



Lecture et initiation dans le récit bref cervantin

Pierre Darnis

► To cite this version:

Pierre Darnis. Lecture et initiation dans le récit bref cervantin. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2006. Français. NNT: . tel-00116592

HAL Id: tel-00116592

<https://theses.hal.science/tel-00116592>

Submitted on 27 Nov 2006

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

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

UNIVERSITE TOULOUSE II – LE MIRAIL

U.F.R. DE LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ÉTRANGÈRES

DEPARTEMENT D'ÉTUDES HISPANIKES ET HISPANO-AMÉRICAINES

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGAGES, CULTURES (ED 328)

FRAMESPA (UMR 5136 CNRS) (ÉQUIPE 5 : LEMSO)

Lecture et initiation dans le récit bref cervantin

Thèse de doctorat

nouveau régime

(ESPAGNOL)

présentée et soutenue par

Pierre DARNIS

le 21 octobre 2006

sous la direction de Monsieur le Professeur Michel Moner

JURY :

M. le Professeur Jean-Pierre ÉTIENVRE (Paris IV)

M. le Professeur François-Charles GAUDARD (Toulouse-Le Mirail)

M. le Professeur Jean-Michel LASPÉRAS (Aix-Marseille I)

M. le Professeur José Manuel MARTÍN MORÁN (Vercelli, Italie)

M. le Professeur Michel MONER (Toulouse-Le Mirail)

*Lecture
et initiation
dans le récit bref cervantin*



*Thèse de doctorat
présentée par Pierre Darnis
et dirigée par M. le Professeur Michel Moner*

À ma grand-mère,
pour ses lectures de *La Belle au bois dormant*.

À mon grand-père,
pour sa bonté.

À mon papé,
pour sa sagesse.

À mes parents,
pour leur amour.

Sólo suplico que advierta vuestra Excelencia que le envío, como quien no dice nada, doce cuentos, que a no haberse labrado en la oficina de mi entendimiento, presumieran ponerse al lado de los más pintados [...].

Cervantès, *Nouvelles Exemplaires*, dédicace au comte de Lemos

je ne vois pas comment la philosophie de l'esprit [...] pourrait ne pas admettre comme condition de pertinence minimale que la manière dont elle aborde les questions de la conscience, de la connaissance, de l'action, de l'éthique, ... ou de l'esthétique, doit être compatible avec le fait que l'être humain est un être biologique [...].

Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*

Cette thèse ne serait rien sans le soutien de ...

On pourrait croire que les remerciements circonstanciés constituent le moment le plus convenu de la thèse. Il n'en est rien, néanmoins. Les remerciements sont ici le cœur de la thèse. Son « cœur » parce que derrière la raideur scientifique des développements se cachent les contributions de quelques personnes, une infime partie de l'humanité et si grande, pourtant...

Mon regard se tourne d'abord vers mon épouse, Karine. Temps initiatique s'il en est, la thèse a ouvert et révélé le mystère de l'attachement et du soutien affectif, lorsque souvent Karine conduisait seule le train familial des enfants et des tâches matérielles que je ne pouvais généralement que prendre en marche, pour quelques courtes étapes, parfois. En sommes, la longueur des pages de ce document est à l'image de l'immense épaulement qu'elle a su me faire sentir.

À quelques lieues de l'appartement familial, c'est à mon directeur de thèse, Michel Moner, que je suis redevable. Redevable de sa rigueur, de sa prescience et de son attention. Son soutien fut un auxiliaire indispensable dans cette entreprise ; ses suggestions et ses intuitions se révélèrent être les fondements les plus solides du chemin que je suivais et les indications les plus fiables pour écrire et amender le texte que je présente ici. Surtout, je lui dois le noyau épistémologique de mon travail, cette fameuse trajectoire initiatique sur laquelle il a aimablement posé les petits cailloux blancs nécessaires à mon lent parcours de reconnaissance.

Ce parcours, d'ailleurs, aurait été impossible sans le soutien reçu initialement à Bordeaux et à Reims auprès de Michel Cavillac et de Vincent Jouve. Leurs approches, complémentaires, m'ont convaincu que la recherche historique et la réflexion sur la lecture n'étaient pas incompatibles. Au contraire, je perçus à travers eux qu'au carrefour de ces deux voies pouvait émerger une grande partie de l'intérêt des œuvres littéraires, si l'on voulait se donner la peine d'en restaurer la couleur première.

Je n'oublie pas non plus ces précieux moments où, lors de mon année de maîtrise à Madrid, Jean Canavaggio et Antonio Rey Hazas me reçurent à la Casa de Velázquez ou à la Universidad Autónoma de Madrid pour me dire leur soutien, me prodiguer leurs conseils et me prêter leur appui matériel.

À Toulouse, j'ai pu compter sur les compétences techniques de Manuel Frau, de Noémie Ferreiro, de Ch. Calvet et du personnel du prêt interbibliothécaire. À Françoise Casal, la directrice de l'équipe de recherche, mais aussi à A. Arizaleta et à Ch. Pérès, je suis reconnaissant de l'appui scientifique dont elles m'ont fait bénéficier tout au long de ces années de doctorat.

Enfin, je remercie tous les relecteurs qui m'ont témoigné leur amitié à cette occasion : J.-P. Bernès, M.-Fr. Déodat, D. Grouès, M. Kabous, Fl. Raynié, M. Suárez et surtout ma mère, pour qui l'exercice n'a pas été sans rappeler les plaisirs opposés de la course de vitesse et l'épreuve d'endurance.

ABREVIATIONS UTILISEES

Œuvres cervantines :

- Galatea* : *La Galatea*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
DQ I : *Don Quijote*. Barcelone : Instituto Cervantes-Crítica, 1998, p. 1-603.
DQ II : *Don Quijote*. Barcelone : Instituto Cervantes-Crítica, 1998, p. 604-1235.
DQ. Volumen complementario : *Don Quijote. Volumen complementario*. Barcelone : Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
NE : *Las novelas ejemplares*. Barcelone : Crítica, 2001.
PS : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia setentrional*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
VP : *Viaje al Parnaso*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Récits brefs cervantins :

Pour plus de lisibilité, nous avons choisi de conserver, dans notre étude, la version espagnole et originale des titres donnés aux nouvelles, leurs traductions ayant beaucoup plus varié dans le temps que celle des « romans ».

- Curioso* : *Novela del curioso impertinente* (*DQ I*, 33-35).
Cautivo : récit des aventures de Ruy Pérez (*DQ I*, 39-42).
Leandra : récits des aventures du berger Eusebio et de la jeune Leandra (*DQ I*, 50-51).
GT : *Novela de la gitanilla*.
AL : *Novela del amante liberal*.
RC : *Novela de Rinconete y Cortadillo*.
EI : *Novela de la española inglesa*.
LV : *Novela del licenciado Vidriera*.
FS : *Novela de la fuerza de la sangre*.
Celoso : *Novela del celoso extremeño*.
IF : *Novela de la ilustre fregona*.
DD : *Novela de las dos doncellas*.
SC : *Novela de la señora Cornelia*.
CE : *Novela del casamiento engañoso*.
CP : *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del Campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahúdes*.

Dictionnaires :

- Autoridades* : REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*. Madrid : Gredos, 1990.
Covarrubias : COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelone : Alta fulla, 1998.

Nous précisons que certaines œuvres, initialement publiées en latin, en italien ou en anglais, seront citées en espagnol lorsqu'elles ne disposent pas encore de traduction française. C'est le cas, par exemple, de certains textes d'Erasmus (*Encomium matrimonii*), de J. Boccace (*Genealogia deorum gentilium*) ou de J. La Fontaine (*Initiation. Ritual drama and secret knowledge across the world*).

Sommaire

Introduction	14
--------------	----

PREMIERE PARTIE –

CERVANTES ET LA LECTURE : DU ROMAN AU RECIT BREF	25
---	-----------

CHAPITRE I. LES VOIES DE L'ENCHANTEMENT : L'EXPERIENCE FICTIONNELLE SELON CERVANTES	35
--	----

1. La force imageante du récit, noyau de la conception cervantine de la lecture	36
2. Les lecteurs face aux personnages	50
3. Ces vices impunis : lire le roman de chevalerie	68
4. Une vie après le point : l'exemplarité de la fiction	100

CHAPITRE II. VARIATIONS LECTORALES SUR LA PROSE CERVANTINE : PERSPECTIVES AUCTORIALE (<i>pôle I</i>), EMPIRIQUE (<i>pôle II</i>) ET PARATEXTUELLE (<i>liens</i>)	123
---	-----

0. Du lecteur virtuel aux lectures réelles	124
1. <i>Pôle I</i> : la lecture visée	134
2. <i>Pôle II</i> : lecteurs et lectures	157
3. <i>Liens</i> : le récit bref entre contraintes paratextuelles et performance orale	189



DEUXIEME PARTIE - LA POETIQUE DU CONTE CERVANTIN 217

CHAPITRE III. LA MATIERE CONTIQUE DES NOUVELLES CERVANTINES	219
---	-----

1. Cervantès et les récits archaïques	220
2. Des racines anthropo-biologiques du conte à la matière féerique du récit bref cervantin	245
3. Quinze « contes » cervantins	293

CHAPITRE IV. FORMES ET MODES DE L'EXEMPLARITE CERVANTINE	339
--	-----

1. Pourquoi le conte de fées ? (<i>Forme I</i>)	340
2. La fable mythologique (<i>Forme II</i>) : l'autre paradigme narratif et ses raisons	371



TROISIEME PARTIE	
LES CHEMINS DE L'INITIATION CERVANTINE	397
 CHAPITRE V. LA POETIQUE DE L'EXEMPLARITE INITIATIQUE	 399
1. Les nouvelles <i>metamorphoses</i> exemplaires	402
2. L'éducation par la <i>conseja</i> : les 6 voies de l'exemplarité contique	429
3. Le sens de l'initiation lectorale cervantine : l'exemplarité civilisatrice	484
 CHAPITRE VI. L'INITIATION A L'HUMANITE	 510
1. Avertir les ingénus	512
2. La chevalerie moderne	527
 CHAPITRE VII. L'INITIATION A L'AMOUR	 582
1. Avertir les néophytes en amour	591
2. Conseiller les amoureux dans le malheur	608
3. L'art d'aimer exemplaire	658
 Conclusion	 725
Liste des ouvrages cités	735
Index	767
Table des matières	777

Ce qui subsiste, dans une fausse clarté pleinement ironique, c'est l'énigme du recueil.

Didier Souiller, *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*

Les *Nouvelles exemplaires* se dérobent sans cesse à l'analyse. Déjà repérable dans la *Première partie de Don Quichotte*, ce phénomène est particulièrement saisissant dans le recueil publié en 1613. Après avoir importé sur le territoire ibérique les scénarios de la chevalerie, Cervantès semble avoir décidé d'acclimater, également, la mode italienne des *novelle*. Mais, en matière de récit bref, comme en ce qui concerne le royaume littéraire de Lancelot et d'Amadís, Cervantès conserve un même regard singulier et décalé. Dans une récente étude, Didier Souiller note qu'avec l'auteur espagnol, « disparaît la notion de récit construit autour d'un simple épisode ou d'une scène ou encore d'un bon mot, à la façon du fabliau. Désormais, plus de nouvelle courte, mais des récits d'une certaine ampleur ; du coup, chaque nouvelle recouvre unité et autonomie, d'autant plus que l'absence de cadre ne l'asservit pas à illustrer une thématique et libère le sens. Mais quel sens ? » (2004, p. 44). Dans la confusion, demeure l'évidence d'un ensemble artistique en rien canonique. Des recherches de José Ortega y Gasset à celles de D. Souiller, en passant par les travaux d'Edward C. Riley, une même idée semble emporter la conviction de la critique : derrière l'allure cohérente du chiffre douze, qui préside à l'organisation du recueil, se profilent deux « sous-genres » romanesques : la prose « idéaliste » et la veine « réaliste »¹. On observera dans l'appréhension de l'inconfortable recueil cervantin une tendance forte à opter pour un *focus* qui est étranger au récit bref : les nouvelles seraient composées de sorte à récupérer des esthétiques byzantines, pastorales ou picaresques. Le cas de la critique anglo-saxonne est marquant parce qu'elle recourt à la distinction *novel/romance*, qui, à la suite de l'ouvrage fondateur d'Ian Watt (1957), permettait de cerner l'histoire du roman anglais (Pageaux, 1995, p. 69-71). En fait, chez Cervantès, les pistes semblent avoir été savamment brouillées. À bien y regarder, on se demande

¹ ORTEGA Y GASSET (1990), p. 186-187 ; RILEY (1990), p. 20 ; SOUILLER (2004), p. 44-45.

si, paradoxalement, ce ne sont pas les nouvelles du *Celoso extremeño* et du *Coloquio* qui relèvent le plus du *romance*². Dans ce jeu de faux-semblants à l'échelle d'un recueil, Juan María Díez Taboada pose, sans doute, la bonne question : chaque nouvelle se présente à elle seule comme un labyrinthe, mais leur réunion au sein d'un même espace paratextuel, n'engendre-t-elle pas, également³, un labyrinthe à part entière ? N'existe-t-il pas une homogénéité foncière du recueil par-delà sa surface éclatée ?

« Ejemplares », le titre lui-même fait débat, entre ceux qui signalent les écarts de conduites de personnages⁴ et ceux qui insistent, encore récemment, sur le « tesoro de sabias riquezas morales » du recueil⁵. Le qualificatif, chargé de préciser l'identité des nouvelles et fonctionnant comme le seul indice de cohésion, soulève, à son tour, la polémique. Sur ce point du titre, le fossé historique, source d'une bonne part de nos incompréhensions et de nos débats, est doublé, qui plus est, par un second écueil : aux différences de conception entre hier et aujourd'hui, on doit ajouter la variable individuelle. Car, si les nouvelles sont marquées, pour Cervantès, du sceau de l'exemplarité, on sait que Lope de Vega est d'avis contraire et leur refuse ce qualificatif (2002, p. 106). La poétique du Phénix est-elle vraiment différente de celle du manchot ? On peut, légitimement, s'interroger.

Ces réponses contradictoires concernent la nature de l'œuvre de 1613, tout comme sa fonction. Aucune certitude ne se détache véritablement. Pourtant, les *Nouvelles exemplaires* ne sont pas sans former, à elles douze, un texte majeur pour leur auteur. Leur publication intervient, souvenons-nous, après le succès du *Don Quichotte* de 1605. L'interprétation de la réussite littéraire de la *Première partie* est complexe, mais, cette fois-ci, l'embrouillamini jette quelque lumière sur notre recueil. On a apprécié du texte de 1605 autant le comique du couple Quijano-Panza que les aventures sentimentales greffées sur la trame principale (Chevalier, 1981, p. 121-122). Cela n'est pas une surprise : « la novela barroca de larga extensión no se concebía sino como suma de novelas cortas » (Rey Hazas, Sevilla Arroyo, 1995, p. 77). Chez Cervantès, donc, l'importance des *Ejemplares* tient, sans doute, moins au contexte italien de la *novella* qu'à ce particulier phénomène d'émancipation du récit bref à l'égard du « long-métrage ».

² RILEY (1992) et (2001), p. 239-253.

³ DIEZ TABOADA (1979-1980), p. 96 : « estos doce laberintos tienden en realidad a formar un solo laberinto ».

⁴ RILEY (1966), p. 168-170 : « queda en pie el hecho de que no todas las *Novelas* son tan inocentes, como uno esperaría después de leer sus declaraciones al respecto. No lo es, desde luego, *El celoso extremeño*, ni siquiera la versión corregida » ; Javier Blasco (« Estudio preliminar », NE, p. XXV) : « Los ejemplos constituyen un reto de interpretación, no de imitación. Son susceptibles, por tanto, de una consideración estética, incluso de una consideración lógica, pero no de una consideración moral. »

⁵ MARQUEZ VILLANUEVA (2005), p. 84.

Non contentes de cet affranchissement, les *Nouvelles exemplaires* s'affichent, en outre, comme la première œuvre cervantine à sortir des presses depuis les acclamations de 1605 et la reconnaissance littéraire de l'auteur. Cervantès ne devait pas décevoir : ainsi propose-t-il des scénarios voisins mais, aussi, sensiblement différents de ceux contenus dans la *Première partie de Don Quichotte*. Singulières, ces nouvelles le sont, également, au regard des récits incidents de la *Seconde partie* et du *Persilès*. Si, à la fin de sa vie, Cervantès élaborait ces deux œuvres conjointement avec les *Ejemplares*, nul doute qu'il ait configuré le recueil selon un plan propre, même si certaines nouvelles avaient déjà été écrites avant même 1605.

Troisième caractéristique essentielle des *Nouvelles exemplaires* à l'intérieur de la production cervantine : l'art de la composition brève. Avec ce texte pluriel, l'auteur d'Alcalá tente de retrouver l'excellence qui avait placé le *Décameron* au rang des chefs-d'œuvre européens. En publiant une modeste quantité de récits, il ne réduit par pour autant ses prétentions, bien au contraire : le recueil se veut un écrin pour mettre en valeur chacune des douze nouvelles espagnoles (prologue). Lorsque l'on se penche sur la réception du volume, il faut reconnaître que l'auteur ne s'est pas trompé. La réussite est « exemplaire » : le recueil cumule 17 éditions contre 21 pour les deux *Don Quichotte* réunis (entre 1605 et 1650)⁶. La diffusion des *Ejemplares* est telle que, dans l'appareil péritextuel de la *Seconde Partie*, le licencié Márquez Torres certifie que, de l'autre côté des Pyrénées, les Français connaissent parfaitement les *Novelas*⁷. Plus tard, explique le Sieur Du Plaisir, les « petites histoires » produites dans le sillage de Cervantès ont, tout simplement, « détruit les grands romans »⁸. La guerre avait-elle été déclarée ? Certainement pas. La publication de douze nouvelles indépendamment du second *Quichotte* et du *Persilès* révèle que le « court » et le « long-métrage » en prose correspondent à des sphères littéraires distinctes. La tendance veut, certainement, que les œuvres cervantines soient rapprochées les unes des autres pour y déceler des analogies signifiantes. C'est, néanmoins, faire courir le risque de se méprendre sur le sens particulier des *Nouvelles exemplaires*. Or, leur publication est le signe d'une spécificité, tout à la fois, auctoriale, éditoriale et lectorale.

Aussi nous semble-t-il essentiel de mesurer la cohérence du recueil publié en 1613. Suivant la vieille « méthode expérimentale », les développements qui vont suivre partent d'une *observation*

⁶ CHEVALIER (1981), p. 119.

⁷ *DQ II*, p. 612 : « que en veinte y cinco de febrero deste año de seiscientos y quince [...], muchos caballeros franceses, de los que vinieron acompañando al embajador, tan corteses como entendidos y amigos de buenas letras, se llegaron a mí y a otros capellanes del cardenal mi señor, deseosos de saber qué libros de ingenio andaban más validos; y, tocando acaso en éste que yo estaba censurando, apenas oyeron el nombre de Miguel de Cervantes, quando se comenzaron a hacer lenguas, encareciendo la estimación en que, así en Francia como en los reinos sus confinantes, se tenían sus obras: la *Galatea*, que alguno dellos tiene casi de memoria la primera parte desta, y las *Novelas* ».

⁸ *Sentiments sur les lettres et l'Histoire* (1683), cité par HAUTCŒUR (2004), p. 224.

du texte. Nous y décelons, avec quelques autres critiques, la prégnance d'un scénario caractérisé : celui de l'initiation. Lors de ses recherches sur les nouvelles, Mariano Baquero Goyanes avait débusqué, dans la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, les traces du « ritualismo propio de las pruebas de iniciación, corrientes aún en ciertas sociedades primitivas. El adolescente que supera con éxito tales pruebas ingresa en el mundo de los adultos, cambia su personalidad y hasta su nombre » (1976, p. 38). Le détail aurait pu passer inaperçu s'il avait été isolé dans le recueil et dans la réflexion du professeur M. Baquero Goyanes. Mais, du *noviciado* d'Andrés (*La gitanilla*) à l'expérience occulte de Berganza (*Coloquio de los perros*), nous sommes intrigués par l'uniformité avec laquelle Cervantès soumet ses personnages exemplaires au rite archaïque⁹. De son côté, M. Baquero Goyanes identifiait à l'échelle du recueil, non la récurrence du thème initiatique, mais la constance d'un schème tout aussi ancien, celui du labyrinthe (Siganos, 1999) : non seulement chaque nouvelle construit autour de ses protagonistes un dédale asphyxiant mais, de plus, l'ensemble conclusif du *Casamiento* et du *Coloquio* recrée, à lui seul, un véritable labyrinthe, où les murs entre la vie, le rêve et la fiction s'entremêlent pour enfermer le lecteur dans le doute, avant qu'il ne s'échappe définitivement du recueil en refermant le volume.

On l'aura compris, la question de l'initiation concerne, au premier chef, le lecteur. Les personnages n'ont d'autre existence que celle que l'esprit humain veut bien leur prêter. Cervantès avait parfaitement conscience de cette réalité empirique. Après avoir écrit les extravagances d'un lecteur manchègue, les *Nouvelles exemplaires* poursuivent la réflexion sur le lien de l'homme à la fiction. D'ailleurs, si l'on peut trouver un consensus à propos de l'exemplarité, c'est bien qu'il est un effet de lecture : est exemplaire ce qui engage le public. Pour reprendre l'exemple conclusif du *Coloquio de los perros*, toute expérience ou tout récit de cette expérience est colloque. Berganza établit entre son passé et sa « conscience » un rapport dialogique qui l'amène à questionner son expérience. Le constat aurait pu être suffisant, mais il ne l'est pas pour Cervantès, qui introduit un deuxième niveau de dialogue : l'aventure occulte de Berganza conduit au commentaire et à l'exégèse de Cipión. Ajoutons que le *Coloquio* est, simultanément, l'objet de l'attention du militaire Campuzano, qui l'écoute patiemment. Enfin, comme si tous ces « lecteurs » n'étaient pas assez nombreux, le texte de la rencontre entre Cipión et Berganza est porté à la connaissance de Peralta. Dans la solitude qui caractérisait la lecture d'Alonso Quijano, le licencié reprend, alors, imaginativement le parcours commencé par Berganza dans l'abattoir sévillan. Et, nous allions oublier le dernier maillon de la chaîne : nous, les lecteurs empiriques, qui reconstruisons le puzzle. Cervantès croyait-il vraiment que ses *Ejemplares* ne disposaient pas de cadre englobant ? Ce qui est certain c'est qu'il s'attendait à ce que le lecteur leur en fournisse un, en reliant les nouvelles les

⁹ Alors que nous terminions nos recherches, Didier Souiller remarquait, lui aussi, en passant, que le recueil « revient sans cesse sur l'épreuve de l'initiation et de l'accès à la maturité » (2004, p. 45).

unes aux autres, à la manière de ce narrateur qui retrouve, au chapitre 9 de *Don Quichotte*, la fin de la *Première Partie* et qui, ainsi, réunit les différentes séquences du roman.

Initier le lecteur, l'idée n'est pas nouvelle. Sans aller piocher dans le répertoire ethnologique, on trouvera chez les humanistes les plus lucides de la Renaissance, comme Érasme, la mise en œuvre d'une poétique initiatique destinée à sortir les âmes de la torpeur scolastique. L'un de leur moyen : le colloque, précisément. Dans les *Familiarium colloquiorum formulae*, on s'étonne, aujourd'hui, qu'Érasme ait pu présenter aux enfants des prostituées et des bordels. Comme le rappelle Norbert Elias, à l'époque, « tout le monde savait que les enfants étaient parfaitement informés de l'existence de ces institutions. Personne ne songeait à les leur cacher. Il arrivait au contraire qu'on les mît en garde contre elles. C'est à quoi s'employait Érasme » (1973, p. 386). C'est en ce sens qu'il faut comprendre le cadre général d'exemplarité du recueil espagnol : guidé par l'esprit des colloques d'Érasme, Cervantès vise, non pas à informer l'auditoire, mais à le former dans un sens bien particulier. Depuis l'humaniste de Rotterdam, initier les lecteurs signifie les sortir des difficultés labyrinthiques de la vie¹⁰ ; pour ce faire, il apparaît essentiel d'aller puiser au cœur d'une intimité qui commence à se protéger (Ariès, Duby, 1999). Aussi comprend-on mieux, à présent, l'ancrage profond dans le quotidien et dans l'« indécence » qui singularise nettement l'écriture exemplaire.

Mais le concept de nouvelle initiatique est loin d'être parfaitement transparent. Faut-il penser qu'il y a un lien entre la forme brève et l'initiation, comme la référence aux *colloquia* nous le laisse penser ? Et quel dialogue doit s'instaurer entre la fiction exemplaire et son lecteur ? Est-il semblable à la relation, maintes fois décriée, que les romans de chevalerie entretenaient avec leur public ?

L'interrogation la plus pressante est inévitablement celle de la réception. Impliquée dès le titre du recueil, la lecture au sens large définit la présence au monde des nouvelles de 1613. Cette question semble avoir retenu l'intérêt de notre auteur au point que le seul de ses romans qui ait bénéficié d'une seconde partie raconte l'histoire d'un lecteur. Plus encore, *Don Quichotte* ne se limite pas à retracer l'histoire de l'impertinent Quijano, comme il ne réduit pas ses attaques aux seuls romans de chevalerie. La pastorale et le roman picaresque constituent, également, la cible de Cervantès et nombre de lecteurs ou d'auditeurs sont convoqués sur la scène de la fiction pour rendre compte de leurs aventures dans les bois romanesques du Siècle d'or. D'Alonso Quijano aux auditeurs de Persilès, en passant par le licencié Peralta, Cervantès signale constamment l'importance de la réception dans le jeu littéraire.

¹⁰ ERASME (1998), p. 91-92 ; ELIAS (1973), p. 398-399.

Lors d'un colloque des théoriciens de la lecture littéraire (Jouve, 2005), il a pourtant été constaté que la question de la lecture au Siècle d'or et chez Cervantès n'avait trouvé, dans ses enjeux psychologiques, qu'un écho réduit de la part de la critique. Des écrivains, comme Carlos Fuentes (1976), ont certes signalé le poids de cette thématique dans *Don Quichotte*, mais l'approche philologique a parfois préféré retenir le passé de lecteur de Cervantès (Cotarelo Valledor, 1943). De la même façon, les nombreux travaux sur le livre et la lecture en Espagne à l'époque moderne¹¹ ou les études plus récentes sur les paratextes du temps (Cayuela, 1996 ; Ruiz García, 1999) n'apportent que peu d'informations sur la lecture elle-même ; ils répondent davantage aux attentes du bibliographe ou de l'historien du livre qu'elles ne visent le champ de l'analyse textuelle de l'œuvre littéraire. Il faut, en fait, s'arrêter aux analyses de Gonzalo Torrente Ballester (1984) et de Barry W. Ife (1992) pour voir mis en évidence l'investissement lectoral programmé par quelques textes clés du Siècle d'or : si l'analyse du premier se concentre sur *Don Quichotte*, celle du second demeure circonscrite aux seuls récits picaresques.

Le moment est, toutefois, propice pour lancer une enquête de fond sur la lecture. Depuis les découvertes de la pragmatique en linguistique et de l'esthétique de la réception en littérature, le texte n'est plus considéré comme une entité autonome vis-à-vis de son auteur et de ses lecteurs (Picard, 1986 ; Couturier, 1995). Dans le champ historique, aussi, nous profitons désormais de recherches à la fois généralistes (Zumthor, 1987 ; Chartier, 1987) et nationales (Frenk, 1997 ; Bouza, 1999) qui nous permettent de penser la réception d'un point de vue plus précis et moins abstrait.

À cette première prise de recul méthodologique attentive à l'incidence de l'acte de lecture, il nous faudra, pour évaluer la spécificité du recueil de 1613 et en comprendre l'exemplarité, adopter de surcroît une démarche intertextuelle en direction d'autres récits cervantins, brefs ou non, qui pourraient présenter quelques vestiges de la pratique initiatique. On l'a dit, les *Ejemplares* n'ont pas été écrites indépendamment du reste de la production cervantine. L'auteur présente même *Rinconete y Cortadillo* en compagnie du *Curioso impertinente*, lequel précède de peu le récit incident du *Cautivo*. Il nous paraît donc prudent de ne pas ostraciser les deux récits qui font le bonheur des hôtes de Juan Palomeque¹². Une troisième unité narrative rejoindra le groupe qui vient d'être constitué. Il s'agit du dernier récit de paroles du *Don Quichotte* de 1605, une histoire relative à Leandra, jeune fille trompée par le beau Vicente de la Roca. Le récit observe de

¹¹ Agustín González de Amezúa y Mayo, Philippe Berger, Pedro Bohigas, Jean-François Botrel, Fernando Bouza, Maxime Chevalier, José María Díez Borque, François Lopez, Jaime Moll, José Simón Díaz, entre autres.

¹² La chronologie de la rédaction des récits brefs plaide pour une semblable vision englobante (« Pero si es laborioso ajustar un cómputo unívoco, se perfila alguna conclusión. En el momento en que daba a las prensas el primer *Quijote*, quizá ya tenía perfilada una discreta "colección" de novelas: *El capitán cautivo*, *El curioso impertinente*, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* » (Javier García López in NE, p. LX).

troublantes ressemblances avec celui du captif (Williamson, 1982, p. 57) mais, aussi, c'est plus important, avec l'aventure de Campuzano. Le protagoniste du *Casamiento engañoso* rappelle étrangement le militaire séducteur de Leandra. Mais, cette fois-ci, il semble que Cervantès ait souhaité inverser la perspective : ce ne sera pas l'expérience de la femme qui primera, mais celle du *burlador*. La variation, nous le verrons, n'est pas sans conséquence, du point de vue de la réception notamment. Ce retour à quelques récits incidents est fondamental car, on l'a dit, les *Ejemplares* poursuivent la veine des récits brefs de la *Première partie de Don Quichotte* tout en voulant s'en distinguer. Nous ne manquerons pas non plus, pour parachever ce travail comparatif, de faire témoigner au procès de l'exemplarité Elicio, Galatea, Silerio, Timbrio, Marcela, Dorotea et Cardenio. Il importe, en effet, de remonter à l'origine de la création novellière pour observer comment se préparait la poétique du genre « exemplaire », comment Cervantès avait affiné sa technique et en avait présenté le résultat en 1613, près de trente ans après la publication de *La Galatée* et moins de cinq avant celle, posthume, du *Persilès*.

Ainsi envisagé, sous l'angle de l'unité et de l'initiation, le recueil de 1613 ne saurait être complètement décrypté sans un double travail préliminaire : travail de compréhension de la lecture, du point de vue cervantin, et travail de fouille hypofictionnelle.

Une première enquête nous mènera au cœur de la conception cervantine de la lecture. Nous nous attacherons à distinguer, dans la multitude de références cervantines à la réception, les principaux piliers qui soutiennent la vision auctoriale et qui ont été à la base de l'écriture novellière. Il conviendra, par conséquent, de prêter une oreille attentive à tous les indices qui évoquent, dans l'ensemble de son œuvre, la question de la diffusion et de la lecture du récit bref, dont les modalités de réception ne sauraient correspondre totalement à celles de ce genre nouveau qu'est le « roman ». C'est le résultat de ce premier défrichage qui nous permettra, plus tard, de reprendre les *Nouvelles exemplaires* et d'en repérer la poétique sous-jacente, c'est-à-dire les principes qui, selon l'auteur, devaient déterminer leur compréhension précise. Sans ce premier travail, il nous serait impossible d'apporter des réponses à cette aporie de l'événement-texte. Paul Zumthor, à qui nous empruntons ce terme, insiste pour redire la difficulté, pour tout critique littéraire, de saisir l'œuvre dans sa réalisation lectorale. Mais simultanément à ces remarques épistémologiques, il rappelle, aussi, la nécessité d'accomplir cette tâche si l'on souhaite analyser une fiction littéraire, puisque, par définition, une œuvre n'a pas de véritable existence hors de sa réalisation (Zumthor, 1987, p. 247, 294). La perception du *texte*, comme *événement de lecture* et *événement de lecture prévu par l'auteur*, ne sera accessible qu'à ce prix et à la condition d'avoir préalablement éclairci les mécanismes historiques de lecture, surtout, tels qu'ils étaient compris par notre auteur.

Le second volet de nos investigations préliminaires tentera d'approcher plus précisément les *Nouvelles exemplaires*. Il nous appartiendra d'interroger la spécificité narrative de celles-ci, au-delà de la cohérence imposée par la mise en recueil. Les recoupements avec des récits brefs d'autres horizons, comme la *novella*, l'*exemplum* et la *conseja*, mais, également, avec des genres longs comme le roman de chevalerie, le récit byzantin ou la prose picaresque, devraient contribuer à situer l'origine du schème initiatique présidant aux structures narratives et à la lecture exemplaire. Les nouvelles n'ont, effectivement, pas révélé tous leurs secrets, loin de là. Le choix de la brièveté est parfaitement délibéré et son association avec le rituel initiatique n'est pas due au hasard, comme devrait le prouver cette « archéologie » de l'exemplarité.

Une fois accompli ce travail d'excavation fictionnelle, nous pourrons nous prêter résolument à l'analyse lectorale des nouvelles : alors, pourront être dégagées les différentes formes d'exemplarité du recueil, toutes redevables à la méthode de formation initiatique : confrontation à soi-même par la fiction, création d'un simulacre d'expérience, provocation émotionnelle, connaissance occulte, etc. Cette poétique initiatique constitue, nous espérons le montrer, le socle pédagogique d'un double apprentissage, à l'humanité et à l'amour ; il s'agira, alors, de percevoir comment Cervantès flèche pour ses lecteurs, tel un humaniste responsable marqué par les dernières recettes de savoir-vivre, le chemin le plus pertinent pour s'orienter dans ces deux labyrinthes existentiels que sont la vie sociale et la relation sentimentale.



PREMIERE PARTIE



Cervantès et la lecture : du roman au récit bref



Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état [...] son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*

À qui veut enquêter sur la lecture chez Cervantès, il ne peut échapper un détail sur lequel nous reviendrons par la suite, mais dont la redondance intertextuelle nous convainc d'y accorder, dès à présent, une grande importance. Les deux « lectures », *stricto sensu*, que représente Cervantès ont un point commun troublant : tant le récit du *Curioso impertinente* que celui du *Coloquio de los perros* mettent en scène, dans les moments qui précèdent leur lecture, le sommeil d'un personnage extradiégétique.

On remarquera d'abord que, loin d'exciter un auditoire, la lecture le prépare à l'assoupissement¹³. Dans le trente-deuxième chapitre de *Don Quichotte* (1605), Dorotea supprime la frontière entre « dormir » et « lire » supposée par le curé Pero Pérez, et établit un lien plus souple entre les deux moments.

- Sí leyerá –dijo el cura–, si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer.
- Harto reposo será para mí –dijo Dorotea– entreteñer el tiempo oyendo algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado que me conceda dormir cuando fuera razón
(*DQ I*, p. 375).

Le moment de la soirée est le temps privilégié de l'entrée en fiction, sorte de *topos* préalable au déroulement des récits incidents¹⁴. Ainsi, dans *La Galatea*, le premier roman cervantin, les récits entamés dans la journée sont la plupart du temps interrompus, de telle sorte qu'ils cherchent leur achèvement avec l'arrivée de la nuit. Une étroite symétrie vient alors relier l'intensification romanesque et l'assombrissement du jour, comme si l'un appelait nécessairement l'autre et que la nuit préparait le terrain à l'entrée en scène de cette mystérieuse fiction.

Cette relation de réciprocité entre l'état fictionnel et le temps nocturne trouve son sens dans l'étrange bataille que mène don Quichotte contre les outres remplies de vin de Juan Palomeque, ainsi que dans le récit personnel de Persilès.

Personne ne sera surpris que le prétendu « Periandro » relate ses aventures quand le soleil a franchi l'horizon. Plus intéressant peut-être pour le chercheur : la reprise, à l'intérieur du récit

¹³ Le phénomène est proche de celui décrit par Aristote dans sa *Politique*, VIII (HUIZINGA, 1951, p. 260).

¹⁴ Sans se limiter aux sources cervantines, nous soulignons, dans cette même veine orale, l'œuvre des *Mille et une nuits*.

intradiegétique, du motif de la nuit ; à travers elle, se dessine une homologie temporelle entre les niveaux diégétiques.

La fusion des temporalités n'est pas sans conséquences. Alors que l'obscurité a envahi également le récit incident, une perturbation met fin à ce dernier. Elle tient en ces quelques mots du narrateur autodiégétique : « fue tanto el ahínco que puse en decir esto, que rompí el sueño, y la visión hermosa desapareció, y yo me hallé en mi navío con todos los míos, sin que faltase alguno de ellos » (*PS*, II, 25, p. 236).

La confusion entre le monde nocturne des auditeurs et celui du récit trouve en fait sa logique dans le rêve, fils naturel de la nuit et de l'imaginaire¹⁵.

L'origine du *Coloquio de los perros* se pose dans une perspective similaire. L'atmosphère nocturne, bien qu'absente de l'espace lectoral de Peralta, trouve néanmoins deux ancrages qui la rappellent : le sommeil de son compagnon Campuzano, d'une part, et la diégèse du colloque lui-même, d'autre part. Le licencié Peralta ne débute sa lecture qu'après la contextualisation préalable du soldat :

- Ya vuesa merced habrá visto –dijo el alférez– dos perros que con dos lanternas andan de noche con los hermanos de la Capacha, alumbrándoles cuando piden limosna (*CE*, p. 534).
- a la mitad de aquella noche, estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto, y estuve con atento oído escuchando, por ver si podía venir en conocimiento de los que hablaban y de lo que hablaban; y a poco rato vine a conocer, por lo que hablaban, los que hablaban, y eran los dos perros, Cipión y Berganza (*CE*, p. 535).

Par ces deux précisions, la lecture du dialogue pur s'établit sur la scène visuelle de l'hôpital plongé dans la pénombre de la nuit. Alors, seulement, peut poindre à nouveau l'assimilation de la narration à un rêve : « he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos [...] oí, escuché, noté y finalmente escribí » (*NE*, p. 536). Pour autant, Cervantès n'affirme pas que le licencié va sombrer dans le rêve lorsqu'il pénétrera la fiction dialogale.

Tournons-nous à présent vers *Don Quichotte*, témoin loquace et beaucoup plus explicite concernant la conception onirique que l'auteur se fait de la lecture. Dans cette œuvre, l'activité lectorale affiche sa condition dans ses expressions limites : « En resolución, [Alonso Quijano] se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro » (*DQ I*, 1, p. 39).

La caractéristique de la fiction romanesque est d'empiéter sur le sommeil, jusqu'à s'y substituer dans le cas d'Alonso Quijano. Le *mucho leer* ne supprime pas le rêve ; il en impose une

¹⁵ Voir les précédents célèbres de l'*Âne d'or* (*Romans grecs et latins*, 1958, p. 152) et d'*Amadis de Gaula* (RODRIGUEZ DE MONTALVO, 1999, p. 535).

autre modalité, portée par les mots du livre, et que va révéler Sancho Panza lorsqu'il vient interrompre la nouvelle du *Curioso impertinente*.

Ce récit bref n'est pas seulement solidaire de la lutte à venir contre les outres de vin, il en prépare sa logique implicite.

La prose lue par le curé trouve en son sein de nombreux signes qui font pencher l'enquête dans le sens d'une valeur métaréférentielle des événements intradiégétiques. La poésie en vers de Lotario, d'abord, duplique la présence littéraire dans le récit bref. Puis, c'est la métaphore théâtrale qui est utilisée, lors du simulacre joué sous les yeux voyeurs d'Anselmo : « Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y a ver representar la *tragedia* de la muerte de su honra » (*DQ I*, 34, p. 414¹⁶). Le terme de « tragédie », qui ne réduit pas sa signification à la précédente comédie représentée par Camila, Lotario et Leonela, mais à la globalité de l'histoire florentine, permet en fait de redonner à l'ensemble du récit bref sa dimension littéraire et fictive, comme le fera *in fine* le curé pour clôturer sa lecture.

Toutefois, l'image du spectacle théâtral et, plus largement, celle de l'écoute littéraire ne rendent compte que partiellement du statut de la lecture. Le rêve, et le doute qu'il installe, sont bien plus pertinents. Le récit extradiégétique se charge de préciser le lien entre les deux modalités fictionnelles. À bien y regarder, on s'aperçoit que les acteurs du *Curioso*, eux-mêmes, en viennent à douter de la réalité de l'artifice.

[Camila] con una increíble fuerza y ligereza arremetió a Lotario con la daga desenvainada, con tales muestras de querer enclavársela en el pecho, *que casi él estuvo en duda si aquellas demostraciones eran falsas o verdaderas* (*DQ I*, 34, p. 411).

Puis :

Estaban Leonela y Lotario suspensos y atónitos de tal suceso, y todavía *dudaban de la verdad de aquel hecho*, viendo a Camila tendida en tierra y bañada en sangre (p. 412).

L'hésitation de Leonela et de Lotario ainsi que l'image du sang de Camila sont solidaires du rêve d'Alonso Quijano, ultime aventure dans l'histoire de Micomicón.

Premier parallèle, le mouvement de vérification des auditeurs de Pero Pérez lorsqu'ils pénètrent dans la chambre de don Quichotte répète l'action de Lotario (« Acudió Lotario con mucha presteza, desfavorido y sin aliento, a sacar la daga, y en ver la pequeña herida salió del temor que hasta entonces tenía », *DQ I*, 34, p. 412). Second parallèle : les substances liquides¹⁷, puisque le vin vient jouer, dans l'espace extradiégétique, le même rôle que la légère blessure de Camila :

- [la sangre de Camila] no era más que aquello que bastó para *acreditar* su embuste (*DQ I*, 34, p. 413).

¹⁶ Nous soulignons. Sauf indication contraire, les italiques sont de notre fait dans l'ensemble des citations.

¹⁷ Leur lien est souligné par CASALDUERO (1975), p. 159.

- el vino derramado debe ser lo que le *parece* sangre a este buen hombre (*DQ I*, 35, p. 415).

Anselmo, « el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo » (*DQ I*, 34, p. 414), anticipe donc l'illusion perceptive et onirique du chevalier errant.

Y es lo bueno que [don Quijote] no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante: que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que había ya llegado al reino de Micomicón y que estaba en la pelea con su enemigo (*DQ I*, 35, p. 416).

La syntaxe de la phrase (*fue tan... que...*) explicite parfaitement la continuité entre la fiction romanesque et la fiction onirique, sans qu'il y ait de limites étanches : de la lecture auditive et diurne à la rêverie nocturne, il n'y a qu'un pas, allègrement franchi par don Quichotte.

Voici, esquissées à grands traits, les premières données qui frappent le chercheur sur les traces des multiples déguisements dont s'affuble la lecture, ainsi que sur ce représentant excessif qu'est don Quichotte. La question se pose donc de savoir si l'enquête peut faire confiance à tous ces masques, si ce fou de lecture, cet être de fiction peut raisonnablement être pris pour modèle d'étude d'un phénomène aussi complexe que l'activité lectorale, notamment lorsqu'il s'agira de mettre à jour, à terme, la lecture des nouvelles cervantines...



No puedo yo negar, señor don Quijote, que no sea verdad algo de lo que vuestra merced ha dicho.

Cervantès, *DQ I*

À l'instar de ces premières notes, nous ne procèderons pas, dans la première partie qui ouvre notre enquête, à une analyse de l'investissement lectoral qu'engageaient les *Nouvelles exemplaires*. Nous réserverons ce noyau du travail aux deux parties suivantes ; pour une raison simple : à l'heure actuelle, la question de la lecture au Siècle d'or reste problématique, notamment en ce qui concerne notre auteur. Dans un premier temps, donc, nous partirons à la recherche d'indices pouvant nous fournir des réponses à ce que nous appellerons la *conception cervantine de la lecture*. Il s'agira de reconstruire une conception globale du lire pour Cervantès (Chapitre 1), avant d'aborder les spécificités lectorales que ses récits brefs engageaient (Chapitre 2).

Contrairement à certaines remarques de Maxime Chevalier (2004), nous pensons, et nous espérons le démontrer, que les nombreuses évocations cervantines du lire constituent des

témoignages assez fiables, d'un point de vue historique et humain, du phénomène lectoral, dans sa multiplicité ainsi que dans sa variété.

On pourrait croire, à partir de l'analyse de la seule séquence du combat de don Quichotte contre les outres de vin, que le rêve et le sommeil n'avaient pas de sens historique indépendamment du personnage, et qu'ils ne faisaient référence qu'à une lecture « folle ».

Avec Edward Riley (1990, p. 87-88), il faut considérer que, pour Cervantès, la métaphore onirique, au sujet d'une œuvre littéraire, ne concerne pas seulement l'écriture, mais également la lecture lorsqu'elle se fait sur des récits chevaleresques ou pastoraux¹⁸ : le rêve de quelques-uns (les auteurs) endort certains autres (les lecteurs).

L'utilisation répétée de la métaphore du sommeil et du rêve est nécessaire à l'auteur pour exprimer *la baisse de vigilance* qu'implique en général la lecture, et en particulier la lecture en soirée, sur cette frontière entre la veille et le sommeil. Et ce n'est pas surprenant. Le théoricien de la fiction Christian Metz a montré que, chez l'homme, « le degré de l'illusion de réalité est inversement proportionnel à celui de la vigilance » et que « grâce à cet abaissement de la vigilance, l'état (fictionnel) et la rêverie permettent au processus primaire [aux données non conscientes] d'émerger jusqu'à un certain point » (1993, p. 130, 165). La parenté entre l'activité de représentation fictionnelle et celle du rêve chez Cervantès correspondrait donc, dans la réalité, à la relation entre la baisse de la vigilance et l'accroissement de l'activité imaginaire, et Alonso Quijano en serait l'expression aigüe. Cette explication apparaissait déjà chez Quintilien ou chez Macrobie, lorsqu'il commente le songe de Scipion¹⁹.

D'autre part, d'un point de vue psychologique et anthropologique, ces deux facteurs (la moindre vigilance et la pression onirique) sont d'autant plus efficaces que la position d'écoute, et la concentration mentale qu'elle implique, dépendent du *faible déploiement physique* propre au sommeil (l'inhibition motrice favorise à l'évidence une concentration de l'énergie psychique dans le surinvestissement des représentations fictionnelles)²⁰. Sans prendre en compte les notions freudiennes²¹, remarquons que, selon la psycho-physiologie classique, l'*imaginative* trouvait dans les moments d'inactivité le moyen de s'exprimer librement. D'après le docteur Juan Huarte de San Juan, « el sueño calienta las partes interiores y enfría las exteriores; y por lo contrario, la vigilia enfría estómago, hígado y corazón (que es con lo que vivimos) y calienta las partes exteriores »

¹⁸ « [...] sueños contados por hombres [...] medio dormidos » (*DQ II*, 1, p. 635) ; « cosas soñadas » (*NE*, p. 555).

¹⁹ « Cuando menos, sin duda, en medio del ocio de nuestros espíritus, que despiertos andan ocupados en esperanzas vanas, y por decirlo, en sueños cualquiera, con tal viveza nos persiguen las visiones de la fantasía » (QUINTILIANO DE CALAHORRA, 1999, p. 337 -VI, II, 30-). Les visions qu'évoque Quintilien « liées à un état de semi-veille [...] peuvent en particulier être rapprochées de la catégorie des rêves non-prédicatifs qu'établira Macrobie » (GALAND-HALLYN, 1995, p. 125).

²⁰ METZ (1993), p. 144.

²¹ Vincent Jouve rappelle l'analogie : « rêveur éveillé et lecteur ont une même perméabilité aux productions fantasmatiques. [...] ils sont dans un état contemplatif, proche du repli narcissique, qui favorise l'émergence de l'imaginaire » (1998, p. 80).

(1989, p. 260). La conséquence logique d'une telle montée thermique de l'esprit conditionne une poussée de la faculté imaginative, étant donné que celle-ci procède d'un « *neuma* o un cuerpo sutil que posee las funciones de los sentidos internos y que forma el sustrato de nuestros sueños »²². Au chapitre 35 de la *Première Partie* de *Don Quichotte*, A. Quijano confond le curé avec la princesse Micomicona²³. Cette méprise avait une explication à l'époque moderne : celle de la tendance imaginaire d'un esprit échauffé (« estando el ánima elevada en alguna profunda contemplación, [la red de los nervios] no envía la facultad animal a las partes del cuerpo, sin la cual ni los oídos pueden oír, ni los ojos ver » –Huarte, 1989, p. 261–).

À l'heure de la multidisciplinarité, notre démarche d'investigation ne peut plus faire la sourde oreille aux données fournies par les sciences de l'homme, notamment lorsqu'il s'agit de comprendre une expérience aussi complexe que la lecture. Quand les descriptions cervantines de la lecture peuvent être confirmées par des données scientifiques, qu'elles émanent de célèbres textes médicaux du XVI^e siècle ou de sources contemporaines, nous les prendrons en compte afin qu'elles puissent compléter nos informations sur les possibilités lectorales du début du XVII^e siècle. Dans l'exemple quichottesque précédent, les remarques de Christian Metz mais, aussi, les apports historiques de J. Huarte de San Juan découvrent manifestement un aspect beaucoup plus général que la seule anecdote grotesque aurait pu laisser croire : l'imagination du chevalier représente de façon métonymique les effets fictionnels du *Curioso impertinente* produits sur les auditeurs de Pero Pérez et, plus largement, sur tout lecteur.

En somme, dans cette première partie, c'est bien le lecteur « réel » du Siècle d'or que nous chercherons à confondre sous ses habits de fiction. Dans l'avant-propos fondateur de la revue *La lecture littéraire* (1997), Vincent Jouve avait précisé que deux perspectives critiques pouvaient être entamées pour se lancer à la recherche du lecteur : l'approche interne et l'approche externe.

- Les théories *internes* traquent « les effets de l'œuvre » repérables dans le texte ; c'est cette approche que nous emprunterons dans la deuxième et dans la troisième partie pour « dégager le parcours imposé » à tel ou tel lecteur (*ibid.*, p. 5).
- Les théories *externes* s'intéressent plus à la « lecture en situation » qu'à l'œuvre elle-même et distinguent :
 - l'*avant* de la lecture (les conditions d'existence des représentations que l'on construit en lisant) ;
 - le *pendant* de la lecture (le processus de lecture en tant que tel, son fonctionnement, ses modalités) ;
 - l'*après* de la lecture (ses résultats, ses effets sur un lecteur particulier ou un public déterminé) (*ibid.*, p. 6).

²² Juan Huarte und *Psychognosis der Renaissance* (A. KLEIN) cité par Guillermo Serés dans son introduction à l'*Examen de ingenios* (HUARTE, 1989, p. 192).

²³ *DQ I*, 35, p. 417 « Tenía el cura de las manos a don Quijote, el cual, creyendo que ya había acabado la aventura y que se hallaba delante de la princesa Micomicona, se hincó de rodillas delante del cura ».

Les évocations laissées par Cervantès, mais aussi celles provenant d'autres textes, peuvent aider à la description de la lecture au Siècle d'or sous les aspects distingués par le poéticien français. Les théories médicales de l'époque ainsi que les récentes découvertes en psychologie étaient *l'avant de la lecture* ; les sollicitations lectorales induites par le récit chevaleresque, *le pendant* ; et les témoignages de lecteurs (l'aubergiste Palomeque, Maritorne, les lecteurs de la première partie, etc.), *l'après*. Dans tous les cas, c'est une conception bien particulière du lire qui se dessine, une conception fortement dépendante de la matière chevaleresque. Pour le moment, l'enquête ne peut, donc, s'attaquer à une analyse interne, lectorale, des récits brefs sans que l'analyse externe (c'est-à-dire les paramètres qui présideront à cette analyse interne) n'ait été définie avec précision. L'étude de *l'effet* des nouvelles cervantines ne pourra être menée à bien sans que nous ne sachions précisément ce que Cervantès pouvait en espérer.

De notre approche –externe– du phénomène lectoral, il ressort que nous ne distinguerons pas, dans ce premier temps de la recherche, les nouvelles selon qu'elles sont présentées de façon autonome (*NE*) ou interpolées dans une narration englobante (*DQ*). L'essentiel restera, d'abord, pour nous, de retrouver les « images » de lecture, dispersées dans l'ensemble de la production cervantine, comme avait pu le faire Michel Moner au sujet de la mise au jour des techniques du contage (1989), ou Margit Frenk sur les modalités silencieuses ou orales de lecture (1997).

Du sommeil (Dorotea) à la lecture (Alonso Quijano), en passant par l'activité onirique (don Quichotte) ou théâtrale (Anselmo), de la lecture d'une fiction écrite (Peralta) à l'écoute d'un récit autobiographique (auditeurs de Persilès), en passant par la mise en recueil de nouvelles (lecteur empirique), la réception fictionnelle s'accomplit avec une cohérence et une étonnante capacité de déploiement dont il faudra rendre compte. Il est par conséquent nécessaire, pour appréhender le phénomène de la lecture à l'époque moderne, de ne pas en avoir une conception trop restrictive, qui impliquerait uniquement le récit bref. Comme le fait remarquer Nathalie Ferrand, la représentation de la lecture dans l'enceinte de la fiction narrative « ne se limite ni au genre du roman ni à une forme matérielle de diffusion de l'écrit, elle va sans cesse au-delà » (2002, p. 20). L'expérience extrême du chevalier manchègue, les parallélismes structurels des œuvres cervantines mettent en évidence une perception large de l'activité lectorale, que nous allons essentiellement définir comme une *fictionnalisation*²⁴ : activité physique et mentale, réactive face aux éléments textuels et donnant lieu à une « expérience fictionnelle ». Pour faciliter la lisibilité de notre enquête, nous éviterons cependant le terme de *fictionnalisation*, trop attaché à des

²⁴ Nous emploierons le terme de *fiction* pour dire l'expérience et l'état fictionnels déployés dans l'esprit du lecteur à la suite du balayage oculaire des graphèmes (ou à partir de la réception sonore de la voix du conteur).

connotations scientifiques ou psychologisantes, et nous lui préférerons le mot polyvalent de « lecture », y compris lorsque celle-ci passera par le canal auditif.

Dans un premier temps, l'analyse externe de la lecture ne fera que détailler les nombreux phénomènes en jeu dans l'*expérience fictionnelle*. Il s'agira de retrouver la cohérence des divers états lectoraux observables (images mentales, affects, imitation, etc.), à partir, surtout, des évocations sur la lecture au sens large des romans de chevalerie ; il ne sera envisagé que l'aspect mental de l'acte de lecture (Chap. I). Seulement dans un second mouvement notre première enquête ira débusquer les différences (les *variables*) que les modalités d'accès à la fiction génèrent (solitude, écoute en groupe, rapport au paratexte, etc.), polarisant ainsi tel ou tel état décrit dans l'approche mentale de la première sous-partie du travail (Chap. II).

∞ CHAPITRE I ∞

Les voies de l’enchantement :
l’expérience fictionnelle
selon Cervantès

1. LA FORCE IMAGEANTE DU RECIT, NOYAU DE LA CONCEPTION CERVANTINE DE LA LECTURE

[Cuando] se contempla intelectualmente, se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen, puesto que las imágenes son como sensaciones, sólo que sin materia.

Aristote, *De anima*

-A-

Sur l'écran de l'imagination (phantasia)

[...] dans le vénérable couvent [...] il fallut] enterrer un triste personnage, à la sinistre réputation [...]; et chacun pensait que le démon devait l'emporter corps et âme.

Ce soir-là [...] un] âne, je ne sais comment, quitta l'écurie et entra dans le cloître [...].

Ils n'étaient guère nombreux à oser lever les yeux vers la bête, et tous étaient tellement convaincus que le diable se trouvait là que pas un seul ne reconnut l'âne [...]. À la fin, le prieur saisit l'aspersoir et [...] se mit à asperger l'âne d'eau bénite]; mais du fait de l'imagination qui s'était imprimée dans sa tête, il ne s'aperçut à aucun moment que ce n'était pas là le diable, mais un âne.

Matteo Bandello, I, 44

LES INDICES FICTIONNELS DE LA FICTION ONIRIQUE

Si lire le texte (le transformer en fiction pour l'esprit) revient à rêver, ce n'est pas seulement à cause de la baisse de vigilance ou de la faible activité physique. Au bout du compte, le dévoiement romanesque par le rêve et le somnambulisme n'a rien d'étonnant, ni d'extraordinaire. Tout endormi, don Quichotte « meuble », (re)construit, en rêve, l'image de Micomicón et de son monstrueux envahisseur. Cervantès a, d'ailleurs, soin de préciser que son héros « no tenía los ojos abiertos » (p. 416).

L'antithèse qui oppose le trop plein imaginaire et le vide visuel provoqué par les paupières closes pointe du doigt le paradoxe incroyable de la narration onirique ; mais, surtout, le travail du

rêve dit le travail du lecteur, car don Quichotte, à l'instar des auditeurs qu'il représente, doit prolonger, dans son esprit, le récit de Dorotea qu'il a entendu de vive voix.

Dans *Les épreuves et travaux de Persilès et Sigismonda*, Cervantès redit la force d'un autre *imaginaire*, celui qui perce dans le rêve : « Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades » (*PS*, II, 15, p. 236). Ces « choses » mentales correspondent précisément aux « fantômes » oniriques que Persilès, dans le récit qu'il faisait à ses compagnons de voyage, venait de confondre avec les souvenirs empiriques. La perspective de Persilès est inversée par rapport à celle de don Quichotte, puisque ce n'est plus la réalité de la veille qui détermine le rêve, mais ce dernier qui interfère avec les souvenirs diurnes.

Toujours est-il que, dans les deux cas, l'imagination est une zone mentale vulnérable aux assauts des divers fantômes de la mémoire, une sorte de film sensible dont l'« intensité » (*DQ*), ou la « véhémence » (*PS*) suppriment les frontières de l'empirique et du fictionnel : l'imagination peut être cause d'une mystification interne et spontanée, à laquelle l'esprit semble ne pas pouvoir échapper. C'était évident pour A. Quijano considéré comme fou²⁵ ; cela l'est plus encore pour Persilès, qui nous semble représenter, en regard de son prédécesseur manchègue, des mécanismes d'ordre plus anthropologique.

EXPLICATIONS MEDICALES CLASSIQUES ET CONFIRMATIONS CONTEMPORAINES

Meubler, construire, prolonger la fiction ou le rêve, toutes ces activités sont liées, c'est-à-dire au sens premier du terme « ligaturées », à un phénomène mental bien connu des lettrés et des médecins de l'époque : l'imagination.

Le concept d'*imaginación* ou de *fantasía* (« fue tan intensa la *imaginación* de la aventura », p. 416), que l'on pourrait traduire en termes scientifiques par « imagerie interne », ne doit pas être confondu, chez Cervantès, avec celui de sa matrice, l'« imaginativa » (*imaginative*)²⁶. L'*imaginación-fantasía* désigne l'ensemble des images fixées dans la mémoire que l'action de l'*imaginative* fait ressurgir dans l'activité fictionnelle (onirique ou lectorale) : Luis Alfonso de Carvallo assimile, ainsi, le « sens littéral » des fictions à la « fantasía de la imaginativa » (1997, p. 116), c'est-à-dire à la représentation d'images mentales convoquée par l'*imaginative*, sous l'effet de la lecture. La psychologie ancienne, issue d'Aristote (*De l'âme*), désigne les images mémorielles par le terme de

²⁵ « [Don Quijote] tenía a todas horas y momentos llena la fantasía de aquellas batallas, encantamientos, sucesos, desatinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan, y todo cuanto hablaba, pensaba o hacía era encaminado a cosas semejantes » (*DQ I*, 18, p. 188).

²⁶ Sur la distinction issue d'Avicenne entre *imaginación* (« imaginativa retentiva ») et *imaginative* (« imaginación compositiva »), plus de détails dans SERES (1996), p. 66-68.

fantômes (« fantasmas »), résidus des images immédiates, dites *figures* (« figuras », *figurae*)²⁷. Des travaux récents semblent confirmer ces théories, et les sciences neuronales estiment à présent que les images mentales « mettent en œuvre la mémoire », qu'elles sont, par définition, des « images de mémoire » (Changeux, 1983, p. 165). Après avoir écouté le récit de Dorotea, A. Quijano est victime d'une impression figurative et mentale obsédante au point de refaire surface lors de cette période que l'on désigne à présent comme le sommeil paradoxal. Il faut dire que les *ars memoriae*, étudiées par Frances Yates, avaient parallèlement achevé de représenter la mémoire comme un système de niches imaginaires où devaient se ranger les souvenirs visuels²⁸. Si l'imagination renvoyait à la mémoire, cette dernière se couvrait des images que l'*imaginative* lui servait.

Ces remarques sont fondamentales pour comprendre la façon dont le vieux chevalier vit ses lectures et en reste prisonnier. Car il y a fort à croire que la théorie de l'imagination a déterminé la conception cervantine de la lecture.

Ce sont les récentes réflexions théoriques sur la fiction qui nous permettent de retrouver, après des tentatives purement structuralistes, la nature mentale de la littérature. Avec l'expérience onirico-fictionnelle de don Quichotte, le discours oral et mensonger de Dorotea s'est en effet dissout pour laisser place à « la imaginación de la aventura ». L'oralité s'est faite image mentale.

Pour aborder la lecture, non plus sous l'angle de l'auteur espagnol, mais dans la perspective des modalités psychiques en jeu dans l'accomplissement mental du romanesque classique, nous nous tournerons vers Vincent Jouve. Ce théoricien est sans doute celui qui, dans le sillage de Christian Metz, a le mieux perçu la nature mentale des éléments fictionnels :

En raison de leur nature linguistique, les contours [de la diégèse] ne peuvent se prêter à une perception directe : ils exigent de la part du lecteur une véritable « recreation » imaginaire [...]. L'image ainsi produite, dépourvue de présence matérielle, peut être qualifiée d'« image mentale » [...]. Si l'image mentale est construite à partir du texte, la réalité de son existence se joue hors de lui. En tant que représentation, elle est intérieure à l'appareil psychique (Jouve, 1998, p. 40-45).

Au cinéma, le signifiant est transcendé par une activité imaginaire : « le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme »²⁹ (l'expression, on le voit, diffère peu de celle employée dans l'Antiquité ou à la Renaissance) ; mais ce phénomène est plus conséquent dans la

²⁷ HUARTE (1989), p. 324 (note 7 de Guillermo Serés). On trouve la même distinction dans le *De musica* de Saint Augustin comme dans le *Differentiarum* de Saint Isidore (BUNDY, 1927, p. 161). Voir également PIGEAUD (1983) sur les différences antiques entre *phantastòn* (objet représenté), *phantasia* (représentation mentale, empreinte de l'objet dans l'âme), *phantastikòn* (stimulus de l'hallucination) et *phántasma* (hallucination).

²⁸ EISENSTEIN (1991), p. 53-54.

²⁹ METZ (1993), p. 64.

lecture, où le sujet *reçoit* du texte mais *perçoit* des images. On parle alors d'*iconicité* fictionnelle (Combe, 1985, p. 38).

La lecture romanesque réalise, entre autres choses, la production d'un monde fictionnel, entièrement mental. Dès le Haut Moyen Âge, Saint Augustin mettait en évidence ce phénomène mental (Bundy, 1927, p. 159). Pour la médecine du Siècle d'or, la lecture n'échappe pas aux autres formes de création et de jeu³⁰ : en ce sens, lire, c'est provoquer l'*imaginative*. Plus récemment, on estime que la lecture est guidée par la forte visée référentielle du langage : dans « le roman et la fiction, les synthèses perceptives du savoir imageant visent un monde au-delà du langage » (Combe, 1985, p. 47). La fictionnalisation dépend donc d'une *iconicisation*, un processus cognitif de référenciation qui affecte aux graphèmes un écho mental plus ou moins iconique –car plus ou moins concret– (Dufays, 1994, p. 192 ; Schaeffer, 1999, p. 109).

Les récentes recherches en sciences neuronales nous permettent de détacher deux traits caractéristiques des « images mentales » (Changeux, 1983, p. 160-211).

- D'une part, l'iconicisation fictionnelle se produit spontanément (*ibid.*, p. 165) ; elle n'est donc généralement pas consciente (non-manifeste) : « le sujet ne crée pas, il réagit. L'image se développe parallèlement à ce que le sujet entend ou lit »³¹.
- D'autre part, la référenciation n'est pas un mouvement vers le référent (extrafictionnel), une ouverture sur le monde empirique, mais une opération cérébrale de compréhension sémantique ou de concrétisation figurative³². Par conséquent, aucun détachement ou distanciation vis-à-vis du déroulement romanesque ne se produit normalement en lecture.

³⁰ HUARTE (1989), p. 395-410.

³¹ KIBEDI VARGA (2000), p. 5.

³² « Finalement, le cerveau est en permanence spontanément actif et peut donc créer des représentations internes sans aucune interaction avec le monde extérieur » (CHANGEUX, 1983, p. 169).

-B-

Les rouages de l'imaginative (imaginativa)

LE TEXTE COMME ENSEMBLE DE STIMULI MEMORIELS

Pour la psychologie classique et J. Huarte de San Juan, il existait, nous l'avons vu, un double trajet des images : des sens vers l'imagination (l'esprit perçoit des *figuras*, imaginaires) et de la mémoire vers l'imagination (*fantasmas*).

Dans ce cadre, on comprendra qu'à la différence des images de la perception, les images littéraires sont entièrement projectives³³. Le lecteur ne perçoit pas des figures empiriques : il sollicite son imaginaire en se rattachant à sa mémoire visuelle (*memoria*).

Le *principe d'écart minimal* est fondamental dans le travail mémoriel de refiguration : l'état fictionnel exige, d'après Marie-Laure Ryan, que « nous interprétions le monde de la fiction et des propositions contrefactuelles comme étant aussi semblables que possible à la réalité telle que nous la connaissons. Cela signifie que nous projetons sur le monde fictif ou contrefactuel tout ce que nous savons du monde réel et nous n'opérons que les ajustements qui sont strictement inévitables »³⁴. Et Vincent Jouve de préciser qu'« en l'absence de prescription contraire, le lecteur attribue à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait dans le monde de son expérience » (1998, p. 36). De même, Anselmo ne peut-il faire autrement que de succomber, tout spectateur qu'il est, à l'interprétation empirique de l'indice fictionnel et sanguin que lui présente le scénario de sa tendre épouse. La narration ne laisse aucune place à l'ambiguïté concernant la conscience de ce processus mental au Siècle d'or : « la sangre *bastó* para *acreditar* su embuste » (*DQ I*, 34, p. 413).

Les signes linguistiques (signifiants et signifiés) servent d'appel à une configuration représentative et endogène d'images appartenant à la mémoire du lecteur ; l'œuvre agence les figures mémorielles dans une structure nouvelle. Sans aller peut-être jusqu'à penser avec Vincent Jouve que « la part qui revient au lecteur est inversement proportionnelle à la détermination du texte » (1998, p. 51), nous croyons que, si la réception est aussi –et surtout– création, elle opère essentiellement à partir de stimuli ; c'est pourquoi, la résonance mentale d'un texte agit en fonction de pistes, de précisions, que l'auteur veut manifestes à la conscience lectorale, comme en fonction de la pertinence (souvenirs, intérêt) que tous ces stimuli acquièrent pour la subjectivité du lecteur.

³³ Les images mentales le sont aussi, puisqu'on le sait, ce n'est pas l'œil qui voit, mais le cerveau qui conçoit.

³⁴ Cité par PAVEL (1988), p. 112.

Dans *Don Quichotte* (1605), les chapitres 34 et 35 insistent fortement sur cet aspect figuratif de l'interprétation. Dans le premier des deux (*Curioso*), c'est la vue du sang qui est en cause et qui sert de stimulus à la dramatisation romanesque. Au chapitre suivant, la fiction onirique de don Quichotte repose, elle aussi, sur un détail perceptif à la source de leur reconstruction imaginaire : l'aspect de ces fameuses outres de vin, qui provoque l'activité fictionnelle (onirique) et qui résonne sur le substrat imaginaire et mémoriel que constituait l'« intense aventure » de la belle Micomicona.

LE TEXTE DEBORDE PAR LE PROCESSUS IMAGEANT

La sage implication mémorielle, néanmoins, ne permet pas d'expliquer les trois concepts clés qui trahissent l'idée que se faisait notre auteur sur la force illusionniste de l'imagination dans la lecture : rêve, hallucination et folie.

L'analyse du phénomène lectoral révèle, nous l'avons vu, que la fiction littéraire, comme tant d'autres expériences esthétiques, est « semi-onirique » (Jouve, 1998) dans la mesure où la solitude –quichottesque– et la concentration sur les folios limitent, de fait, les stimuli psychiques externes. Le parcours (onirique ou fictionnel) des excitations iconiques est inverse au parcours diurne et favorise d'autres stimuli, enracinés dans la conscience profonde ; en termes psychanalytiques, on dira qu'en lecture, comme dans le rêve, est privilégié le flux régrédient, celui qui a « comme point de départ le préconscient et l'inconscient (et) comme point d'arrivée l'illusion de perception » (*ibid.*, p. 139).

En fait, la voie régrédiente affecte également l'homme dans sa vie éveillée lors de la méditation visualisante, de l'évocation de souvenir³⁵, ou d'hallucinations³⁶. Pour Vincent Jouve, l'état fictionnel du lecteur est une autre de ses manifestations diurnes puisque « l'image littéraire, fantasme propre élaboré à partir d'éléments du fantasme d'autrui, est une production mixte » (*ibid.*, p. 42).

La subjectivité imageante

La faible détermination textuelle permet d'abord de laisser à l'imagination une profonde liberté dans la refiguration mentale de la fiction³⁷. Le récit verbal, nous dit Aron Kibédi Varga,

³⁵ « Freud rappelle que certaines activités de la vie éveillée, telles la méditation visualisante ou l'évocation volontaire de souvenirs, reposent également sur le principe de régrédience, mais que celle-ci s'arrête alors avant son terme puisque le souvenir et l'image mentale y sont clairement reconnus par le sujet, qui ne les prend pas pour des perceptions » (METZ, 1993, p. 140).

³⁶ Certains « groupes de neurones, encore mal identifiés, interviennent dans la focalisation interne de l'attention vers une image de mémoire ou un concept » (CHANGEUX, 1983, p. 197).

³⁷ Voir à ce sujet l'article de GERVAIS (2004, p. 97-98), qui associe le lecteur au « museur » : « L'être du musement est, en ce sens, perdu dans ses pensées, en plein suspens, dans cette logique associative qui caractérise la rêverie et l'errance ». Il se promène dans un monde de possibles, sans égards à la logique et à

se substitue à la réalité comme producteur d'images ; le lecteur se crée un deuxième monde, un monde plus ou moins parallèle à son expérience. Il se laisse guider par son imaginaire, il invente les formes, les couleurs, le mouvement des corps, bref tout ce que l'écrivain n'a pas pris soin de noter explicitement (2000, p. 6).

Les fameuses promenades imaginaires du lecteur, parallèles à la perception des graphèmes, prouvent l'action sourde de l'imaginaire personnel entraîné par un cheminement personnel, digne de la structure onirique.

La liberté rêveuse d'A. Quijano n'a donc rien de la folie. Elle explore une des facettes relatives à la puissance imaginative ; et, en ce sens, le processus lectoral est extrêmement voisin de celui qu'active l'écriture romanesque. La raison pour laquelle don Quichotte loue la *Historia de Belanís de Grecia* de Jerónimo Fernández réside dans « la promesse d'une aventure inachevée » : « muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra » (*DQ I*, 1, p. 38). Don Quichotte se trouve empêché d'écrire une suite au roman de J. Fernández à cause du bouillonnement mental qui agite son esprit ; « otros mayores y continuos pensamientos » (*ibid.*) ne lui laissent aucun répit pour coucher son imaginaire sur le papier.

Don Quichotte n'a pas écrit ; mais il aura au moins rêvé des suites romanesques possibles, grâce à la supercherie manigancée par le curé et magistralement mise en scène par Dorotea (*DQI*, 30)...

L'aliénation imageante : le pouvoir des enchanteurs

« Figuras »/« fantasmas ». « Imaginación » (*imaginativa*)/ « fantasía ». Le lexique employé pour rendre compte de la réalité fantastique exprime par bisémie, à l'insu du personnage, les mécanismes psychiques qui perturbent l'imagination du preux chevalier.

[Cuando] él despertó con sobresalto no pudo menearse ni hacer otra cosa más que admirarse y suspenderse de ver delante de sí tan estraños visajes; y luego dio en la cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas *figuras* [Fernando y sus camaradas disfrazados] eran *fantasmas* de aquel encantado castillo (*DQ I*, 46, p. 536).

Le réveil, la réaction romanesque de l'admiration, manifestent aux lecteurs, de façon implicite, qu'Alonso Quijano agit en lecteur face à ces visages difformes, véritables signaux à actualiser et à recouvrir imaginairement³⁸. Les termes « figures » et « fantômes » font sens à la lumière de leur confrontation et de l'isotopie liée à l'*imaginative*. Ainsi, peut être dépassée l'hétérogénéité sémantique qui identifie les *figuras* à des personnages de comédie et les *fantômes* à

ses contraintes [...]. Le musement est ce qui capte l'aura des choses, pour reprendre le terme dans l'acception que lui a donné Benjamin, c'est-à-dire "l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tend à se grouper autour de [l'objet offert à l'intuition]" ».

³⁸ Voir plus généralement l'allusion à l'activité imaginative dans le processus créatif chez le peintre Léonard de Vinci (VINCI, 2004, p. 364 : « aún verás batallas y figuras agitadas ») et l'exégèse qui est donnée de ce passage par ORTEGA Y GASSET (1984, p. 220).

des êtres merveilleux. Les enchanteurs, évoqués à plusieurs reprises par le vieux lecteur, ne peuvent cacher longtemps leur statut rhétorique de métaphore de l'*imaginative*³⁹ : ce sont eux qui transforment les figures en fantômes mémoriels et imaginaires.

L'épisode du retable de maese Pedro nous en fournit un bref aperçu : « Ahora acabo de crear –dijo a este punto don Quijote– lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino *ponerme* las *figuras* como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren » (*DQ II*, 26, p. 852). L'aliénation évoquée dit ce mouvement non conscient et autonome qui se produit en écoute ou en lecture. Ce phénomène n'a, à l'origine, rien de pathologique. Comme le remarque Jean-Pierre Changeux, « il y a une compétition entre percept et image lorsque l'un et l'autre mobilisent le même canal sensoriel. Il existe une parenté neurale, une congruence matérielle entre le percept et l'image de mémoire ». Le neurologue cite le cas suivant, qui n'est pas sans rapport avec l'aventure du nuage de poussière formée par un troupeau de moutons sous les yeux d'Alonso Quijano (*DQ I*, 18) :

Si cette parenté existe, percept et image doivent non seulement être confondus, mais, s'ils portent sur des objets différents, entrer en compétition. [...Segal et Fusella] projettent [...] une tache blanche sur l'écran, dont ils font toujours varier l'intensité lumineuse. Ils demandent maintenant au sujet d'évoquer mentalement l'image d'un arbre au moment précis où l'intensité de la tache lumineuse est progressivement augmentée. Dans ces conditions, la perception de la tache requiert une intensité lumineuse beaucoup plus élevée qu'en l'absence d'évocation d'une image visuelle (Changeux, 1983, p. 166).

Les scientifiques n'avaient pas attendu le XX^e siècle pour mesurer l'importance de ce phénomène dans la vie quotidienne. Comme le remarque G. Serés, une part des aventures d'Alonso Quijano est redevable à ce que les médecins analysaient comme une collision entre les figures des « sentidos exteriores » et les fantômes projetés sur la « fantasía », qui profitaient parfois à ces derniers :

Lo cual prueban claramente los médicos, diciendo que si a un enfermo le cortan la carne o le queman, y con todo esto no le causan dolor, que es señal de estar la imaginativa distraída en alguna profunda contemplación. Y así lo vemos también por experiencia en los sanos, que si están distraídos en alguna imaginación ni ven las cosas que tienen delante, ni oyen aunque le llamen, ni gustan del manjar sabroso o desabrido, aunque lo comen (Huarte, 1989, p. 498).⁴⁰

En espagnol, le terme « representar » (« lo que su continua y desvariada imaginación le representaba », *DQ I*, 46, 536) désigne tout particulièrement cet acte mental spontané par lequel devient « presente alguna cosa con palabras o figuras que se fijan en nuestra imaginación »

³⁹ On trouve une conception moins profane (l'œuvre de J. Huarte de San Juan fut mise à l'index par Quiroga en 1583) mais tout aussi physiologique dans la *Somme Théologique* (5, 111) de Saint Thomas d'Aquin (BUNDY, 1927, p. 221).

⁴⁰ G. Serés cite l'aventure des moulins à vent : « dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran » (*DQ I*, 8, p. 95).

(*Covarrubias*) et qui se trouve précisé dans l'expression vue précédemment, « poner las figuras delante de los ojos ».

Le mécanisme évoqué ici n'est pas une nouveauté de l'époque moderne ; il dépasse la métaphore théâtrale. Michel Moner situe l'origine de la stratégie illusionniste de Cervantès à la confluence du prêche et de la tradition orale des conteurs (1989, p. 118-127), tout en faisant remarquer que les apostrophes du type « Hételo aquí », le recours fréquent aux démonstratifs signalent une certaine prédilection de l'auteur espagnol pour la deuxième hypothèse⁴¹. Le texte cervantin provoque ainsi des « effets de visualisation » de telle sorte que « certaines images *naissent* ainsi au détour d'une phrase où le récit semble suspendu, comme pour permettre au lecteur de les contempler » (*ibid.*, p. 121-122).

Comme ces enchanteurs sournois avec don Quichotte, Cervantès tient à « placer devant les yeux » des lecteurs à venir des images qui doublent la réalité. Or, l'expression *—ante oculos ponere—* est une formule consacrée de la rhétorique antique, située dans la constellation de l'évidence⁴². De même, l'art d'*enchanter*, qui semblait-il était le travail de Frestón, faisait précisément partie des atouts que l'*enargeia* apportait à la narration : Quintilien rappelait que Theodectes « no sólo (quiere) que toda descripción sea magnífica, sino también encantadora » (1999b, p. 68). À en croire le poids de la figure de l'évidence dans les traités de rhétorique classique, la poétique des conteurs populaires n'est pas seule en cause dans la conception cervantine du fait poétique.

⁴¹ L'auditeur du conteur a l'obligation du « voir », comme le rappelle Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale*. Il réfère ce mot d'un conteur maya s'adressant à l'ethnologue D. Tedlock : « Ce que je raconte, le vois-tu, ou ne fais-tu que l'écrire ? » (ZUMTHOR, 1983a, p. 235)

⁴² La description de la *phantasia*, chez Aristote, correspond à celle de l'évidence : « La représentation [...] est à notre discrétion quand nous le souhaitons. Devant les yeux, on peut, en effet, se mettre des fictions, comme font ceux qui, dans les exercices de mémoire, évoquent ou fabriquent des images » (*De l'âme*, in LAVAUD, 1999, p. 83).

-C-

La lecture évidente : l'effet d'enargeia

L'*enargeia* est une « figure affective », puisque la description qu'elle suppose a pour but de provoquer l'impression de concrétude⁴³, l'effet de présence. Or, à l'instar des romans antiques, tels ceux d'Homère⁴⁴, celui de Garci Rodríguez de Montalvo suscite, manifestement, la « vive représentation », comme peuvent en témoigner les paroles d'Alonso Quijano :

estoy por decir que *con mis propios ojos* vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira; y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias del orbe, que por la aprehensión que tengo de que fueron como sus historias cuentan, y por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron, se pueden sacar por buena fisionomía sus faciones, sus colores y estaturas (*DQ II*, 1, p. 636).

Cervantès décrit avec une extrême précision l'*effet-personne* (Jouve, 1998) ressenti par don Quichotte ; le personnage-locuteur en oublie l'art de la représentation à la source de ce phénomène. Mais la multiplicité des détails évoqués –l'abondance (*copia*⁴⁵)– trahit, ici, la technique de l'évidence.

On est donc frappé par l'absence du référent ; le livre porteur de l'*enargeia* a disparu pour le héros, comme pour Politien, commentateur lucide de cette rhétorique : « assurément l'apparence, l'attitude, le comportement de [la vieille Eurycleé reconnaissant Ulysse], il me semble non tant les percevoir par mes oreilles (*accipere auribus*) que les voir pleinement de mes propres yeux (*ipsis plane oculis uideor usurpare*) » (cité par Galand-Hallyn, 1995, p. 106)⁴⁶.

Pour les humanistes, il n'y a pas de doute, « stimulée par les mots et leurs sonorités poétiques, l'imagination (la *phantasia : uideor*) du lecteur transforme l'écriture et sa musique en sensations variées » (*ibid.*).

L'*imaginación*, ce « tableau » interne de l'âme où se reproduisent les figures humaines (la métaphore est de Platon)⁴⁷, se substitue donc aux perceptions sensibles, tout particulièrement

⁴³ LAUSBERG (1966), § 810-819.

⁴⁴ GALAND-HALLYN (1995), p. 105 : « les choses humaines [...], il les a imitées (*expressa*) pour nous, il nous les a dévoilées (*exprompta*), les plaçant devant nos yeux (*ante oculos constituerit*), alors que, de ses propres yeux, il ne les avait jamais vues » (*Oratio in expositione Homeri*, Ange Politien).

⁴⁵ CAVE (1997), p. 54-58.

⁴⁶ Cité par GALAND-HALLYN (1995), p. 106.

⁴⁷ SERES (1994), p. 207. Cette conception ancienne de la conscience comme pensée iconique est récupérée récemment par Aron Kibédi Varga : « La parole vient *après* l'image. Selon le philosophe allemand Hans Jonas, le trait spécifique de l'homme, c'est d'être *homo pictor* bien plus qu'*homo sapiens*. Depuis l'homme préhistorique jusqu'aux enfants d'aujourd'hui, l'homme qui trace des images pour peindre la réalité précède l'homme qui parle pour décrire la réalité. Nous avons oublié cet ordre de succession dans la mesure où le logocentrisme occidental -d'origine grecque et judéo-chrétienne- a toujours

lorsque se réchauffe le cerveau, sous l'effet d'une lecture intense. La médecine moderne –la théorie de J. Huarte de San Juan tout au moins– estime, nous l'avons vu, que la faible dépense d'énergie motrice stimulait en retour l'*imaginative* et par conséquent l'*imaginación*, lors des rêves notamment. Plus récemment, on peut penser avec Christian Metz que, lors des activités fictionnelles (lecture, cinéma, etc.), l'« énergie psychique [...] va rebrousser chemin en direction de l'instance perceptive, emprunter la voie régrédiente, s'employer à surinvestir la perception de l'intérieur » (1993, p. 143-144)⁴⁸.

Pourtant, lorsqu'il construit mentalement la figure d'un acteur romanesque, le lecteur dispose rarement d'un précédent mémoriel. L'être de fiction est par essence nouveau pour le lecteur (Umberto Eco, parle alors de « personnages surnuméraires », 1985). Si l'humanité d'Amadís ne fait pas de doute, sa spécificité iconique reste à construire. Il faut donc postuler, à la suite de Saint Augustin, la faculté pour l'*imaginative* de combiner les figures empiriques, conservées dans la mémoire (Bundy, 1927, p. 164), pour produire finalement, à partir des indications ou stimuli textuels, des *images-personnages*⁴⁹.

Les réactions psychiques de don Quichotte révèlent à quel point l'*enargeia* n'est pas seulement une réponse rhétorique⁵⁰. « À la Renaissance, le concept d'*enargeia* ou "vive représentation" apparaît fondamental en matière de poétique » (Galant-Hallyn, 1995, p. 127) : de simple truc d'orateur, il s'émancipe pour concerner la fiction littéraire dans son entier⁵¹. À la fin de la *Première Partie*, lorsqu'A. Quijano répond au chanoine, Cervantès témoigne d'une conception de la lecture et du romanesque totalement contaminée par l'*évidence* :

léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda. Si no, dígame: hay mayor contento que ver, como si dijésemos, aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables [...]. Allí le parece [al caballero] que el cielo es más transparente y que el sol luce con claridad más nueva. Ofrécese a los ojos una apacible floresta [...]. Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas pedrezuelas [...]. ¿Qué es ver, pues, cuando nos cuentan que [...] ? ¿Qué el verle echar

privilegié la deuxième définition de l'homme [...]. Si l'image première, toujours mobile, permet à l'homme de s'inventer des récits, la parole n'est donc pas, comme on le croit souvent, la première ni la seule instance pour raconter. Il faut distinguer récit mental et récit verbal » (KIBEDI VARGA, 2000, p. 4-5).

⁴⁸ Voir également le premier des quatre points définitoires de la fiction selon Jean-Marie Schaeffer (1999, p. 180-181) : « L'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative [...]. L'attention intramondaine n'est pas abolie [...] de même que durant la phase du sommeil paradoxal, donc pendant les rêves, le seuil d'éveil est plus élevé que pendant les autres phases. »

⁴⁹ Terme de Vincent Jouve. Voir à ce sujet les pages 40-56 (« En raison de leur nature linguistique, les contours du personnage ne peuvent se prêter à une perception directe : ils exigent de la part du lecteur une véritable "recréation" imaginaire. Le personnage romanesque, autrement dit, n'est jamais le produit d'une perception mais d'une représentation » -1998, p. 40-).

⁵⁰ Sur l'évidence comme figure rhétorique chez Cervantès, on lira avec intérêt l'article d'Alberto Bleuca (1985, p. 137-143 : l'étude porte sur le chapitre 17 de la troisième partie de *Persiles*).

⁵¹ En fait, déjà dans l'Antiquité, l'*évidence* était considérée par Quintilien comme l'une des vertus de la « *narratio* más que como una figura retórica concreta » (GALAN SANCHEZ, 1993, p. 455).

[...]¿Qué verle servir [...]¿No quiero alargarme más en esto, pues dello se puede colegir que cualquiera parte que se lea de cualquiera historia de caballero andante ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere (*DQ I*, 50, p. 569-571).

Pour Cervantès, c'est l'ensemble de la fiction qui résonne de son intense réalité psychique et visuelle, plus qu'une séquence indépendante, affectée par « l'effet d'*enargeia* ». La lecture romanesque, et plus particulièrement la plongée dans l'espace chevaleresque, ressortissent au bonheur optique⁵².

LA LECTURE-SPECTACLE

Lire la fiction signifie assister à un véritable spectacle⁵³. Le discours de don Quichotte manifeste le statut multiple du lecteur romanesque : témoin des faits (« Ofrécese a los ojos »), présent aux conversations, pris à parti comme le héros (« Tú caballero »), face à un narrateur qui s'adresse à lui. La diégèse et son développement se produit « delante de nosotros ».

Le personnage de don Quichotte signale que toute lecture est celle d'une appropriation de l'espace romanesque. Le lecteur marche sur les pas du héros : il accomplit par son acte même la focalisation spatiale : « ¿Qué es ver, pues, cuando nos cuentan que tras todo esto le llevan a otra sala, donde halla puestas las mesas con tanto concierto, que queda suspenso y admirado? » (*DQ I*, 50, p. 571).

LA DENSITE FIGURATIVE

Suite aux études de Thomas Pavel (1988, p. 95-143) et de Vincent Jouve (1998, p. 64-71), nous accordons une place essentielle à l'*extension figurative* du monde fictionnel. Ainsi que l'affirme le premier, il est évident que « la dimension d'un monde propositionnel est directement proportionnelle à celle du texte ». Grâce aux détails diégétiques, la fiction acquiert une précision représentative accrue, puisque fondée sur des stimuli plastiques déterminés.

De l'opinion d'Erasme, qui lie la figure de l'évidence à l'écriture de l'abondance (*De copia rerum et verborum*), la densité quantitative de la description (texte) se change en densité qualitative (lecture), en vérité plastique ou ontologique. Aussi, don Quichotte, au sujet d'Amadís, peut-il légitimement se poser la question : « ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas,

⁵² L'analogie avec le texte proustien est saisissante : « Déjà moins intérieur à mon corps que cette vie des personnages, venait ensuite, à demi-projeté devant moi, le paysage où se déroulait l'action et qui exerçait sur ma pensée une bien plus grande influence que l'autre, que celui que j'avais sous les yeux quand je les levais du livre. C'est ainsi que pendant deux étés, dans la chaleur du jardin de Combray, j'ai eu, à cause du livre que je lisais alors, la nostalgie d'un pays montueux et fluvial [..]. Et comme le rêve d'une femme qui m'aurait aimé était toujours présent à ma pensée, ces étés-là ce rêve fût imprégné de la fraîcheur des eaux courantes » (PROUST, 1995, p. 100).

⁵³ C'est là une spécificité de la rhétorique de Quintilien.

punto por punto y día por día, que el caballero hizo, o caballeros hicieron ? » (*DQ I*, 50, p. 568-569).

LA LUMINOSITE

De même, l'évocation merveilleuse exécutée par don Quichotte possède, outre l'abondance de ses détails, un trait spécifique à l'évidence qui fait de la scène imaginaire un espace présent car saisissant, et qui montre la lucidité cervantine quant à sa force : l'*enargeia* est *illustratio*, « mise en lumière » d'un objet singulier ; elle « reste indissolublement associée aux notions de clarté, scintillement » (Galant-Hallyn, 1995, p. 108).

La fonction lectorale d'une telle technique est évidente : « la brillance de la surface textuelle attire l'œil, éclaire et délimite le champ de la digression descriptive » (*ibid.*, p. 109). La lumière polarise l'imagination sur des éléments précis qu'elle « place devant les yeux », dont elle fait une « vive représentation ».

« Allí le parece [al caballero] que el cielo es más transparente y que el sol luce con claridad más nueva », assure don Quichotte. Par ces indices descriptifs, la représentation mentale peut illuminer dans l'imaginaire le cadre général de la scène et produire la brillance de celle-ci.

L'INDEPASSABLE IMMEDIATETE

Autre conséquence non négligeable provoquée par l'effet d'évidence : ce que Charles Grivel nomme l'« effet d'indépassable immédiateté » (1973, p. 163). Le présent utilisé par don Quichotte est celui du lecteur *impressionné* par la découverte progressive d'un monde qui se déploie sous ses yeux. L'espace n'est « là », sous nos yeux, que parce qu'il est présent, « aquí ahora ». Le caractère historique, ancien, des événements chevaleresques s'est dissipé sous l'effet d'*enargeia*.

Il faut croire, par conséquent, que Cervantès avait parfaitement compris que la lecture saisit l'événement relaté « dans son immédiateté de sens produit dès lors qu'elle s'exerce et quand elle s'exerce » (*ibid.*) :

[L'événement] se perçoit simultanément au déchiffrement, il est son contemporain même [...]. La raison en est simple : tout ce qui fait l'objet de la relation s'accomplit dans l'instant de lecture ; le récit produit les faits comme arrivant au fur et à mesure de la découverte qu'en fait le lecteur : ils sont lus se faisant. *Le temps réel du livre est celui-là de la pratique qu'il postule*. C'est parce que du narré se projette présent (et donc convenable à la lecture) que du sens pour elle ressort des actions du livre (*ibid.*, l'auteur souligne).

On comprendra que fiction lectorale et fiction onirique soient similaires pour notre auteur, sans doute lucide quant à la commune activité figurative des deux processus imaginaires bien

avant les découvertes de la psychanalyse⁵⁴ et de la neurologie⁵⁵. On comprendra aussi que les « enchanteurs » qui assaillent Cervantès, avant de devenir des mécanismes mentaux projetant les fantômes chevaleresques sur la scène de l'*imagination*, représentent tous ces auteurs adeptes de l'écriture « évidente ».

⁵⁴ « Le troisième effet [après la *condensation* et le *déplacement*] du travail d'élaboration [onirique] est, au point de vue psychologique, le plus intéressant. Il consiste en une transformation d'idées en images visuelles [...]. Cette partie du travail d'élaboration est la plus constante » (FREUD, 2001, p. 207).

⁵⁵ « Dans l'immense majorité des cas, voire dans tous, le rêve est visuel. Une expérience, menée par Inge Strauch et Barbara Meier à l'université de Zurich, a montré que 100% des sujets réveillés pendant une phase de sommeil actif, ou paradoxal, se souvenaient avoir vu quelque chose. Les rêves sonores sont un peu moins fréquents (45% des rêves) » (JEAN-BAPTISTE, 2002, p. 55).

2. LES LECTEURS FACE AUX PERSONNAGES

Qu'il s'agisse de la fiction du lac bouillonnant narrée par Alonso Quijano ou de la tragédie mise en scène par Camila, dans les deux cas, la lecture des événements par le lecteur empirique (le lecteur réel de *Don Quichotte*) est toujours fléchée par le regard d'un personnage : respectivement, le chevalier du lac et Anselmo. La force d'une situation mise sous les yeux du lecteur dépend dans les deux cas d'une médiation humaine d'un « autre comme soi-même », pour reprendre, en l'inversant, l'expression de Paul Ricœur⁵⁶.

Le monde fictionnel que présentent les deux récits de lecture est à la fois *un monde par* quelqu'un et *un monde pour* quelqu'un.

L'espace, le temps et les êtres romanesques ont, d'une part, une présence lectorale par l'œil d'un être romanesque. Les lecteurs multiples, désignés par la première personne du pluriel employée par don Quichotte (« se muestra delante de *nosotros* un gran lago »), passent tous par le filtre du regard particulier du chevalier. Les verbes embrayeurs de l'évidence renvoient systématiquement à son activité percevante (« le parece que », « Ofrécele a los ojos », « descubre », etc.).

D'autre part, en vertu de la condition centrale du héros-narrataire, le monde romanesque s'adresse essentiellement à ce personnage. Dans la retranscription quichottesque de l'aventure du chevalier du lac, le héros n'a pas fait quelques pas qu'il entend une voix : « Tú, caballero, quienquiera que seas, que el temeroso lago estás mirando, si quieres alcanzar el bien que debajo destas negras aguas se encubre, muestra el valor de tu fuerte pecho » (*DQ I*, 50, p. 569).

Les oreilles du personnage sont aussi les « nôtres », de sorte que l'adresse au chevalier ne peut que nous interpeller. La pluralité du « nosotros » (récepteurs) trouve son point de départ dans la singularité du « tú, caballero » (personnage) que chaque esprit actualise individuellement.

De tels paramètres de lecture, imaginaires, ne laissent pas libre cours à l'investissement émotionnel et sentimental des lecteurs. Les expressions « si quieres alcanzar », « muestra el valor » (verbe de volonté, impératif), formulent explicitement la condition perlocutoire⁵⁷ du romanesque (chevaleresque) pour Cervantès. La perspective individuelle (*focalisation par*⁵⁸) impose le

⁵⁶ Berganza et Cipión, malgré leur condition canine, parlent en hommes.

⁵⁷ Du même avis est Barry Ife (1985, p. 67).

⁵⁸ M. Bal, cité par JOUVE (1998), p. 126-127.

personnage percevant dans son ensemble, elle imprime particulièrement sa vie intérieure et extérieure (volonté, courage, ...). Le dehors (le lac) impose le dedans (« atrevido caballero »).

À l'imagerie visuelle du lecteur, fera écho son investissement sentimental, émotionnel et pulsionnel, selon des modalités posées par le personnage-embrayeur⁵⁹ (nouveauté, manque, secret, etc.). Ainsi, semble-t-il, le lecteur « face à » la diégèse « recevrait » la fiction ; il réagirait comme en miroir, reproduisant mimétiquement les impressions du personnage qui lui sert de prisme :

¿Y, después de la comida acabada y las mesas alzadas, quedarse el caballero recostado sobre la silla, y quizá mondándose los dientes, como es costumbre, entrar a deshora por la puerta de la sala otra mucho más hermosa doncella que ninguna de las primeras, y sentarse al lado del caballero, y comenzar a darle cuenta de qué castillo es aquél, y de cómo ella está encantada en él, con otras cosas que *suspenden al caballero y admiran a los leyentes* que van leyendo su historia? (*DQ* I, 50, p. 571).

Pour autant, la lecture se réduirait-elle à une pure réaction « rhétorique »⁶⁰, à une esthétique du miroir ? Les lecteurs n'ont-ils pas, eux aussi, leurs « mots » à dire ?

-A-

L'altérité au-delà du miroir :

le lecteur cervantin entre narcissisme et altruisme

Autant Vincent Jouve que Jean-Marie Schaeffer soulignent le poids de l'*implication* dans la « relation humaine » qui peut se tisser entre le personnage et son lecteur. Pour éviter de déformer la pensée cervantine, nous proposons un modèle fondé sur les éléments que l'auteur espagnol met en avant dans le trente-deuxième chapitre de *Don Quichotte* (1605). Les manifestations lectorales de ce passage fondamental permettent de distinguer quatre *modalités* de lecture du personnage auriéculaire : l'identification associative, la projection, l'émotion hédonique, l'émotion solidarisante.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 128-131. Voir également SCHAEFFER (1999), p. 186-187 : « dans les fictions visuelles [...] très souvent l'immersion y est enclenchée non pas tant à travers notre empathie avec ce qui est représenté (fût-ce une personne) qu'à travers notre identification avec un sujet qui voit, qui regarde, qui est en position de témoin (ou, parfois, de voyeur) [...] c'est le regard qui rend vivante la représentation ».

⁶⁰ Pour Wayne Booth, la littérature requiert « un lecteur qui répond. C'est en ce point qu'une rhétorique de la fiction centrée sur l'auteur révèle sa limite : elle ne connaît qu'une initiative, celle d'un auteur avide de communiquer sa vision des choses. A cet égard, l'affirmation selon laquelle l'auteur crée ses lecteurs paraît manquer d'une contrepartie dialectique » (RICŒUR, 1985, p. 296-297).

L'IDENTIFICATION ASSOCIATIVE

Un premier regard sur les attitudes fictionnelles du chapitre 32 nous amène à conclure que Juan Palomeque, sa fille et sa servante illustrent dans leur captivité romanesque une même activité : l'identification associative. Hans Robert Jauss caractérise cet engagement fictio-relationnel de la façon suivante : « [en face du héros], le sujet récepteur est requis de s'abolir en tant qu'individu [...]. Ce qui caractérise l'*identification associative* à l'intérieur du jeu, c'est que l'acteur et le spectateur ne sont pas dissociés » (1978, p. 165)⁶¹.

Ce phénomène mental est autonome vis-à-vis du texte, purement subjectif.

- Une lectrice telle que Maritorne investit de sa subjectivité non seulement la jeune amoureuse mais aussi sa duègne (« se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto », p. 370).
- De même, l'identification associative peut avoir lieu sans que le personnage catalyseur soit présent lors de la scène lue (d'où le handicap de la notion d'*identification* encore trop immanente au texte), comme c'est le cas pour la fille de l'aubergiste (« gusto [...] de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están *ausentes* de sus *señoras* », p. 370).

L'implication se caractérise par un fort narcissisme lectoral. Notre auteur est très attentif aux marques du moi dans la fiction :

- Juan Palomeque : « *A lo menos*, de *mí* sé decir que cuando *oyo* decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que *me* toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días » (p. 369) ;
- sa fille : « -Y a vos ¿qué os parece, señora doncella ?— dijo el cura, hablando con la hija del ventero. - No sé señor, en mi ánima —respondió ella—. También yo los escucho, y en verdad que aunque no lo entiendo, que recibo gusto de oílo » (p. 370) ;
- Maritorne : « a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas (*ibid.*).

La diversité dans l'actualisation affective de la fable, si elle éclaire de multiples façons le livre, n'en est pas moins réflexive pour le sujet lecteur. La littérature joue les miroirs intérieurs, elle sonde les cœurs. À l'image du rêve —qui « accouche dans les ténèbres d'une vérité paradoxale, invisible à la lumière [...] : celle que chacun porte en soi » (Moner, 1996)—, la lecture dit la

⁶¹ Pour une présentation scientifique du phénomène, nous renvoyons aux données de l'éthologie et de la biologie animales et humaines qui distinguent une échelle dans l'identification associative : identification simple, contagion émotionnelle, empathie cognitive (WAAL, 1997, p. 89-110).

personnalité et manifeste l'intériorité individuelle⁶². L'échantillon fictionnel de lectorats a pour ainsi dire dressé une cartographie des individualités.

L'INTROJECTION

Différent de l'*identification* (*associative*), le mécanisme d'*introjection* fait voir au lecteur, non pas qu'il agit par le personnage et par sublimation, mais que le personnage le fait agir selon des modalités qui lui sont étrangères : « me toma gana de hacer otro tanto », explique l'aubergiste.

Pour utiliser une métaphore, le lecteur n'habite pas le personnage, il est habité par le personnage dont il suit les directives. En opérant ce mouvement d'extériorisation vis-à-vis de sa spontanéité, le lecteur fait du personnage, non un autre Moi, mais un être différent, « exemplaire ».

La lecture par *introjection*⁶³, qui suppose littéralement de sortir de soi, n'est pas incompatible avec l'identification associative. L'implication actantielle de l'aubergiste part de cette dernière pour déboucher sur une dissociation admirative (« hacer *otro tanto* »). L'introjection dépend d'ailleurs, la plupart du temps, du sentiment d'admiration ; elle est une sorte d'« identification admirative ». Deuxième modèle d'identification dans la classification de H. R. Jauss (1978, p. 165), l'identification admirative (*introjection*) naît avec un « héros parfait ».

L'EMOTION HEDONIQUE

Maritorne est la figure paradigmatique d'une lecture exclusivement guidée par la satisfaction du plaisir individuel : « Digo que todo esto es cosa de *mieles* ». Pour Asún Bernárdez, Cervantès expose là des lecteurs capables de percevoir

el goce estético muy unido al goce inmediato de lo corporal, de lo que entra por los sentidos y no por la razón [...]. Si Cervantes consideró relevante su opinión y la convirtió en parte de su texto, hizo significativo el hecho de que las historias de ficción nos transmiten "sensaciones" que van más allá de lo intelectual (2000, p. 113-114).

Conséquence du désir inscrit dans l'identification associative, le plaisir justifie la sublimation fictionnelle et, plus largement, une certaine implication romanesque qui, insiste

⁶² Dans son analyse de l'imagination chez Cervantès, Ruth El Saffar soulignait le fait suivant : « Chirinos and Chanfalla are master-magicians because they draw out into the illusion of perceived reality images generated out of their subject's hidden prejudices and fears » (EL SAFFAR, 1986, p. 88). Pour Christian Metz, le spectateur « s'identifie à lui-même » (METZ, 1993, p. 69) : le récit est spéculaire « parce qu'il favorise le retrait narcissique et la complaisance fantasmatique qui, lorsqu'ils sont poussés plus loin, entrent dans la définition du rêve et du sommeil » (p. 130).

⁶³ « Alors que le personnage convenu sollicite la projection du lecteur (attribution de ses pensées et sentiments à l'être romanesque), la saisie d'un personnage original entraîne un processus d'introjection (c'est le lecteur, ici, qui incorpore les sentiments et les pensées du personnage) » (JOUVE, 1998, p. 217). Rappelons que, pour Alain Braconnier, l'introjection est un mécanisme de défense psychologique contre les pensées négatives, plus fréquent chez les hommes que chez les femmes (BRACONNIER, 2000, p. 95).

Sigmund Freud, « provient de ce que notre âme se trouve soulagée de certaines tensions »⁶⁴. L'émotion est alors fondamentalement narcissique, tournée vers le seul protagoniste, sans que les autres personnages n'intéressent vraiment le lecteur.

Dans ses commentaires, Maritorne exprime également la possibilité que la jouissance prenne un caractère diffus plus ou moins dépendant de l'identification précise à un personnage (« todo esto »). On est alors proche du ressenti exposé par don Quichotte dans son interprétation du romanesque chevaleresque, et induit par le terme « maravilla » (*DQ I*, 50, p. 571)⁶⁵.

LA COMPASSION⁶⁶ :

DE LA PITIE RECEPTIVE (*empathie*) A LA REACTION LECTORALE (*sympathie*).

L'empathie

« [Gusto] de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad que algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo » (p. 370). Au-delà du plaisir narcissique que peuvent rechercher les lecteurs, le lien à l'Autre est, à l'image de celui qu'établit la fille de l'aubergiste, essentiel.

La fiction de l'amour, signalée ici avec la fille de Juan Palomeque, mais également celle de l'amitié, marquée peu après entre Anselmo et Lotario et plus globalement entre don Quichotte et Sancho, ne servent pas uniquement la réalisation personnelle : elles peuvent engager une relation moins autocentrée et plus « humaine ».

C'est évident dans le commentaire de la jeune fille. Pour Cervantès, l'avènement du jugement moral naît d'une excitation émotionnelle. Lorsque la jeune fille observe la situation malheureuse du personnage masculin, elle éprouve une réaction positive de sympathie à son endroit⁶⁷. La réactivité du lecteur opère la dialectique du Moi (le lecteur) et de l'Autre (le personnage) ; elle dirige le moi vers l'autre. Parce qu'elle *ressent* une émotion compatissante, la lectrice en vient à *juger* les personnages du roman.

En clair, les réactions en amont de l'effet cathartique constituent en elles-mêmes des actes de solidarité, sur deux plans. Non seulement la frayeur (*phobos*) et la pitié (*eleos*) interviennent parce qu'elles sont des réponses « au malheur d'un semblable » (*Poétique*, 53a 5-6), mais en outre cette dernière –la compassion– « s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur » (53a 4-5). Cervantès rejoint donc Aristote lorsqu'il fait le lien entre l'émotion provoquée par un personnage

⁶⁴ S. Freud cité par JOUVE (1998), p. 153.

⁶⁵ P. Ricœur, exégète de S. Freud, propose une interprétation de ce fait en rappelant que le principe de plaisir, qui anime toute « l'existence fantasmatique », « prolonge son règne sous toutes sortes de déguisements » (1965, p. 280).

⁶⁶ Hans Robert Jauss parle d'émotion « solidarisante » (1978, p. 166). Sur la *compassio* au Moyen Âge : BOLOGNA (1984).

⁶⁷ « Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance » (JOUVE, 1998, p. 140).

et le « sens de l'humain ». Aristote estimait en effet qu'« avec les coups de théâtre et les actions simples, les auteurs [...] pouvaient éveiller] le sens de l'humain » (56a 19-24).

D'un point de vue lectoral, il faudrait nuancer l'affirmation du philosophe pour rappeler que la morale intuitive en jeu dans l'*empathie* est plus animale et plus archaïque qu'il n'y paraît⁶⁸, d'où son caractère particulièrement puissant.

La réaction de la jeune fille, par ailleurs, ne se fait pas à sens unique, puisque la situation qu'elle évoque confronte deux personnages : le chevalier et son aimée ingrate. Un second mouvement anime son cœur et son jugement moral : la *sympathie* (*désir de porter secours*).

Projection et sympathie

Mise en présence d'un second personnage –la virtuelle *señora*–, responsable du malheur du premier, la lectrice se voit obligée de considérer, également, l'acte néfaste de cet autre acteur de la fiction ; l'émotion est alors négative. À la pitié qu'un acteur fictionnel peut susciter, un autre engendre la désapprobation.

Le système d'identification lié à la pertinence sexuée du personnage est certainement automatique, mais l'émotion peut créer une disjonction dans le processus d'identification primaire (identification associative avec le personnage féminin) et, par suite, à cause de la désapprobation, une participation accrue dans le monde fictionnel par une *projection* autonome⁶⁹. D'une certaine façon, la conjonction de la pitié pour le chevalier souffrant et la critique intuitive de l'héroïne pouvait conduire les lectrices à s'impliquer elles-mêmes dans la situation. La fille de Juan Palomeque, réagissant à son attitude critique vis-à-vis de la situation romanesque (« sólo sé que hay algunas señoras [...] tan crueles », *DQ I*, 32, p. 370), prend ainsi la place du personnage masculin, quand, en fait, elle devrait *textuellement*⁷⁰ suivre la logique intransigeante des « dames » :

- Luego ¿bien las remediárades vos, señora doncella –dijo Dorotea–, si por vos lloraran?
- No sé lo que me hiciera –respondió la moza [...] : si lo hacen de honradas, cásense con ellos (*DQ I*, 32, p. 370).

⁶⁸ WAAL (1997), p. 57-116 (« [las] raíces de la conducta altruista son tan profundas que la gente no sólo ayuda a los demás, sino que, además le resulta gratificante ») et DECETY (2002), p. 9-20.

⁶⁹ Gérard Langlade a parfaitement signalé que la participation fictionnelle ne signifie pas forcément une adhésion aveugle aux programmations autoriales (2004, p. 89).

⁷⁰ La logique de l'implication lectorale, suivie par Vincent Jouve (la logique textuelle), diffère de celle reconnue par Cervantès. Pour le premier, la lecture est « réception », elle n'échappe pas à la « prédétermination » immanente du texte : « L'interaction du lecteur avec les figures romanesques est conditionnée par différents codes [...]. Il paraît évident que notre vision d'un personnage dépend d'abord [...] de la façon dont il nous est présenté par le texte. [...] le textuel parvient à l'emporter sur l'idéologique » (1998, p. 16).

L'exemple de cette jeune fille montre à quel point, pour Cervantès, l'éthique est une *ré-action* plus qu'une *ré-ception*, qui aurait été liée à une rhétorique ou à une poétique⁷¹. On ne peut en être surpris. Outre l'empathie, c'est une autre capacité profondément ancrée dans l'esprit humain qui trouve une illustration ici : la *sympathie*. À la différence de l'empathie, la sympathie pousse l'être à agir : « dès sa première année d'existence, l'enfant console les autres » ; plus tard, il leur portera secours⁷².

Lecture éthique : du roman de chevalerie à la littérature en général

D'une façon générale, la lecture de situations chevaleresques s'affranchit difficilement d'une coopération évaluative et axiologique, car, comme l'explique don Quichotte à plusieurs reprises, les actions du chevalier suivent un code de bonne conduite. Dès le premier chapitre, la compréhension lectorale s'affirme sous la forme de l'appréciation comparative. Don Quichotte comme le curé de son village s'attachent à déterminer le « meilleur chevalier » (*DQ I*, 1, p. 38). Lire recouvre donc l'écrit d'une épaisseur humaine, apposant ainsi aux actes et aux acteurs de la prose, jugements et valeurs.

Dans la *Seconde partie*, le désaccord, voire la révolte, de don Quichotte contre la fable de Maese Pedro manifeste, cette fois-ci dans le déroulement fictionnel, l'activation du jugement éthique et symbolique.

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo :
- no consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos (*DQ II*, 26, p. 850).

Cet exemple a l'avantage de marquer la spontanéité, le caractère humain, anthropologique, de l'interprétation éthique des événements chez tout lecteur, quand Maese Pedro n'incitait nullement à une telle réaction de décrochage moral.

La lecture morale d'Alonso Quijano n'est pas une réaction anormale ou folle⁷³. Le curé et le barbier de son village ne perdent pas non plus leur sens moral lorsqu'ils parlent entre eux des chevaliers d'encre et de papier. Maese Nicolás, pour prendre un exemple,

decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba a la zaga (*DQ I*, 1, p. 39).

⁷¹ On notera que, par une réaction semblable à celle de la jeune fille du roman, les lectrices se désolidarisaient des règles sociales alors en vigueur pour privilégier l'importance du rapport humain (voir *infra*).

⁷² WAAL (1997), p. 57-89. Également : VINCENT (2003).

⁷³ Sur le caractère instinctif de la perception éthique : WAAL (1997) et (2002).

Il y a tout lieu de croire qu'au Siècle d'or, et notamment face aux aventures régies par de puissants codes d'honneur, « dans l'échange d'expériences que le récit opère, les actions ne manquaient pas d'être approuvées ou désapprouvées et les agents d'être loués et blâmés » (Ricœur, 1990, p. 194). Paul Ricœur, dépassant le relativisme historique, fait du jugement éthique un axe fondamental de la lecture littéraire :

[Dans] l'enceinte irréelle de la fiction, nous ne laissons pas d'explorer de nouvelles manières d'évaluer actions et personnages. Les expériences de pensée que nous conduisons dans le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal (*ibid.*).

Comme le rappelle le philosophe français, dès la *Poétique* aristotélicienne, était soulignée l'importance, non des personnages, mais de leurs actions (« La tragédie est la représentation d'une action » ; les agents de la tragédie sont des « hommes en action » –1980, p. 53–). Aussi l'intelligence de la fable échappe-t-elle rarement à l'évaluation axiologique des protagonistes qui la peuplent.

On dira avec Jacques Leenhardt et Pierre Józsa qu'il existe toujours la possibilité d'une *lecture factuelle*, qui se contente de l'« enregistrement des péripéties de l'action » sans chercher « aucune cause aux événements ni aux comportements des personnages » (1999, p. 38). Les personnages de l'aubergiste ou de la servante Maritorne, à la différence des autres lecteurs de la première partie, ne portent pas un regard évaluatif sur les actes des êtres romanesques qu'ils lisent. Mais, s'il nous faut considérer la lecture réelle, et non plus seulement celle, fragmentaire, qui est mise en fiction par Cervantès, nous précisons que la lecture, même *phénoménale*, n'est pas purement *factuelle* (*ibid.*).

Dans l'étude des deux sociologues, aucune « distance particulière n'est prise, ni dans un souci critique, ni dans une perspective apologétique » chez les sujets qui lisent selon le mode phénoménal (*ibid.*, p. 98). Il ressort cependant que leur lecture n'en demeure pas moins évaluative lorsqu'elle touche aux personnages et à leurs actes⁷⁴ : l'absence de discours idéologique vis-à-vis de l'histoire n'empêche nullement l'évaluation axiologique et spontanée des êtres fictionnels ; le jugement axiologique est indépendant du mouvement de distanciation.

Pour terminer sur ce point, remarquons d'abord qu'au sein du processus évaluatif, la portée de l'axiologie émanant du texte reste relative, puisque les valeurs correspondent à des modalités humaines –non littéraires–. Les qualifications données par Nicolas le barbier (« acomodada condición », « melindroso », « llorón », « valentía ») ou par les responsables de l'enquête sur la bibliothèque d'Alonso Quijano⁷⁵, si elles ont un pied dans l'espace romanesque qu'elles jugent,

⁷⁴ Voir les réponses des lecteurs interrogés par les deux sociologues (LEENHARDT, JÓZSA, 1999).

⁷⁵ *DQ I*, 6, p. 78 : « -Es -dijo el barbero- las Sergas de Esplandián, hijo legítimo de Amadís de Gaula. - Pues, en verdad -dijo el cura- que no le ha de valer al hijo la bondad del padre » ; « [el afamado Don Belianís] -replicó el cura-, con la segunda, tercera y cuarta parte, tienen necesidad de un poco de ruibarbo para purgar la demasiada cólera suya » (p. 82).

n'en dépendent pas moins de paradigmes qui appartiennent au champ d'application de la vie quotidienne, donc aux lecteurs, autant sinon plus qu'aux textes eux-mêmes.

Ensuite, force nous est de reconnaître un point essentiel dans l'actualisation axiologique de la fable : les jugements idéologiques se réalisent indépendamment de l'adhésion des lecteurs à la véracité des êtres affectés. On aura en effet repéré que Pero Pérez évalue le mérite, la vertu de Palmerín d'Angleterre ou d'Amadís, sans souscrire pour autant à leur historicité. Ce fait résume peut-être mieux qu'un autre la force et l'indépendance du jugement éthique dans l'acte de lecture. La conscience de fictivité ne peut rien contre la mise en marche du mouvement axiologique.

En somme, si nous devons résumer la tension qui anime chez Cervantès les modalités de relation lecteur/personnage, il se dégagerait deux tendances lectorales, le narcissisme et le rapport altruiste, et deux types d'implication, la réactivité et le rapport à l'identité des personnages, lesquelles tendances et implications croisent leur polarité.

- Dans ce cadre, la réactivité peut tendre
 - ✓ au narcissisme (*émotion hédonique*) ou
 - ✓ à l'altruisme (*compassion*).
- Sur l'axe de l'identité, l'implication fictionnelle tend
 - ✓ à la dissolution de l'être romanesque dans le soi (*identification associative*) si elle cherche la sublimation (*narcissisme*),
 - ✓ ou à la reconnaissance du personnage (*projection*) si elle tend à la sympathie (*altruisme*).

Concrètement, Maritorne et la fille de l'aubergiste expriment chacune une position singulière sur les axes de l'identité et de la réactivité.

- L'implication manifestée par la jeune fille de l'aubergiste, située au carrefour de l'émotion empathique et de la projection, relève pleinement de l'altruisme.
- En revanche, le personnage de Maritorne, son double féminin, dit le fort enracinement subjectif que peut trouver le lecteur dans la relation aux protagonistes. Les trois personnages de la fiction sentimentale qu'elle contemple la renvoient, tous, à son propre vécu et déploient en elle une émotion tout individuelle.

-B-

Le récit pulsionnel : agressivité et lasciveté

Au terme de cette étude des mécanismes affectifs et émotionnels mis en jeu par la lecture, nous voudrions rappeler le lien qui rattache le fait affectif au fait figuratif.

De la vision à la passion, il n'y a qu'un pas ; Marcel Proust en était bien conscient :

tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous *que par l'intermédiaire d'une image* de cette joie ou de cette infortune ; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que *dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel*, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif (1995, p. 99).

En traçant son sillage dans les méandres du *delectare*, l'*enargeia* débouche sur les avatars du *movere* : « no tanto parece hablar como hacer ver, y a esto siguen los afectos como si estuviésemos presentes a los mismos acontecimientos », insiste Quintilien au sujet de l'évidence (1999b, p. 338-339).

Peter Lamarque s'était demandé comment nous ressentions la frayeur et la pitié dans la fiction quand d'aucuns affirmaient le peu de réalité des émotions fictionnelles (réduites à un « faire-semblant »). Le résultat de ses recherches confirme le lien que nous établissons entre l'image mentale et la réactivité du sujet. Autant Sigmund Freud avait pu mettre en évidence ce lien dans l'état onirique, autant le champ de la fiction manquait d'appuis théoriques fermes⁷⁶. Les possibilités linguistiques de la langue anglaise permettent à Peter Lamarque de distinguer « being frightened of something » et « being frightened by something » ; or, la situation « A is frightened of ϕ » n'implique pas l'existence de l'objet, seulement la « représentation » mentale de celle-ci (1981, p. 294). La conclusion est alors la suivante : lorsque nous réagissons avec émotion face à une œuvre fictionnelle, nous ne répondons pas à l'œuvre elle-même, mais aux représentations mentales que celle-ci fait naître en nous (*ibid.*, p. 302).

Ce qui nous émeut ou nous effraie, ce n'est pas une personne ou un personnage, mais les représentations que nous formons de cet être. Aussi, qu'elles soient d'ordre fictionnel ou empirique, nos émotions de lecteur restent, pour notre pensée, bien réelles : « la peur associée à une pensée terrifiante n'est pas une peur fictive » (*ibid.*, p. 295). Le corps et les larmes peuvent en témoigner *empiriquement* : la rhétorique du *movere* émeut et fait se mouvoir la personne.

⁷⁶ Il faut en fait remonter à Aristote (*De l'âme*) pour trouver une telle idée : « lorsque nous formons l'opinion qu'un objet est terrible ou effrayant, aussitôt nous éprouvons l'émotion correspondante –de même si l'objet est rassurant ; au contraire, dans le jeu de l'imagination, notre comportement est le même que si nous contemplions en peinture les objets terribles et rassurants » (ARISTOTE, 1989, p. 85 -427b-).

Si l'impact de la scène imaginaire se situe donc aux fondements de notre réactivité de lecteur et qu'un spectacle romanesque est d'autant plus efficace qu'il est, non seulement mis sous les yeux, mais également plongé au fond du cœur et de l'âme, dès lors, on peut s'interroger plus précisément sur la portée physiologique des effets visuels des motifs fictionnels.

Le traité de psycho-physiologie du docteur J. Huarte de San Juan attribue, au regard des précédents, une « fonction déterminante » à l'*imaginative* (1989, p. 289). Or, la caractéristique de cette dernière tient à son poids sur le reste des facultés : les mouvements de l'esprit, mais aussi les mouvements corporels.

[Los espíritus vitales y sangre arterial] andan vagando por todo el cuerpo y están siempre asidos a la imaginación y siguen su contemplación. El oficio de esa sustancia espiritual es despertar las potencias del hombre y darles fuerza y vigor para que puedan obrar.

Conócese claramente ser éste su uso considerando los movimientos de la imaginativa y lo que sucede después en la obra (*ibid.*, p. 288-290).

L'IRASCIBLE

dime: ¿qué mayor contento puede haber en el mundo, o qué gusto puede igualarse al de vencer una batalla y al de triunfar de su enemigo? Ninguno, sin duda alguna

Cervantès, *DQ I*

« [Cuando] oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto » (*DQ I*, p. 369). Le cas de Juan Palomeque rend parfaitement compte de l'effet concret et physiologique que la simple lecture (auditive ou visuelle) des actions chevaleresques⁷⁷ pouvait générer chez ceux qui l'accomplissaient, notamment chez les sujets masculins (voir *infra*). La concrétisation des violentes batailles sur la scène mentale de la *fantasía* ne pouvait que provoquer l'agitation et l'échauffement sanguins : « Porque si el hombre se pone a imaginar en alguna afrenta que le han hecho, luego acude la sangre arterial al corazón y despierta la irascible » (Huarte, 1989, p. 290). Enrique Gallud Jardiel fait ainsi état d'un chevalier connu pour sa sagesse et son calme : « influído por las lecturas, quiso imitar la furia de Orlando, saliendo de su casa desnudo y atemorizando a los vecinos con sus desafueros, pues apaleó a unos labradores y mató a un jumento con su espada » (1989, p. 225). Dans l'exemple cervantin, on trouve en tout cas un rapport de cause à effet remarquable par son instantanéité. Entre l'écoute et l'envie, le lien est net, comme nécessaire.

Don Quichotte, plus encore que l'aubergiste en question, est victime de tels mécanismes corporels. La nièce d'Alonso Quijano expose ainsi au barbier l'influence immédiate que

⁷⁷ Voir ainsi les multiples déchaînements de violence auxquels cède Lisuarte de Grecia. (Par exemple : SILVA, 2002, p. 115, où on « voit » le protagoniste couper le bras d'un chevalier qui, mal lui en a pris, avait critiqué son affliction sentimentale).

généraient les actes chevaleresques sur le pauvre hidalgo : « mi señor tío [... al cabo de dos días de lectura,] *arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada y andaba a cuchilladas con las paredes* » (*DQ I*, 5, p. 74).

La description étonne par la soudaineté et la violence de la réaction qui affecte, comme en miroir, le lecteur passionné. L'impact sanguin de la fiction se donne comme un prolongement de l'acte fictionnel dans l'espace empirique de l'hidalgo manchègue. De l'hidalgo à l'aubergiste, la fiction manifeste son incidence corporelle, physique. Lire, c'est risquer de « s'échauffer ».

Plus sérieusement, l'exemple donné à travers le personnage colérique d'Alonso Quijano rejoint les récents travaux en science cognitive sur les effets de la violence médiatisée par la télévision, le cinéma ou les jeux vidéo. Craig A. Anderson et Brad J. Bushman établissaient empiriquement le lien entre l'exposition à la violence par les médias et les comportements humains (jeunes et moins jeunes, hommes et femmes). Les conclusions soulignent plusieurs ancrages forts du phénomène chez l'humain, notamment le caractère automatique de l'agressivité à long terme (2001, p. 356).

Les études menées par les deux chercheurs permettent ainsi d'expliquer des comportements similaires à ceux d'un lecteur comme Alonso Quijano⁷⁸. Au sortir de sa maison, l'hidalgo n'a d'autre idée que celle de l'affrontement pour manifester sa puissance (« quisiera topar luego luego con quien hacer experiencia del valor de su fuerte brazo », *DQ I*, 2, p. 48). Puis dans l'auberge où il est armé chevalier (*DQ I*, 3), don Quichotte choisit de réprimer par les coups le simple déplacement de ses armes :

Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua, y fue menester quitar las armas de don Quijote, que estaban sobre la pila; el cual, viéndole llegar, en voz alta le dijo:

-¡Oh tú, quienquiera que seas, atrevido caballero, que llegas a tocar las armas del más valeroso andante que jamás se ciñó espada!, mira lo que haces y no las toques, si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevimiento.

No se curó el arriero destas razones (y fuera mejor que se curara, porque fuera curarse en salud); antes, trabando de las correas, las arrojó gran trecho de sí. Lo cual visto por don Quijote, alzó los ojos al cielo, y, puesto el pensamiento –a lo que pareció– en su señora Dulcinea, dijo:

-Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo.

Y, diciendo estas y otras semejantes razones, soltando la adarga, alzó la lanza a dos manos y dio con ella tan gran golpe al arriero en la cabeza, que le derribó en el suelo, tan maltrecho que, si segundara con otro, no tuviera necesidad de maestro que le curara. Hecho esto, recogió sus armas y tornó a pasearse con el mismo reposo que primero. Desde allí a poco, sin saberse lo que había pasado (porque aún estaba aturdido el arriero), llegó otro con la misma intención de dar agua a sus mulos; y, llegando a quitar las armas para desembarazar la pila, sin hablar don Quijote palabra y sin pedir favor a nadie, soltó otra vez la adarga y alzó otra vez la lanza, y, sin hacerla pedazos, hizo más de tres la cabeza del segundo arriero, porque se la abrió por cuatro (*DQ I*, 3, p. 58).

⁷⁸ Voir également BUSHMAN (2002). Comme Cervantès, le psychologue souligne les limites du relâchement cathartique lorsqu'il dépend d'un fort investissement agressif, aussi ludique soit-il.

De même, l'interprétation des actes frustrants (disparition de la bibliothèque, transformation des géants en simples moulins à vent, ...) met en œuvre un schéma agressif, puisque l'explication des faits se réalise par la conception d'une intention maligne dans l'entourage (l'adversaire « Frestón »).

Si Cervantès est loin de la théorisation moderne, il manifeste en tout cas les dangers latents que peuvent générer les récits d'actes violents chez les esprits colériques. Les implications du lire sont alors clairement sociales ; Alonso Quijano, abruti de schèmes agressifs, ne peut plus cohabiter paisiblement avec ses voisins. Pire, il est directement dangereux pour ceux qui l'entourent. On se souvient, par exemple, de la réponse d'un certain bachelier à don Quichotte : « No sé como pueda ser eso de enderezar tuertos [...], pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida » (*DQ I*, 19, p. 204).

Enfin, la complexion sèche de l'hidalgo qui fait de lui un colérique tire également notre personnage vers des tendances mélancoliques. Or, si le mélancolique⁷⁹ se distingue des autres lecteurs, c'est, entre autres choses, parce que l'excès de bile noire provoque un dérèglement de l'*imaginative* à l'œuvre dans la lecture :

La plupart des auteurs suggèrent que la mélancolie stimule l'imagination, accroissant son activité en quantité et en qualité [...]. Globalement, l'imagination du mélancolique est remplie par des images plus variées et plus nombreuses que chez les autres tempéraments (Orobitg, 1996, p. 237-238).

Dans le temps même de la lecture, la prédominance atrabilaire du sujet est sans doute plus importante que celle de la bile jaune (celle du colérique). Cela pour plusieurs raisons. D'une part, l'*imaginative* est à l'œuvre en permanence dans la construction iconique et mentale de la fiction ; le délire imageant du Manchègue dans la lecture s'explique donc en partie par la pression qu'exerce la bile noire sur la faculté d'imagination. D'autre part, le mélancolique est plutôt porté vers la solitude et l'insomnie⁸⁰, ce qui lui donne l'occasion d'accentuer les effets pervers d'une lecture déjà néfaste.

Le cœur, pourtant, n'est pas le seul organe sollicité par la psyché imaginative. Et l'on peut se demander, dans la conception fortement physiologique de l'époque, si les organes génitaux n'influent pas, eux aussi, l'intégration mentale des images fictionnelles.

⁷⁹ « Fasciné par l'imagination et par la mélancolie, la pensée du XVI^e et du XVII^e siècles prête une attention toute particulière à l'action de la seconde sur la première [...]. La perturbation de l'imagination est le trouble mélancolique par excellence » (OROBITG, 1996, p. 237).

⁸⁰ *DQ I*, 1, p. 39 : « él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro ».

LA CONCUPISCIBLE

[L'ermite embrasse Angélique] et la palpe à plaisir ; et elle dort et ne peut faire résistance. Il lui baise tantôt le sein, tantôt la bouche ; personne ne peut le voir en ce lieu âpre et désert.

L'Arioste, *Roland furieux* (XVIII, 49)

Au chapitre 32 du *Don Quichotte* de 1605, Maritorne exprime à elle seule la séduction exercée par la lecture du détail ; son plaisir sensuel naît, entre autres, de ce que la narration place « la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero » (*DQ* I, 32, p. 370). Deux éléments font du moment amoureux une scène érotique. Le premier, les orangers, spatialise la rencontre et lui donne de la profondeur, voire de la couleur. Le second, l'étreinte physique, appose du relief au tableau précédent et prolonge l'évocation sensuelle des orangers dans un explicite corps à corps. Les mots convoquent des images, qui elles-mêmes vont s'imprégner d'un souffle charnel⁸¹.

Les termes explicatifs de J. Huarte de San Juan mettent en lumière les implications sexuelles, plus qu'érotiques, des images lascives : « Si el hombre está contemplando en alguna mujer hermosa, o está dando y tomando con la imaginación en el acto venéreo, luego acuden estos espíritus vitales a los miembros genitales y los levantan para la obra » (1989, p. 290). Si le docteur ne prend pas en considération les organes féminins dans sa description des facultés humaines, la femme n'en reste pas moins soumise elle-aussi à la déviance *concupiscible*, le foie étant l'autre foyer de la sexualité humaine⁸².

Sans recourir à un savoir médical, les doctes censeurs du romanesque chevaleresque anticipaient (ou témoignaient de) l'effet que certaines scènes amoureuses avaient sur les jeunes lecteurs. Dans l'étude qu'il leur consacre, Martín de Riquer voit dans « l'incitation à la sensualité et au vice » le premier des deux griefs qu'ils reprochent à la lecture romanesque : « Ciñéndonos a los libros de caballerías, es evidente que en algunos de ellos se hallan escenas de cruda inmoralidad, francamente deshonestas, que no los hacen aptos para convertirse en lecturas de mozos, doncellas y dueñas, como dicen los [censores] »⁸³.

⁸¹ Sur cet aspect, voir le récent article de B. Gervais (2005).

⁸² « El hígado (donde reside la facultad concupiscible) tiene por natural temperamento el calor y humedad a predominio, del cual jamás sale en tanto que vive el hombre; y si alguna vez decimos estar frío, es porque no tiene todos los grados de calor que requieren sus obras » (HUARTE, 1989, p. 582).

⁸³ CERVANTES (1962), p. XXI. Voir également le commentaire de Brantôme, cité par Marian Rothstein : « Je voudrais avoir autant de centaine d'escus comme il y a eu des filles, tant du monde que religieuses, qui se sont jadis, emeues, pollues et dépucellées par la lecture de Amadís » (ROTHSTEIN, 1999, p. 121).

Pour prendre l'un des livres de chevet de don Quichotte, à savoir *Amadís de Gaula*, dès le premier chapitre, est donnée à lire l'entrée secrète d'Helisena, à demi-dévêtue, dans la chambre du roi Perión :

cubrióse de un manto que ante la cama tenía con que algunas vezes se levantaba, y fue a tomar a su señora entre los braços, y ella le abraçó como aquel que más que a sí amava. Darioleta le dixo: "Quedad, señora, con esse cavallero, que ahunque vos como donzella hasta aquí de muchos vos defendistes, y él assí mesmo de muchas otras se defendió, no bastaron vuestras fuerças para vos defender el uno del otro."

[...] El Rey quedó solo con su amiga [...], y assí abraçados se fueron a echar en el lecho. [...] Helisena] en cabo de tanto tiempo que guardarse quiso, en sólo un momento, veyendo la grand fermosura de aquel rey Perión, fue su propósito mudado de tal forma, que si no fuera por la discreción de [Darioleta] aquella donzella suya, que su honra con el matrimonio reparar quiso, en verdad ella de todo punto era determinada de caer en la peor y más baxa parte de su deshonra, assí como otras muchas que en este mundo contar se podían, por se no guardar de lo ya dicho lo fizieron, y adelante farán no lo mirando [...].

En este vicio y plazer moró allí el Rey Perión diez días, folgando todas las noches con aquella su muy amada amiga (Rodríguez de Montalvo, 2001, p. 239-242 –I, 1–).⁸⁴

La narration a beau jeu de signaler les longues années de chasteté de recueillement de la fille du roi Garínter (« hasta aquí de muchos vos defendistes »), les commencements romanesques proposent aux lecteurs d'éprouver une tension érotique à l'image de l'excitation du roi attendant sa promise au creux de son lit (« así con la gran congoja que en su corazón tenía » –*ibid.*, p. 67–).

En ce qui concerne le fils de Perión, l'attente des lecteurs n'est guère longue, et l'on peut voir le preux chevalier Amadís rejoindre charnellement la belle Oriana avant même que le premier livre ne se termine :

Y desviando de la carrera se fueron al valle, donde hallaron un pequeño arroyo de agua y yerva verde muy fresca. Allí descendió Amadís a su señora [...]. Y cuando [Gandalín] se iba, dixo a passo contra Amadís: "Señor, quien buen tiempo tiene y lo pierde, tarde lo cobra". Y esto dicho, luego se fue; y Amadís entendió bien por qué lo él decía. Oriana se acostó en el manto de la donzella; en tanto que Amadís se desarmava, que bien menester lo avía; y como desarmado fue, la donzella se entró a dormir en unas matas espesas. Y Amadís tornó a su señora; y cuando assí la vio tan fermosa y en su poder y habiéndole ella otorgada su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho que sólo catar no la osava; assí que se puede bien dezir que en aquella yerba, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo. Y creyendo con ello las sus encendidas llamas resfriar, aumentándose en muy mayor cantidad, más ardientes y con más fuerça quedaron, así como en los sanos y verdaderos amores acaecer suele. Assí estuvieron de consuno con aquellos *autos amorosos*, cuales *pensar y sentir puede aquel y aquella que de semejante saeta sus coraçones feridos son* (*ibid.*, I, 35, p. 573-574).

Dans ces deux passages de l'*Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo⁸⁵, les situations plus ou moins secrètes, ainsi que l'évocation explicite des contacts charnels, suscitent la *concupiscible* par

⁸⁴ Voir à ce sujet la réflexion de VALDES (2003), p. 251 : « Descuido creo que sea el no guardar el decoro en los amores de Perión con Elisena, porque, no acordándose que a ella haze hija de rey, estando en casa de su padre le da tanta libertad, y la hace tan deshonesta que con la primera plática la primera noche se la trae a la cama. »

⁸⁵ Voir également les aventures amoureuses et sensuelles du frère d'Amadís, Galaor.

la représentation mentale des scènes. L'adresse aux narrataires « aquel y aquella » vise même à provoquer directement l'imagination des lecteurs et des lectrices⁸⁶ : « pensar y sentir » sonnent ici comme des appels stimulants destinés à décupler un processus psychique déjà spontané. L'énoncé « así como en los sanos y verdaderos amores acaecer suele » révèle par ailleurs le caractère anthropologique de l'action romanesque, lui supprimant toute singularité. Il s'agit donc pour les lecteurs, soit de reproduire imaginativement l'expérience érotique, soit de se la remémorer.

On comprendra dès lors que la fiction déclenche l'impulsion sexuelle⁸⁷. Dante Alighieri ne signifiait pas autre chose lorsqu'il assimilait le premier roman en prose –*Lancelot du Lac*– avec l'entremetteur humain à la source du stimulus érotique :

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
solí eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disíato riso
esser baciato da ctanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante
Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante (« Enfer » V, v. 127-138).⁸⁸

Pour l'écrivain florentin, le livre remplissait auprès de Paolo et Francesca le même rôle que Galehaut entre la reine Guenièvre et le chevalier Lancelot⁸⁹. Mais, surtout, entraînée par le cours de la lecture, Francesca fait très clairement de la scène érotique *la prima radice* (v. 124) des *dubbioli disiri* (v. 120).

⁸⁶ MARIN (1981), p. 95. De façon plus systématique, Vincent Jouve a particulièrement insisté sur les effets de l'*incomplétude* romanesque ; pour lui, les « espaces d'indétermination, s'ils sont programmés par le texte, doivent être remplis par le lecteur » (1998, p. 34).

⁸⁷ Voir également le commentaire d'Ana Carmen Bueno Serrano et de Carmen Laspuertas Sarvisé : « En el tratamiento del amor de Amadís de Grecia el mirobrigense es más explícito, más flexible y menos cauto que Montalvo, y se acerca más al *Tirant* o al ciclo de los palmerines, describiendo encuentros con una importante carga de sensualidad y erotismo » (SILVA, 2004, p. XXXII).

⁸⁸ ALIGHIERI (2001). Traduction (ALIGUIERI, 1965) : « Ensemble, un jour, nous lisions par plaisance/ de Lancelot, comme Amour l'étreignit:/ seuls étions, et sans soupçon de nous./ A plusieurs coup nous fit lever les yeux/ cette lecture et pâlir le visage ;/ mais seul un point fut ce qui nous vainquit. / Quand la riante lèvre et désirée/ vîmes baiser par un si preux amant, cestui, dont il n'est sort qui me délie,/ la bouche me baisa, tremblant d'angoisse./ Galehaut fut le livre et son trouvère:/ et ce jour-là ne lûmes plus avant. »

⁸⁹ « Dame, fait Galehoz, granz merciz. Et ge vos pri que vos li donoizs votre anmor et que vos lo prenez a votre chevalier a tozjorz et devenez sa leius dame a toz les jorz de vostre vie [...] Donc lo baissiez devant moi ». Traduction : « Dame, grand merci. Je vous prie donc de lui donner votre amour, de le prendre pour votre chevalier à tout jamais et de devenir sa dame loyale pour tous les jours de votre vie [...]. Donnez-lui donc un baiser, devant moi » (*Lancelot du Lac*, 1991, p. 894-895). Voir le commentaire d'A. Castro dans « La palabra escrita y el *Quijote* » in CASTRO (2002), p. 603-638.

Rappelons les mots du premier prosateur romanesque de France : « Et la reine voit que li chevaliers n'an ose plus faire, si lo prant ele par lo menton, si lo baise devant galehot assez longuement »⁹⁰. Le rapprochement final de Guenièvre et de Lancelot opère un climax lectoral et sanguin. La scène érotique, au-delà de toutes les autres, par son intensité et sa figurativité, décide le passage à l'action des lecteurs italiens qui cèdent au transfert des affects et des désirs. La conjonction de l'iconicité les lèvres aimées (*il disiato riso*, v. 133) et de l'héroïsme (*cotanto amante*, v. 134) du chevalier réveille et tente la *luxure* des lecteurs ; il a en effet suffi d'un « passage » pour que l'irréparable se produise, assure Francesca à Dante (« solo un *punto* fu quel que ci vince », v. 132). Le rapprochement des corps et des lèvres en fiction finit par libérer la concupiscible de Paolo qui, alors, embrasse sa belle-sœur. « [Quel] giorno piú non vi leggemo avante »... La dernière phrase de Francesca laisse peu de doute quant aux raisons de l'arrêt de la lecture. Prisonniers du second cercle de l'Enfer⁹¹, Paolo et Francesca soldent pour l'éternité leur péché, « charnel », de lecture.

La position cervantine sur ce point est dénuée d'ambiguïté. Autant les auteurs de récits picaresques semblaient reconduire les craintes politiques de Platon (Ife, 1985), autant les récriminations de la Trifaldi donnent aux propos du philosophe grec une claire direction sexuelle.

he considerado que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de *desterrar los poetas*, como aconsejaba Platón, *a lo menos los lascivos*, porque escriben unas coplas, no como las del Marqués de Mantua, que entretienen y hacen llorar los niños y a las mujeres, sino unas agudezas que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma y como rayos os hieren en ella, dejando sano el vestido (*DQ II*, 38, p. 943-944).

La comtesse, à la différence de Platon, ne dit pas que la poésie, au sens large du terme – d'ailleurs utilisé par López Pinciano –, n'a pas sa place dans la république des hommes. Ce n'est pas le poète qui ici est jugé, mais ses effets luxuriens. La Trifaldi redoute les flèches poétiques qui agissent dans le secret des cœurs et des corps.

Quelle qu'ait été la connaissance cervantine du texte de Dante Alighieri, l'auteur de *Don Quichotte* avait lu *Gli Asolani* de Pietro Bembo (voir *Galatea*). Or, dans ce dialogue humaniste, le couple infernal fait l'objet d'un jugement sur le lien entre amour et littérature : « de Paolo y de Francisca no se tiene duda de que, en el hervor de sus deseos, no incurriesen en la misma muerte de una sola herida muy desastradamente, como traspassados ambos de un solo amor » (1990, p. 92).

⁹⁰ « La reine voit que le chevalier n'ose en faire plus. Elle le prend par le menton et, devant Galehaut, l'embrasse très longuement » (*Lancelot du Lac*, 1991, p. 895).

⁹¹ « Intesi ch'a così fatto tormento/ enno dannati i peccator carnali,/ che la ragio sommettono al talento » (ALIGHIERI, 2001, p. 59, v. 37-39). Traduction (ALIGHIERI, 1965) : « Lors, j'entendis qu'à si faite gehenne/ sont condamnés les pécheurs de la chair/ qui font raison céder aux appétits. »

En somme, les romans, chevaleresques notamment, recèlent des pièges où les influx physiologiques des lecteurs, leurs *naturales impetus* d'agressivité et de sexualité (*DQ I*, p. 99), sont mis à contribution.

3. CES VICES IMPUNIS : LIRE LE ROMAN DE CHEVALERIE

Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré.

Marcel Proust, *Sur la lecture*

Carrefour multiple d'impressions visuelles et de ressentis émotionnels, la lecture évoquée dans les deux parties de *Don Quichotte* semble cumuler les traits d'un moment subjectif et intersubjectif intense loin d'une pâle communication avec les simples mots du livre imprimé.

Approfondissant cette compréhension du livre et du lire, nous voudrions insister à présent sur la force singulière que notre auteur attribue à la fiction, la rapprochant d'une expérience magique.

-A-

L'évidence du merveilleux

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo [...].

Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

*ADMIRAR : LA DECLINAISON ROMANESQUE DU VERBE MIRAR*⁹²

L'*admiración* cristallise les effets romanesques dans ce qu'ils offrent de plus intense (étonnement, saisissement, scandale, peur, tension, dramatisation, mystère, énigme, ébahissement). Nous pensons que l'intérêt et le plaisir romanesques décrits par Cervantès, s'ils

⁹² Le mot latin *mirari* renferme lui-même ce double sens : mirer et admirer (*admirari*).

peuvent être déstabilisés par quelque invraisemblance ou impatience, relèvent pour une grande part d'une dynamique pulsionnelle : la scopophilie.

Michel Picard (1986, p. 60-62) et Vincent Jouve (1998, p. 156-159) s'accordent à dire que le désir et le plaisir de voir jouent un rôle immense dans notre désir de lire. C'est si vrai au XVII^e siècle que Cervantès donnait à cette pulsion tout le poids d'une motivation à la fois première et finale dans le contact à la fiction. Il suffit pour s'en convaincre de comprendre à quel point le récit oral et interminable de Persilès est, à la fois, pour ses fragiles auditeurs, une véritable épreuve et un plaisir dont ils peuvent difficilement se détacher.

Une justification alléguée par la narration concerne Arnaldo, Policarpo et Sinforosa. Apparemment, « [el] gusto que tenían Arnaldo y Policarpo de mirar a Auristela, y Sinforosa de ver a Periandro » (*PS*, p. 209) est la seule raison qui retient les trois personnages d'écouter le prétendu frère d'Auristela, comme si la pulsion optique⁹³ se situait aux fondements même de la dynamique de lecture puisqu'elle en détermine l'entrée. En fait, ce que manifeste notre auteur, c'est que le plaisir de la réception a les charmes de la vision. Lors de sa narration, Periandro avait transformé l'écoute en spectacle vivant à coup de « veisme aquí » et de « contemplad, señores » (Moner, 1989, p. 278). On comprend donc qu'entre le désir de contempler Periandro et Auristela et celui d'écouter leur aventure, la différence soit bien mince. De *mirar* à *admirar*, le va-et-vient est incessant : « El principio y preámbulo de mi historia, ya que queréis señores, que os la cuente, quiero que sea éste: que nos contempléis a mi hermana y a mí, con una anciana ama suya, embarcados en una nave... » (*PS*, II, 10, p. 199).

Pour Eduardo Urbina, la première source du *delectare* et de l'« admiración positiva » (1990, p. 95-96) résulte de la contemplation du beau et de l'harmonie ; et ce point de vue est confirmé par *Autoridades*, puisque le terme *admiración* est employé pour exprimer la perfection et la beauté, autant que pour dire l'étonnement. Admirer réfère avant tout au Siècle d'or à l'« acte de voir » (*Autoridades*).

L'auteur de la *Poétique* savait bien que la cause du persuasif artistique et romanesque était initialement hédonique :

- Dès l'enfance, les hommes ont [...] une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons du plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité (*Poétique*, 48 b 5-10).
- [II] nous faut dire maintenant ce que nous entendons par faire tableau et comment on produit cet effet. Je dis que les mots peignent, quant ils signifient les choses en acte [...] ; et dans : *Alors les Hellènes, bondissant de leurs pieds légers...* bondissant est un acte et une métaphore ; car cela veut dire : vite. Et encore, comme Homère use en maint endroit, animer les choses inanimées au moyen d'une métaphore ; ce procédé fait goûter tous ces passages, parce qu'il montre l'acte (*Rhétique*, 1411a).

⁹³ Nous ne restreignons pas cette notion à la pulsion voyeuriste, ou *libido sciendi*, définie par Vincent Jouve.

Aristote n'était pas le seul penseur lucide quant au phénomène d'attraction persuasive du beau ; Platon, avant lui, en était parfaitement conscient :

[Si ceux qui produisent ou qui dessinent des œuvres monumentales] reproduisaient les proportions réelles des belles choses, tu sais bien que les parties supérieures paraîtraient trop petites, et les inférieures trop grandes, puisque nous voyons les unes de loin et les autres de près [...]. Ces artistes ne laissent-ils pas de côté la vérité, en produisant des images au détriment des proportions réelles, celles qui paraîtront être belles ?⁹⁴

Les positions cervantines prolongent et mettent en scène les réflexions des auteurs antiques. Dans le débat qui l'oppose au très rationnel chanoine, Alonso Quijano –très proche des philosophes de l'Antiquité, mais aussi de Quintilien– fait de l'art figuratif un aspect déterminant, premier, du plaisir fictionnel :

- que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. (*DQ I*, p. 547)
- ¿Hay mayor contento que ver [...]? (*DQ I*, p. 569)

Une fois immergé dans la fiction, le processus iconique joue un autre rôle, contribuant pleinement à persuader l'esprit de la réalité historique de la narration. On trouve un signe de la force persuasive de la vue imaginaire déjà chez Platon⁹⁵ et chez Aristote. Pour ce dernier, notamment, l'*effet de surprise* propre au récit épique est, en raison de sa présence imaginaire, bien moins dépendant de ses modalités causales et vraisemblables qu'au théâtre : la tragédie « doit produire l'effet de surprise ; mais l'épopée admet bien plus aisément l'irrationnel qui est le moyen le plus propre à provoquer la surprise, puisqu'on n'a pas sous les yeux le personnage qui agit » (*Poétique*, 60a 11-13). Jean-Marie Schaeffer insiste particulièrement sur ce point-là :

en réalité notre habitude de faire confiance de manière non critique à ce qu'on nous raconte ressemble de manière surprenante à notre façon de faire confiance de manière non critique à ce que nous voyons [...]. D'une part nos expériences perceptives et notre accès linguistique au monde ne forment pas des îlots séparés mais sont au contraire interconnectés. La seconde raison, plus générale, tient précisément au fait que toute représentation pose un contenu représentationnel, qu'il s'agisse des représentations induites par des perceptions ou des énoncés, ou encore des représentations endogènes issues de notre imagination [...]. Que cela vaille pour les imaginations tout autant que pour les perceptions, les rêves sont là pour le démontrer (1999, p. 110).⁹⁶

⁹⁴ Extrait du *Sophiste*, cité par Vincent Lavaud (1999, p. 57).

⁹⁵ Pour Platon, en effet, la portée humaine de l'image-illusion (*phantasma*) est immense puisque, à la différence de l'image-copie (*eikôn*), la « beauté » de cette image fait oublier son modèle et, du coup, se suffit à elle-même (« cette illusion constitue une partie considérable non seulement de la peinture, mais aussi de l'imitation en général [...]. Ne serait-ce donc pas tout à fait juste de qualifier d'illusionniste cette technique, qui produit non pas des copies, mais des illusions ? » (LAVAUD, 1999, p. 58).

⁹⁶ En conséquence : « la réussite de la description ne doit pas être mesurée par rapport à son adéquation au monde, mais uniquement par rapport à sa capacité d'induire une croyance dont la force de conviction est susceptible de se transmettre à l'argumentation qu'elle sert » (SCHAEFFER, 1999, p. 111).

LA RHETORIQUE DE L'EXCES

Doublement pris au piège, par la beauté et la prétention référentielles des images fictionnelles, la lecture semble bien plus convaincue par la dimension imagée de l'œuvre que par ses velléités de vraisemblance. En fait, l'importance du visuel, telle qu'elle est définie par Cervantès à travers la pathologie de son chevalier lecteur, doit être comprise en fonction du substrat intertextuel qu'il utilise, autant que par des principes d'anthropologie lectorale.

Alonso Quijano souffre simplement d'hallucinations parce qu'il est englué dans un océan de références chevaleresques, lequel est avant tout visuel⁹⁷. Le poids des images mentales n'est tel que parce que la lecture procède selon un matériau primaire particulièrement figuratif et *ostensif*: le « fantastique de la présence ».

Dans un tel cas de figure, la théorie du *sublime* gothique forgée au XVIII^e siècle peut sans doute éclairer les enjeux lectoraux du plaisir mirant et admiratif au Siècle d'or, ne serait-ce que parce que l'écriture gothique puise sa sève dans le romanesque chevaleresque⁹⁸. De plus, si le fantastique intéresse la théorie littéraire, et plus particulièrement la théorie de la fiction et la pragmatique de la lecture, c'est parce que, « dans l'examen des rapports entre émotion et fiction, la terreur apparaît comme un excès de l'émotion. La terreur [avec laquelle l'*admiración* a de multiples accointances] suggère une situation paroxystique où l'effet de fiction se constaterait avec plus d'intensité » (Mellier, 1999, p. 408).

Néanmoins, l'appui le plus grand que la considération du romanesque gothique peut nous fournir pour comprendre le chevaleresque tient à leur poétique commune. L'écriture des épopées en prose du Moyen Âge et de la Renaissance applique un « usage gothique du langage » visant à « signifier l'impossible et l'excès ». Ainsi, les romans médiévaux qui célèbrent les combats titanesques et les aventures magiques, relèvent également de ce *fantastique de la présence* que Denis Mellier définit de la sorte :

l'usage gothique du sublime terrifiant est un usage déictique, qui donne à voir et qui sidère, étonne, *ravît* –selon les termes de Longin, puis de Burke– le sujet dans le pur spectacle. Il n'y a pas d'interrogation en jeu mais bien "du donné à voir" [...], le jeu d'une "monstration" livrée à ses excès (*ibid.*, p. 171).⁹⁹

⁹⁷ Voir GIL (1993, p. 215-252) sur le lien entre *évidence* et hallucination. Sur le caractère ostensif de l'évidence : p. 117-141.

⁹⁸ Horacio Walpole, l'auteur du premier roman gothique, livrait, dans la seconde préface au *Château d'Otrante* (1765), sa volonté de ressusciter les constructions de l'imagination des fictions médiévales, pour contrer la route aux romans de Richardson (*Pamela*, *Clarissa*).

⁹⁹ L'auteur souligne. Dans une veine comparable, la « fiction de [Stephen] King fait exemplairement souligner que la terreur, c'est bien désormais celle de l'image. Mieux, la terreur fantastique, c'est la manifestation de l'image » (MELLIER, 1999, p. 145).

*L'hypervisibilité*¹⁰⁰

On l'aura compris, le plaisir de don Quichotte est celui d'une exploitation maximale et maximaliste de l'effet d'*enargeia* introduit par le merveilleux chevaleresque. Ces romans d'aventure sont plaisants parce qu'ils regorgent de plans et de couleurs. À l'instar de l'expérience gothique, la lecture chevaleresque livre plus que la perception empirique ; la rhétorique de l'admiration évidente doit être entendue par le plaisir visuel que procure le supplément iconique de la vision imaginaire. Le commentaire d'Alonso Quijano, dans son analyse du plaisir lectoral, est particulièrement révélateur : « Allí le parece que el cielo es *más* transparente y que el sol luce con claridad *más nueva* » (*DQ* I, p. 569).

On pourrait citer de nombreux exemples qui, dans la refonte de l'histoire d'*Amadís* par G. Rodríguez de Montalvo, plongent les lecteurs dans un univers foisonnant d'images mentales¹⁰¹, mais un extrait de la prose de Feliciano de Silva, très appréciée par notre hidalgo, est plus probante encore. Nous reproduisons ici l'exemple donné par Maria Carmen Marín Pina de l'enchantement d'une *doncella* ; la topographie est extrêmement révélatrice de l'écriture du merveilleux redevable à la rhétorique ornementale de l'évidence :

Luego la reina Zirfea, en una cuadra del castillo, hizo un estrado de quince gradas en alto; cubriólo todo de paños de oro. Encima del estrado puso una silla muy rica debajo de un cobertor de pedrería que cuatro pilares de cristal sostenían. En las cuatro esquinas de la cuadra, que muy grande era, puso cuatro imágenes de alabastro de forma de doncellas, las cuales tenían sendas arpas en las manos. Como esto hubo hecho llamó a Niquea solamente y vestiéndole una ropa tan rica que no tenía precio le puso sobre su cabeza una corona de oro con mucha pedrería de forma de emperatriz, teniendo los sus muy hermosos cabellos sueltos. Como así la tuvo, llamó a las dos infantas y vestiéndolas ansimesmo de paños de oro, haciéndoles soltar sus hermosos cabellos, les puso dos coronas de reinas en las cabezas. Esto hecho, dijo a la princesa Niquea que se asentase en aquella silla que encima del estrado estaba, y mandó a las dos infantas que de rodillas ante ella se pusiesen. Y teniéndolas así, sacó un espejo muy grande y púsolo a las infantas en las manos diciéndoles que lo alzasen tan alto cuanto estaba la cabeza de Niquea. Como ellas lo hicieron, Niquea puso los ojos en él, en el cual súbitamente le pareció ver en él al Caballero de la Ardiente Espada, grande y tan natural como él lo era, recibiendo tanta gloria en verlo que le parecía no poder haber más de la que ella tenía. Luego como Niquea vio lo que dicho habemos, las dos infantas quedaron sin sentido ninguno mas de solamente tener el espejo de la suerte que la reina les mandó. La hermosa Niquea asimismo quedó tan desacordada que en ál no tenía su pensamiento mas de en aquello que presente tenía (*Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva in *DQ. Volumen complementario*, p. 894-895).¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 277.

¹⁰¹ RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 313, 521, 601, 657, 670, 674, 585, 796, 912-913, 981, 1036, 1133, 1456, etc.

¹⁰² Le texte a été édité depuis, en 2004 : SILVA (2004), p. 313 (II, 30). On sera attentif au fait que ce texte de Feliciano de Silva échappe à la critique d'A. López Pinciano sur les romans de chevalerie : « los [libros de caballerías], aunque son graves en cuanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas. No hablo de un Amadís de Gaula ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno » (LOPEZ PINCIANO, 1998, p. 467).

Commentant la sublimité du célèbre passage du *Paradis Perdu* où Milton fait le portrait du Diable, K. Burke estime que c'est cette « foule d'images grandes et confuses » qui entraîne hors de lui-même l'esprit des lecteurs¹⁰³. De la même manière, Alonso Quijano est ce lecteur séduit par la couleur vive de la flore où baigne le chevalier du Lac ; il est ravi par « los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por los intrincados ramos van cruzando » (*DQ I*, p. 270) ; il est ébahi devant le château « formado no menos que de diamantes, de carbuncos, de rubíes, de perlas, de oro y de esmeraldas » et face à ses magnifiques habitantes, « doncellas cuyos galanos y vistosos trajes, si yo me pusiese ahora a decirlos como las historias nos los cuentan, sería nunca acabar » (*ibid.*).

La quête de la grande scène

L'emplacement conclusif des séquences hyperfiguratives est la caractéristique de cette rhétorique. Aussi, l'art d'un auteur comme Garci Rodríguez de Montalvo consiste, également, à entretenir l'attente lectorale avant de la combler par une « grande scène » (Mellier, 1999, p. 281). Si d'un côté, le texte produit les indices d'un débordement visuel, comme des sons mystérieux impliquant toujours la nécessité d'une explication « optique »¹⁰⁴, de l'autre, il comble la quête imaginaire par la représentation de châteaux magnifiques (*Amadís de Gaula*, début du livre II ; voir *DQ I*, 50) ou de batailles épiques (contre l'Endriago, III, 73, ou contre Lisuarte, IV, 107-117). Comme chez Howard Lovecraft, la répétition conditionne « cette surenchère qui veut qu'un élément donné à voir comme annonce garantisse le pire à l'instant de la confrontation » (Mellier, 1999, p. 273).

On comprend ainsi la tendance quichottesque à partir perpétuellement en quête de visions : les bruits énigmatiques entendus dans la forêt (*DQ I*, 20)¹⁰⁵ ou les nuages de poussière évocateurs (*DQ I*, 18) ne peuvent que constituer pour cet avide lecteur un appel à de grandes scènes hypervisuelles : la vision du monstre, la contemplation de la bataille.

La quête visuelle du même

Réduire l'esthétique du mystère à une tension purement cognitive¹⁰⁶ ne nous permettrait pas de saisir exactement l'effet de suspense au cœur de la lecture chevaleresque envisagé par

¹⁰³ Cité par MELLIER (1999), p. 199-200.

¹⁰⁴ RODRIGUEZ DE MONTALVO (1999), p. 513, 1186, 1610.

¹⁰⁵ L'omniprésence du bruit (« unos golpes a compás, con cierto crujir de hierros y cadenas » *DQ I*, 20, p. 208) ne fait que fonder l'abîme qui sépare la perception auditive du néant visuel (« la soledad, el sitio, la oscuridad », *ibid.*).

¹⁰⁶ La mise en récit peut en effet se satisfaire de l'ignorance lectorale ; elle ne nécessite pas forcément d'un nœud dramatique (BARONI, 2002, p. 117). L'incomplétude est vécue, non sur le mode de l'action, mais sur celui de l'information. L'*admiración* ne naît pas seulement d'un accident diégétique : il suffit à l'auteur de frustrer la curiosité du lecteur pour qu'une tension apparaisse. Il ne s'agit plus alors de tension narrative mais de *tension cognitive*. Pour plus de rigueur, il importe de distinguer deux situations problématiques :

Cervantès. L'attente des lecteurs de romans de chevalerie ne réside pas seulement dans un désir de connaissance (*libido sciendi*). Le haut degré figuratif de la diégèse chevaleresque impose une curiosité imaginaire de type visuel.

Au centre de la première partie de *Don Quichotte*, bien plus que l'histoire de Cardenio, c'est bien l'étrangeté hyperbolique de l'allure sauvage qui motive la *libido sciendi* de don Quichotte¹⁰⁷ :

delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata con estraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos, al parecer de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes (*DQ I*, 23, p. 255).

Cet exemple dit assez clairement le paradoxe qui alimente l'*admiración*. Pour le lecteur quichottesque, la quête de la nouveauté admirable n'est que l'alibi d'une lecture qui vise la répétition de figures archétypales¹⁰⁸, car ce sont bien les retrouvailles avec le sauvage, les fantômes ou le géant, que recherche don Quichotte. L'épisode des foulons déjà cité confirme bien l'immobilisme de cette quête, qui n'est pas tant désir de révélation que pulsion répétitive.

Les hallucinations du chevalier, qui manifestent, nous l'avons vu, la réapparition mémorielle des images romanesques sous forme de *fantômes* de l'*imaginación*, sont donc le fruit d'une pulsion double qui anime les lecteurs captivés du Siècle d'or et que la poétique du romanesque merveilleux a habilement récupérée : pulsion scopique et désir du même¹⁰⁹.

Dans son analyse du conte *Siffle et je viendrai* de Montague Rhodes James, Denis Mellier décrit ainsi le phénomène en cause dans cette poétique de la présence :

-
- le mystère ou *praeparatio* (LAUSBERG, 1966, § 854-855), qui relève de l'ignorance et s'impose par sa forte dimension émotionnelle (*mise en mystère*),
 - et l'énigme ou *sustentatio* (Quintilien, IX, 2, 22 ; voir CAVE, 1999, p. 129-141), qui relève plutôt de l'intellect en transformant le constat d'ignorance en problème à résoudre (*mise en énigme*).

L'énigme romanesque est envisagée par le *Diccionario de autoridades*, pour qui l'*admiración* signifie « atender una cosa no conocida, y de causa ignorada ». Le *Tesoro* de Covarrubias considère, quant à lui, le mystère romanesque lorsqu'il définit ainsi le concept : « es *pasarse y espantarse* de algún efeto que vee extraordinario, cuya causa ignora ». Les romans de chevalerie déployaient les avantages romanesques de ces deux stratégies, à travers les rêves allégoriques (énigmes) ou les descriptions lacunaires des personnages (voir RODRIGUEZ DE MONTALVO, 2001, p. 335, 372, 377, 462, 486, 535, 624, 907, 991, 1004, 1009, 1233, 1262), et Cervantès s'en fait l'écho à plusieurs reprises et notamment dans chapitres 20 et 23 de *Don Quichotte* (1605). Comme cela a été remarqué, la première des deux, qui correspond au fameux épisode des foulons, joue de la *praeparatio* (LOPEZ ALONSO, REDONDO, VIAN, 1993, p. 63-88). Quant à la seconde stratégie, celle de l'énigme, elle trouble, d'abord, Alonso Quijano, qui, en narrataire diégétique, doit élucider quel est le propriétaire d'une malette égarée et quelle est la raison d'un texte poétique. Lorsque l'hidalgo découvre un homme étrange dans la Sierra Morena, l'énigme s'intensifie : « Luego imaginó don Quijote que aquél era el dueño del cojín y de la maleta, y propuso en sí de buscallo, aunque supiese andar un año por aquellas montañas hasta hallarle » (*DQ I*, p. 255).

¹⁰⁷ *DQ I*, 23, p. 260 : « propuso en sí lo mesmo que ya tenía pensado : de buscallo por toda la montaña, sin dejar rincón ni cueva en ella que no mirase, hasta hallarle ».

¹⁰⁸ « [La] séduction des histoires effrayantes procède de la reconnaissance et de la reprise des formes et des motifs » (MELLIER, 1999, p. 202).

¹⁰⁹ « Ce qui est d'abord attendu de la lecture, ce sont des contenus familiers. Face à l'inconnu que constitue le texte, tout lecteur éprouve le besoin d'être rassuré, de retrouver le déjà-connu qui le sécurise » (DUFAYS, 1994, p. 118).

Le texte repose alors sur la reconnaissance d'une surcharge indiciaire donnée à lire pour telle dans le récit. Dès qu'une forme, une silhouette apparaît, la loi de l'hyperbole s'impose : fantastique le texte où une silhouette y devient systématiquement une "chose", et lorsqu'elle apparaît à Parkins¹¹⁰ dans la scène paroxystique finale, [...] sans plus de détours, et en dépit de toutes les hypothèses rationnelles, cette silhouette se fixe comme la figure même du fantastique (1999, p. 140).

La compréhension du plaisir lectoral classique doit donc prendre en compte ce paramètre fondamental qu'est l'engouement pour la stéréotypie, et, paradoxalement, c'est une certaine conformité iconique qui rend exceptionnelle l'évidence chevaleresque, « des images se redupliquant en elles-mêmes, tirant leur *pouvoir* de la *ressemblance parfaite* qui les fait voyager d'une fiction antérieure jusqu'à la réalité d'une fiction fixant ces images pour mieux *les redéployer* » (*ibid.*, p. 145). Ainsi, l'*admiración* pour le fantastique chevaleresque s'autogénère dans le flux de la répétition¹¹¹.

Pour Cervantès, donc, la notion qui correspondrait au Siècle d'or à l'*horizon d'attente* d'Hans Robert Jauss (1978, p. 54-63) est profondément figurative. Marquée par le souvenir iconique du merveilleux et, dans l'attente de celui-ci, l'expérience fictionnelle ne peut être autre que désir : désir de voir, mais aussi de re-voir, car la béance qui anime la pulsion percevante n'est encore, chez le lecteur intertextuel, qu'« absence de l'objet vu » (Metz, 1993, p. 86).

¹¹⁰ Personnage de *Siffle et je viendrai* de Montague Rhodes James.

¹¹¹ On comprendra donc que le problème de la vraisemblance de ce type de fiction s'amenuise progressivement, miné par l'habitude iconique et herméneutique (« C'est, dans un second temps, cette familiarité même de la créature, ainsi que l'acceptation collective de son pouvoir, l'absence même de traitement de l'étrangeté pour elle-même, qui [...] "dé-fanticise" », *ibid.*, p. 146). Voir également DUFAYS (1994), p. 238.

-B-

*Le simulacre d'expérience :
de l'évidence à l'existence chevaleresque*

Pour déterminer les effets de la lecture participante, nous allons suivre les trois axes que Paul Julian Smith détache au sujet de l'*enargeia* dans la poésie du Siècle d'or. Pour lui, en effet, l'*enargeia* est fondamentale dans sa « signification » car d'elle dépend « notre compréhension du temps, de l'espace et de l'identité personnelle » (1995, p. 61, nous traduisons)¹¹².

Rappelons d'abord cette phrase de Michel Picard : « espace différent, temps différent, logique différente, on ne prend jamais assez garde à cette différence essentielle entre l'univers de l'illusion ludique et celui de la vie courante » (1986, p. 104). Le roman de chevalerie va exploiter pleinement ce décalage du fictionnel spatial et temporel.

VIVRE EN PAYS FICTIONNEL

L'immensité

D'un point de vue synchronique, l'espace admirable est un espace vaste, pluriel et pléthorique. L'œil de l'évidence se nourrit d'éléments à profusion, comme lorsqu'il s'approche d'un lac bouillonnant. Souvenons-nous de ce passage : « se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales » (*DQ I*, 50, p. 569).

De même, la constitution de l'imaginaire du *locus amoenus* par le lecteur se fait selon une multitude d'images lancées à coup de déictiques :

Aquí descubre un arroyuelo [...] ; acullá vee una artificiosa fuente [...] ; acá vee otra [...]. Acullá de improviso se le descubre un fuerte castillo o vistoso alcázar [...]. ¿Y hay más que ver, después de haber visto esto, que ver salir por la puerta del castillo un buen número de doncellas [...] ? (*DQ I*, 50, p. 570)

Verte prairie et immense château sont autant de cadres qui dessinent un espace gigantesque où se perd le sujet percevant qui accumule les images.

¹¹² Il sera, on s'en doute, difficile de ne pas voir, dans ce tissu étroit de relations, bien des aspects du « chronotope » bakhtinien, qui concentre une triple interdépendance : celle du temps avec l'espace, et chacun des deux avec une certaine « image de l'homme » (BAKHTINE, 1978, p. 237-238).

Le plaisir de la nouveauté, des sens et de la liberté

La dimension syntagmatique de l'espace chevaleresque offre au lecteur le plaisir du changement et de l'étrangeté¹¹³. Le chevalier erre par définition ; le voyage est alors le mode spatial par excellence de la lecture participante, *évidente*¹¹⁴ :

Cuando menos, sin duda, en medio del ocio de nuestros espíritus, que despiertos andan ocupados en esperanzas vanas, y por decirlo, en sueños cualquiera, con tal viveza nos persiguen las visiones de la fantasía, a que me estoy refiriendo, que nos parece que fuésemos de viaje, que navegáramos, que nos encontrásemos en una batalla, que habláramos al pueblo, que dispusiéramos de riquezas, que no poseemos, que no lo estuviésemos pensando, sino realizándolo (Quintiliano, 1999b –VI, II, 30–).

Plus largement, pour Charles Grivel, le voyage sert de canal privilégié à « l'opération fondamentale de l'imaginaire » romanesque (1973, p. 183). Ainsi, dans la description de don Quichotte, passe-t-on du lac à un paysage de bocage, pour finir notre chemin dans un château.

Le sens du parcours fictionnel prend sa source à la fois dans la richesse exceptionnelle qui est donnée à voir au personnage-embrayeur et dans l'absolue liberté de ses mouvements. Une fois devant le château, la « royauté » du personnage est entière : une jeune fille du plus haut rang vient prendre par la main le chevalier pour le faire rentrer dans le palais ; il pénétrera dans toutes les salles et y jouira des plaisirs les plus mondains. Tout *voir* revient à la virtualité du tout *faire*, quitte à rompre les limites de l'intimité d'autrui (comme le fera constamment don Quichotte).

Le second phénomène observable est à situer dans certaines formes des *loca amoena* traditionnels. Qu'est-ce ici, dans la description de don Quichotte, sinon un tendre bombardement de sons et d'images délicieuses à la conscience ? Plus encore, la particularité de ce que nous pourrions appeler le « romanesque aimable » est sa réalité exclusivement mondaine¹¹⁵. Le lieu de plaisance chevaleresque est lieu de jouissance ; il a la substance du réel immédiat et s'offre aux sens plus qu'à l'esprit.

LE TEMPS FICTIONNEL :

ASPECTS EXISTENTIELS DU ROMANESQUE CHEVALERESQUE

Le temps lectoral est solidaire de l'événementialité voyageuse de la fable. Tempo narratif, déictiques et verbes ménagent des ruptures, créent une dynamique, rythmant ainsi le temps fictionnel du lecteur.

¹¹³ Le roman de chevalerie fonde sa progression narrative sur le « chronotope de la route », comme sur un « monde étranger », tous deux caractéristiques du roman grec d'aventures (BAKHTINE, 1978, p. 249-254).

¹¹⁴ Jorge Larrosa attribue au symbole du voyage une place centrale dans son panorama des métaphores de la lecture : « En la metáfora del viaje, leer es como viajar, como seguir un itinerario a través de un universo de signos que hay que saber interpretar correctamente si uno no quiere perderse » (1998, p. 35).

¹¹⁵ Point de dimension paradisiaque, si par ce qualificatif on entend le caractère funeste du lieu (Elysée d'Enée ou Paradis des chrétiens).

Et pourtant... Le temps mis en relief par l'hidalgo à la fin de la première partie semble à cet égard paradoxal car il est événementialité dans un éternel maintenant.

Le présent éternel

Pour Ernst Robert Curtius, qui a su faire le lien entre la Nature et la Divinité, la « nature aimable » poétisée est plus qu'une intensification sensorielle : elle est « transfiguration » (1956, p. 304). Dans *Don Quichotte* (1605), ce même paysage, qui, mis devant les yeux du chevalier du lac et des lecteurs, se donne comme le « pays de l'éternel printemps »¹¹⁶, n'est plus printemps, simple époque du cycle cosmique et changeant, mais bien éternité.

Sans passé ni avenir, le temps de l'évidence jouissive multiplie et dilate le présent : l'*enargeia* aime s'inscrire dans la durée. Pour Cervantès, le temps du romanesque chevaleresque construit un « temps labile »¹¹⁷ plus qu'un temps humain : il est pure immédiateté et suppose donc une perpétuelle répétition du même, et du sensuel.

Le présent de narration dit l'indépassable immédiateté iconique des aventures chevaleresques. Par l'insistance dont Quijano fait preuve dans ses verbes, le discours cervantin affiche ouvertement le processus d'intériorisation du temps romanesque¹¹⁸ : « ahora se *muestra* [...]. ¿Y que apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa, cuando se *arroja* en mitad del bullente lago, y cuando [...] se *balla* entre unos floridos campos [...]. ¿Qué *es* ver, pues, cuando *nos* cuentan [...]? » (*DQ I*, 50, p. 269-271). D'autres techniques renforcent la *présentification* romanesque. La structure syntaxique *apenas...cuando* crée une forte insistance quant à la vivacité des actions et, donc, des évocations mentales. Les dialogues redoublent quant à eux ce présent de narration : « Tú caballero [...] el temeroso lago que estás mirando [...] ».

Ne retrouve-t-on pas là le temps même de l'image, celui de l'évidence pure ? L'exemple narratif qui vient d'être donné révèle que l'esthétique de la représentation oblige à une lecture conjointe de la présence et du présent. Le rythme romanesque se réduit à la temporalité « aberrante » dont parle Gilles Deleuze à propos de l'image cinématographique, cette subordination du mouvement au profit de la coulée contemplative¹¹⁹.

Un supplément d'existence : désir de conquête, holisme et infantilisme

Lorsque l'on compare l'expérience romanesque à l'expérience quotidienne, il apparaît en outre que les deux caractères distinctifs de sa temporalité fictionnelle (durée et éternité) ouvrent

¹¹⁶ CURTIUS (1956), p. 306.

¹¹⁷ Nous empruntons le concept à Bernard Sève (SEVE, 2002, p. 302-303).

¹¹⁸ Cervantès parle d'« appréhension » (« por la *aprehensión* que tengo de que fueron como sus historias cuentan », *DQ II*, 1, p. 636).

¹¹⁹ Voir LAVAUD (1999), p. 196.

une durée tellement intense qu'elle se distingue de la temporalité empirique et découvre aux lecteurs la possibilité toujours renouvelable d'un supplément d'existence¹²⁰.

Loin d'une quelconque folie, Juan Palomeque défend ainsi l'intérêt des gens pour les livres : « verdaderamente *me han dado la vida*, no solo a mí, sino a otros muchos » (*DQ I*, p. 369). L'état de lecture s'inscrit dans la vie courante comme une rupture de l'activité physique ; elle peut favoriser ainsi une intensification des impressions qui, habituellement, se dissolvent dans la conscience sous le poids des contraintes et de la monotonie quotidiennes¹²¹. Mais, selon l'expression radicale de l'aubergiste, la lecture n'apporte pas un surplus d'existence : tout simplement, elle la fournit, comme si le temps qui précédait la lecture n'était rien et comme si, à l'instar des lectures hagiographiques d'Ignace de Loyola (Ribadeneyra, 1967, p. 23-24), l'expérience fictionnelle des hauts faits avait bouleversé sa vie au point de lui « redonner vie ».

Dans un récent ouvrage, Marc-Mathieu Münch, s'interrogeant sur une définition de la beauté littéraire dans nombre d'arts poétiques du globe, finit par découvrir dans ces textes théoriques un consensus anthropologique au sujet du texte « réussi ». Les grandes œuvres étaient telles parce qu'elles créaient un « effet de vie » : elles ne produisaient pas tant un effet de réel ; plutôt, elles tendaient à mobiliser l'entier des facultés humaines en créant une « autre vie » :

Cette nouvelle vie [...] tend à envahir de proche en proche toutes les facultés sans en oublier une seule. Dire que la vérité fondamentale de la littérature est l'effet de vie, c'est affirmer qu'elle ne vise pas l'imagination ou la sensibilité ou la raison, etc., mais et l'imagination, et la sensibilité et la raison, etc., sans oublier le plaisir et ceci quelle que soit la grille de lecture des facultés que l'on utilise (2004, p. 35).

Plus précisément, cet « effet de vie » confine à l'absolu temporel. L'aubergiste comme A. Quijano jouissent de l'éternité conférée par la rhétorique de l'évidence. Plus que d'autres, le romanesque chevaleresque préserve les lecteurs des affres du temps. Jean Burgos a très justement mis en évidence l'effet poétique d'une rhétorique de l'accumulation et du combat : « Remplir tout l'espace, c'est occuper tout entier le présent, c'est arrêter le temps, le figer là où nous sommes, l'empêcher d'aller plus loin » (1982, p. 157). Si l'on relit attentivement l'épisode du chevalier du lac de don Quichotte, qui se clôt sur un éblouissant dîner en musique, on comprendra avec le théoricien que l'écriture de *la conquête* est celle d'une révolte devant le temps chronologique, d'un imaginaire qui « ne peut pas attendre et veut s'asseoir sans tarder, ici et maintenant, à la table des Dieux » (*ibid.*).

¹²⁰ Jorge Larrosa parle alors de moment extatique : « [en la experiencia extática], en todas las situaciones en las que el hombre renuncia a dominarse y a poseerse, no rige el tiempo objetivo, secuencial y numérico [...]. La experiencia de la literatura, como el trance, interrumpe la continuidad del tiempo » (LARROSA, 1998, p. 80).

¹²¹ On pourra se référer aux sens voisins du vocable « vida » dans *Autoridades* : « VIDA. Metafóricamente se llama cualquier cosa gustosa, o que causa suma complacencia, como por ponderación de que pende de ella la vida » ; « DARSE BUENA VIDA. Phrase que vale entregarse a los gustos, delicias, y pasatiempos ».

De fait, la pleine possession de l'espace par le chevalier du lac fait naître, en lecture, le désir de « maîtriser le temps, de le retenir en un présent arrêté » (*ibid.*, p. 158-159). L'emprise romanesque n'est donc rien sans l'accord tacite du lecteur, retenu prisonnier dans un hors-temps idyllique, loin des préoccupations quotidiennes et de la conscience de la finitude¹²². Hors lecture, c'est paradoxalement l'immobilité du *liseur* manchègue dans sa pièce privée qui fait redondance avec le voyage du chevalier médiéval. En effet, comme le souligne Jorge Larrosa, qui a étudié la conception de la lecture chez Michel de Montaigne, il y a avec les murs de la bibliothèque comme une « muraille érigée contre l'usure du temps » (1998, p. 176).

Une autre caractéristique, non plus liée à l'espace, mais au personnage, fait du temps lectoral, le point fort du roman de chevalerie : il s'agit de la constitution en cycle des fictions et le caractère récurrent, d'œuvre en œuvre, d'un même personnage (Amadís, par exemple dans *Las Sergas de Esplandián*). Pour Daniel Aranda, qui a étudié les effets de lecture d'un tel personnel romanesque,

en refusant de faire mourir ses personnages reparaissants, un romancier engage le lecteur dans une autre voie, celle d'une identification sans terme ni contrepartie. Le lecteur n'a plus à pâtir de la supériorité du héros. Son immortalité devient désormais la sienne, une fois pour toutes, pendant la durée de la lecture [...]. Umberto Eco remarque à propos des séries policières que le lecteur y trouve "un plaisir où la distraction tient au refus du développement des événements, au fait de se soustraire à la tension passé-présent-futur pour se retirer vers un instant, aimé parce que récurrent". Mieux que tout autre, et pour peu qu'il fasse l'objet d'une identification sans réticence, le héros de série populaire procure au lecteur cette expérience de pérennité. En fournissant au lecteur les moyens d'une identification dégagée des contraintes temporelles, le personnage récurrent risque de susciter une lecture aux vertus pathologiques. Dans les romans de consommation, le retour peut bloquer toute évolution du lecteur (Aranda, 2001, p. 415-416).

Sur ce plan-là encore, les romans de chevalerie s'opposent aux récits christiques ou hagiographiques. Fuir le quotidien et la mort, telle est bien la spécificité d'une certaine lecture profane, contrairement à son pendant sacré, tout polarisé sur le destin mortel de l'humanité (Darnis, 2005a, p. 447-448). L'écart entre la vieillesse de l'hidalgo et le temps réduit alloué à la vie du chevalier du lac est révélateur d'un effet de vie excessif, purement tourné vers une jeunesse éternelle.

Le second trait distinctif du temps de la lecture quichottesque tient donc dans sa dimension anti-historique. Pour reprendre la distinction anthropologique et romanesque de Jean Fabre, nous

¹²² Jean Fabre fait une constatation similaire dans son étude sur le merveilleux : « Toute a-temporalité verticalisante sécurise le lecteur, qui ne se trouve plus concerné. La participation se dilue dans l'imprécision chronologique comme dans l'éloignement temporel » (FABRE, 1992, p. 104). Plus précisément, on trouve, dans le domaine espagnol du Siècle d'or, ce témoignage de Fray Luis de León : « Como la muerte sea la última de las cosas terribles... ver un hombre despreciador y vencedor deste temor tan natural, causa grande admiración en los que esto veen... Pues esta admiración es tan común a todos y tan grande, que viene a tener lugar no sólo en las cosas verdaderas, sino también en las fabulosas y mentirosas. Y de aquí nace el gusto que muchos tienen de leer estos libros de caballerías fingidas » (cité par IFE, 1992, p. 30-31).

dirons que le temps des romans de chevalerie, tel qu'il apparaît dans la lecture qu'en fait don Quichotte, est pur *holisme*, « temps de la totalité »¹²³. Pour le critique, cette temporalité implique tout à la fois stabilité (fixisme), temporalité cyclique et passé idéal. En fait, on pourrait dire qu'elle a perdu son caractère humain, car elle n'est plus vécue sur le mode de l'événementialité et de l'historicité : « l'homme archaïque, magique, oppose une sorte de stabilité voire une immobilité temporelle où la confusion de l'infini et du présent tend à faire disparaître toute trace de la linéarité angoissante » (1992, p. 20).

Ces aspects existentiels de la lecture jouaient certainement pour beaucoup dans le bonheur pris à lire les histoires chevaleresques. Mais, pour Cervantès, l'identification (associative) ne fait pas que déraciner –temporairement– le lecteur de sa chronologie humaine. L'exemple d'Alonso Quijano, personnage bien âgée pour la moyenne de son temps, est le signe d'une régression existentielle :

L'avènement de Don Quichotte révèle la toute-puissance du désir (et le désir de toute puissance) qui est le propre de la pensée infantile. À cinquante ans, le chevalier, redevenu l'enfant qu'il est depuis toujours au fond, descend au niveau psychique du petit être déçu, tout à la fois aimant, haineux, boudeur, dont les aspirations contradictoires se cherchent une issue dans une refonte totale des données de sa vie (Robert, 1972, p. 191).

La composition de sa bibliothèque est extrêmement significative. Alonso Quijano ne possède aucun texte de dévotion, à la différence de don Diego de Miranda¹²⁴.

Les *Amadís* et autres *Palmerines* sont, certes, pour l'époque, des œuvres destinées à « passer le temps » (Nalle, 1989, p. 85) et ils s'adressent, comme le *Don Quichotte* de 1605, aux lecteurs oisifs (« Desocupado lector », *DQ I*, p. 9) ; mais, quand le désœuvrement couvre tout l'emploi du temps d'une personne, comme c'est le cas d'A. Quijano (« los ratos que [el hidalgo] estaba ocioso [...] eran los más del año », *DQ I*, 1, p. 37), sans doute faut-il chercher un autre paradigme de compréhension pour cerner son activité lectorale. C'est pourquoi considérer la lecture de l'hidalgo comme un retour à l'enfance nous semble bien plus pertinent que l'idée qui la comprenait comme un simple passe-temps.

En ce qui concerne strictement la bibliothèque du chevalier, elle semble être, pour Edward Baker, celle d'un « jeune homme plein de fougue » (1997, p. 139) : « [los libros] de caballerías eran por excelencia, aunque no con exclusividad, lectura de jóvenes (Eisenberg, 1982, p. 93), y las personas de edad avanzada tendía con los años a deshacerse de ellos y, en general, de los libros de entretenimiento (Laspéras, 1980) »¹²⁵. Pour les psychologues de l'inconscient freudien, l'enfant en

¹²³ Concept de FABRE (1992), p. 22-23.

¹²⁴ *DQ II*, 16, p. 754 : « Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas ». Or, ainsi que le relève Edward Baker, l'« honnête littéraire » du Siècle d'or pouvait difficilement être démunie de culture classique (BAKER, 1997, 138).

¹²⁵ BAKER (1997), p. 139.

nous persiste et signe : « cet enfant qui lit en nous n'a pas d'âge [...], il les a tous à la fois. Chez lui se télescopent, en une incurable complaisance narcissique, la confiance absolue du nourrisson en sa mère, la duperie pré-ludique si proche encore des satisfactions hallucinatoires, la tension avide de l'audition des contes, l'abandon maximal des lectures d'enfance et d'adolescence » (Picard, 1986, p. 116).

Il ne serait pas surprenant que Cervantès ait configuré son personnage principal selon les catégories de l'enfance. D'ailleurs, il n'y a pas que ses lectures qui relèvent de la jeunesse, il y a aussi sa lecture, la modalité *intensive* (Engelsing, 1974) de celle-ci. Comme l'avait parfaitement perçu Sigmund Freud, il est normalement « difficile de décider un adulte à relire un livre qu'il vient de lire alors même que ce livre lui a plu. Chez l'adulte, la nouveauté constitue toujours la condition de jouissance [...]. L'enfant, au contraire, ne se lasse pas de demander à l'adulte la répétition d'un jeu »¹²⁶.

Le problème, par ailleurs, avec « Quijada » (ou « Quesada », ...) c'est que l'enfant (« don Quijote ») a pris le dessus ; si l'on pense à présent aux premiers pas de don Quichotte, au sortir de chez lui, comme le montre Michel Picard, la régression suit chaque étape de l'expérience manquée :

- dès l'arrivée à l'auberge, le héros, coincé dans son armure rafistolée, avait dû se faire nourrir comme un bébé [...],
- lorsqu'il rencontrera et défiera des marchands : le voilà vagissant, incapable de se mouvoir seul –un nourrisson [...],
- [après] le combat contre les marchands, sa lance, phallus dérisoire, se casse en plusieurs morceaux, dont chacun lui est brisé sur le corps avec un acharnement guignolesque ; un laboureur passant par là fera un fagot rustique de ces verges avant de ramener le vieil enfant "à la maison", dans son lit (1986, p. 125-126).¹²⁷

L'escapade d'Alonso Quijano ne pouvait manquer de passer, à l'époque, pour un « jeu d'enfant ». Notre homme est d'ailleurs étonnamment proche de la jeune Sainte Thérèse, amatrice de vies de saints. Celle-ci, happée par la grandeur des actions, réduit l'imitation hagiographique à sa pure dimension actantielle¹²⁸ : reproduire, copier, dans la littéralité, les actes passés des héros du christianisme :

¹²⁶ Cité par PICARD (1989), p. 40.

¹²⁷ L'auteur a d'ailleurs raison de préciser que l'archétype du Château (voir celui du Chevalier du lac, *DQ I*, 50) et celui de l'Auberge entretiennent une relation dialectique principe de plaisir / principe de réalité : « l'auberge, lieu où il faut bien descendre si l'on veut vivre (manger, boire, dormir), où l'hospitalité est vendue et où s'éprouve la transformation des valeurs d'usage en valeurs d'échange [...] : c'est précisément pourquoi Don Quichotte, qui d'ailleurs n'a pas d'argent sur lui, s'empresse de lui superposer un Château imaginaire, où l'hospitalité serait donnée, dans le contexte d'un système de valeur féodal -et selon un principe de plaisir » (p. 125).

¹²⁸ Sur les modalités adultes de l'imitation hagiographique, se référer à ARAGÜES ALDAZ (1999) et DARNIS (2005a).

Concertábamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios para que allá nos descabezasen, y pareceme que nos daba el Señor ánimo en tan tierna edad, si viéramos algún medio, sino que el tener padres nos parecía el mayor embarazo [...]. De que vi que era imposible ir donde me matasen por Dios, ordenábamos ser ermitaños; y en una huerta que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas, poniendo unas pedrecillas que luego se nos caían (1979, p. 121).

Les lecteurs de *Don Quichotte* ne pouvaient s'y tromper : il y a dans, ce vieillard, plus qu'un jeune homme, un enfant qui s'exprime (Urbina, 1988). Plus que l'accusation de retard « pathologique » chez Quijano, la théorie de l'« enfance prolongée » (néoténie) est, de beaucoup, la plus convaincante pour expliquer le jeu en général (Róheim, 1972) et la lecture en particulier (Larrosa, 1998)¹²⁹, en l'état actuel des connaissances scientifiques. Elle trouve, d'ailleurs, une confirmation exemplaire dans le commentaire de l'aubergiste Juan Palomeque, qui, au sujet d'un lecteur public de romans de chevalerie, conclut : « Porque cuando [...] estamosle escuchando con tanto gusto [...] nos quita mil canas. » (*DQ I*, p. 369).

La régression existentielle ne peut être plus évidente. À travers la création du double fictionnel de don Quichotte, c'est tout le danger de l'expérience romanesque, exprimé par Platon dans sa *République* (X, 605c-607a), qui se manifeste dans les romans de 1605 et 1615. La poésie, insistait le philosophe grec, arrache le lecteur (le spectateur ou l'auditeur) à lui-même : « le hace abandonarse, le hace volver a su propia infancia, a las fases que han sido reprimidas y olvidadas a lo largo del arduo proceso de constitución de su identidad madura »¹³⁰.

Le lecteur, un chevalier sans peur

Un pas de plus est franchi, dans l'étroitesse du lien entre évidence et réactivité par Pedro Juan Galán Sánchez qui, dans sa tentative pour déceler la spécificité de la figure dans les rhétoriques de la Renaissance, fait du pathétique la caractéristique profonde de l'*enargeia* :

Es el patetismo, en efecto, más que el simple realismo o detallismo, lo que caracteriza fundamentalmente, en nuestra opinión, a la figura de la *evidentia*. Creemos que es mediante el procedimiento del patetismo, más que mediante el procedimiento del realismo, como el orador, el poeta o el novelista consiguen "poner el asunto delante de los ojos" (1993, p. 457-458).

Pourtant, au sein des deux parties de *Don Quichotte*, rien de tel chez nos lecteurs de romans de chevalerie. On verra dans cette absence de lecture effrayante un signe de la conception cervantine de la littérature chevaleresque. Dans la *Première partie*, les exemples du « lac bouillonnant » et de la rencontre amoureuse sous les orangers laissent place avant tout à la beauté colorée de la vision romanesque, à un pur plaisir sensualiste. Pour cette raison, nous croyons que

¹²⁹ « La poesía es quizá una de las formas privilegiadas para darle al espíritu una nueva infancia. Pero no como apropiarse de la memoria de su origen, sino como un cobrar la perdida indeterminación, como un alcanzar una nueva capacidad afirmativa y una disponibilidad renovada para el juego y la invención » (LARROSA, 1998, p. 79).

¹³⁰ Exégèse de J. Larrosa (*ibid.*, p. 86).

L'évidence ne désigne pas chez Cervantès une figure textuelle ; elle illustre l'idée qu'en a son auteur du pouvoir général de la fiction sur l'imagination et la réactivité des lecteurs, devenus malgré eux les spectateurs et les acteurs d'un vaste retable romanesque et interne. L'effet d'*enargeia* constitue la clef de voûte de la conception cervantine de la lecture.

L'absence de pathétique chez les lecteurs de romans de chevalerie signale, donc, une carence émotionnelle, celle de la *frayeur* étudiée par Aristote¹³¹. La fougue et l'impatience de don Quichotte à élucider l'origine des bruits nocturnes dans le chapitre 20 de la première partie manifestent plus que tout autre épisode le dépassement euphorique et léger qu'invoquent les situations effrayantes dans les fictions chevaleresques.

Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas desta noche, su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo destos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la luna, y aquel incesable golpear que nos hiere y lastima los oídos; las cuales cosas, todas juntas y cada una por sí, son bastantes a infundir miedo, temor y espanto en el pecho del mismo Marte, cuanto más en aquel que no está acostumbrado a semejantes acontecimientos y aventuras. Pues todo esto que yo te pinto son incentivos y despertadores de mi ánimo, que ya hace que el corazón me reviente en el pecho, con el deseo que tiene de acometer esta aventura, por más dificultosa que se muestra (*DQ I*, 20, p. 209).

Peu de frayeur cathartique, donc, dans la lecture du romanesque chevaleresque¹³². L'art de mettre sous les yeux des spectacles pathétiques ou effrayants constituait, plutôt, à l'orée du XVII^e siècle, l'une des stratégies majeures des rhétoriques hagiographique et nouvellière. Pour Pedro de Ribadeneyra, la lecture et la dévotion qu'entretiennent ses vies de saints (1599) sont inséparables de la stimulation plastique et de l'émotion que recherchent l'hypotypose et l'amplification scripturaire des scènes de martyres. Chez le conteur lombard M. Bandello, on observe, de même, une obsession pour les séquences où les crimes humains font l'objet de descriptions crues et saisissantes¹³³.

Aussi, l'absence de la frayeur est-elle le signe du désengagement empirique des lecteurs qui s'immergent dans les aventures des chevaliers errants. Comme nous le précisons dans un récent article, la différence entre la lecture romanesque et la lecture hagiographique réside dans le type de référence que les vies de saints induisent. Quand les romans forgent des univers autonomes dégagés des maux qui affectent quotidiennement les lecteurs, les récits hagiographiques, bien au

¹³¹ « Les cas extrêmes [de perfection] excluent l'effet tragique parce qu'ils ébranle(raie)nt la confiance en un ordre universel pourvu de sens » (JAUSS, 1985, p. 17).

¹³² Le paysage où baigne le chevalier du lac dans le récit de don Quichotte (*DQ I*, 50) ne reprend en rien la *selva selvaggia* de D. Alighieri ou des chevaliers français (voir CURTIUS, 1956, p. 324). Voir également, dans la *Seconde partie* de *Don Quichotte*, la mort d'Altisidora et le martyre de Sancho reçoivent un traitement parodique et grotesque qui mine toute lecture pathétique face à l'évidence de la scène (*DQ II*, 69).

¹³³ Voir ainsi les tortures que Violante inflige à un noble qui lui avait fait espérer un mariage officiel : BANDELLO (2002), p. 212-215 (I, 42).

contraire, sont profondément réflexifs : ils reflètent les préoccupations existentielles des lecteurs, comme la souffrance, la présence divine, la mort (Darnis, 2005a).

Sans doute peut-on comprendre sous cet angle la raison qui pousse don Quichotte à rejeter toute interprétation contrariant sa vision euphorique du monde. Représentant d'une lecture de la solitude et du plaisir, don Quichotte agit tel l'enfant mythomane ou le sujet gouverné par le seul principe de plaisir.

Dans l'exemple de l'enfant, « tout le pousse à [projeter les stimuli agréables] sur les stimuli désagréables afin de les recouvrir et de les remplacer par des représentations plus malléables et plus conformes à ses désirs » (Schaeffer, 1999, p. 170). Chez le lecteur de type quichottesque, l'immersion fictionnelle joue le jeu de véritables alibis agréables contre les démentis de la réalité empirique. Don Quichotte, conjoignant un romanesque euphorique et une lecture constamment coupée de la réalité extérieure et des autres, exprime éloquentement, tout au long du roman de 1605, cette volonté fictionnalisante de protection contre les réalités et les difficultés de la vie. Le cas d'Andrés, par son retour sur la scène romanesque, explicite parfaitement l'erreur de l'hidalgo :

El daño estuvo –dijo don Quijote– en irme yo de allí; que no me había de ir hasta dejarte pagado, porque bien debía yo de saber, por luengas experiencias, que no hay villano que guarde palabra que tiene, si él vee que no le está bien guardalla. Pero ya te acuerdas, Andrés, que yo juré que si no te pagaba, que había de ir a buscarle, y que le había de hallar, aunque se escondiese en el vientre de la ballena.
-Así es la verdad –dijo Andrés–, pero no aproveché nada (*DQ I*, 31, p. 366).

L'assurance du prétendu chevalier, qu'exprimait son rapide départ, est minée ici par l'annonce des suites de la libération du jeune homme. La fiction de rapports humains idylliques s'était substituée à la vieille expérience de l'hidalgo (« por luengas experiencias »). La réapparition du personnage d'Andrés vient donc « rafraîchir » la mémoire non fictionnelle de don Quichotte, lui rappeler la réalité d'une nature humaine bien plus mauvaise que le code d'honneur des chevaliers ne le laissait penser.

LE PERSONNAGE INTIME :

HUMANITE DU PERSONNAGE, ATTACHEMENT DU LECTEUR

Sous l'*effet d'enargeia*, la fiction ne peut être que réelle, puisqu'elle est vécue, « devant les yeux », au présent :

querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbra, ni el hielo enfría, ni la tierra sustenta; porque qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo que de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno, que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día? (*DQ I*, 49, p. 565)

La réaction vive de don Quichotte aux attaques rationalistes du curé de son village ne sont pas sans nous rappeler les mots de Marcel Proust : « [alors] quoi ? ce livre, ce n'était que cela ? ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie, [...] ces gens pour qui on avait haleté et sangloté, on ne les verrait plus jamais, on ne saurait plus rien d'eux » (1995, p. 24). L'intensité fictionnelle a donc un foyer privilégié : l'être romanesque. Sa présence, telle qu'elle se manifeste à l'imagination des lecteurs, est une question cruciale qu'il nous faut aborder plus précisément.

L'actualisation du texte romanesque est à ce point dépendante des constructions cognitives humaines et de l'expérience empirique que le personnage ne peut, mentalement, être différencié de la personne. Pour Jean-Louis Dufays, la lecture, lors même qu'elle concerne les textes littéraires, est un « acte culturel total » qui se fonde sur ce que Joseph Jurt nomme « les conditionnements extra-littéraires du processus de la réception » (1994, p. 119). Le rapport au monde fictionnel ne se distingue pas radicalement de l'expérience de la veille ; au contraire, puisqu'il se fait à partir des configurations habituelles de la vie éveillée, en y associant une plus forte activité projective et imaginaire (Eco, 1996, 81-103 ; Schaeffer, 1999, p. 218 ; Olson, 2004, p. 166-173). Ainsi, dans l'écriture, l'agent romanesque, quand bien même il serait un animal, un végétal ou un minéral, a toujours des traits anthropomorphes, dans son intériorité même. Pour prendre l'exemple du *Coloquio de los perros*, au-delà de la faculté langagière, Berganza et Cipión bénéficient d'une étonnante capacité de réflexion et d'action qui reprend les capacités rationnelles de l'âme humaine.

Le personnage, toujours construit comme personne, n'est donc ni un être de papier, ni un être fictif ; c'est une *personne fictionnelle*¹³⁴. L'impression de vie chez l'acteur romanesque « est une donnée incontournable de la lecture romanesque. C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle » (Jouve, 1998, p. 108-119). Aussi est-il peu pertinent de se demander si Sherlock Holmes a existé ou non, ou s'il aurait pu exister, puisque, de fait, il *existe* dans l'esprit du lecteur. Christian Metz est catégorique : « Tout récit postule que, dans quelque ailleurs, un ailleurs qui est aussi auparavant, les choses ont eu une existence réelle [...]. Il ne s'agit donc pas de savoir si l'histoire et les personnages ont ou non existé dans quelque *monde possible* [...]. Ce qui est assuré dans tous les cas, c'est la *présence* d'une nappe de prélèvement illusoire » (1993, p. X-XI) ; « Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno » (*DQ II*, 26, p. 852). La tautologie exprimée par don Quichotte traite, par le paradoxe, la difficile différenciation entre l'appréhension des êtres historiques et celle des

¹³⁴ « Il est vrai que les personnages des fictions sont en général (mais pas nécessairement) des entités irréelles. Mais les propriétés qui leur sont attribuées, les situations dans lesquelles ils se trouvent, etc., correspondent souvent à des propriétés réelles de personnes réelles et à des situations réelles consignées dans la mémoire de l'auteur » (SCHAEFFER, 1999, p. 223).

personnes fictionnelles, à une époque où l'écriture des chroniques et celle des histoires fictives échangeaient leurs procédés¹³⁵.

Attachement

L'insistance avec laquelle le héros –comme le chevalier du lac– accompagne le lecteur favorise à moyen terme un sentiment puissant d'*attachement*¹³⁶. Le protagoniste devient un personnage à ce point proche du lecteur qu'il en devient, non un ami, mais un être familier. Alonso Quijano partage le plus clair de son temps avec les héros de ses romans de chevalerie. La figure de l'aubergiste Juan Palomeque, peut-être plus encore que celle de don Quichotte, fait des protagonistes héroïques, des êtres chers à son cœur, des individus auxquels il voue une affection exceptionnelle : « si alguno quiere quemar, sea ese del Gran Capitán y dese Diego García, que antes dejaré quemar un hijo que dejar quemar ninguno desotros » (p. 371). Si le livre est un objet précieux à protéger des flammes, c'est bien parce que, par métonymie, le livre désigne l'être (d'où les titres éponymes).

Relation intime

D'un point de vue phénoménologique, « la lecture [romanesque] retient l'attention en tant que seule expérience possible d'une saisie authentique et globale de l'autre » (Jouve, 1998, p. 233). Le texte en prose est donc attrayant parce que, à la différence du théâtre, il s'attarde à dire l'être, à donner accès à une prétendue vie intérieure¹³⁷. Aussi peut-il contribuer à la formation d'une *intimité* avec les personnes fictionnelles telle que les lecteurs, comme Alonso Quijano, Juan Palomeque ou Michel de Montaigne¹³⁸, finissent par préférer la proximité du romanesque à la réalité distante de l'expérience empirique.

¹³⁵ « Todavía la historia se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia. Despreocupadamente los historiadores salpicaban sus historias de leyendas y fábulas o incluso las novelaban deliberadamente. Los autores de obras de ficción, de acuerdo con la antigua tradición, continuaban afirmando que la historia que narraban era verdadera [...]. Para mayor confusión, no había en español una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: una y otra se designaban con el nombre de *historia* » (RILEY, 1966, p. 262-263). À ce fait empirique, il faut ajouter une donnée d'ordre cognitif : « du point de vue psychologique il n'existe guère de différence entre les opérations représentationnelles induites par la lecture d'un récit historique et celles induites par la lecture d'un récit fictionnel » (SCHAEFFER, 1999, p. 109).

¹³⁶ Sur cet aspect éthologique : WAAL (1997), p. 59-60, 106.

¹³⁷ Parmi les caractéristiques des premiers « romans », ceux de Chrétiens de Troyes notamment, on peut aisément remarquer cette délectation auctoriale à insister sur le « penser » des hommes d'action mis en scène.

¹³⁸ « J'ai plus en tête les conditions et fortunes de Lucullus, Metellus et Scipion, que je n'ai d'aucuns hommes des nôtres. Ils sont trépassés. Si es bien mon père, aussi entièrement qu'eux, et s'est éloigné de moi et de la vie autant en dix-huit ans que ceux-là ont fait en seize cents ; duquel pourtant je ne laisse pas d'embrasser et pratiquer la mémoire, l'amitié et société, d'une parfaite union et très vive » (MONTAIGNE, 1972c, p. 265, chapitre III).

-C-

*Une prose tyrannique :
de l'enchantement à l'ensorcellement.*

Ces imitateurs ne créent en effet que des fantasmagories.

Platon, *La République* (599b)

LA MAGIE DU LIVRE OU LE PHENOMENE DE PROGRESSION

Il y a fort à croire que le personnage d'Anselmo, protagoniste du *Curioso impertinente*, est une mise en abyme d'une certaine expérience fictionnelle. Dans la réflexion cervantine sur le processus de *fictionnalisation* (réception) englobant toute la « poésie » (textes en vers ou en prose, comédie ou tragédie), l'exemple d'un spectateur, médiateur intradiégétique de tout lecteur empirique, peut nous éclairer sur le phénomène de la lecture, puisque lire, comme nous l'avons vu, « met sous les yeux » un univers comme un *autor de comedias* met en scène une pièce de théâtre. Or, si Anselmo –en spectateur de sa propre tragédie– est un exemple de lecteur comme Alonso Quijano, c'est en vertu de plusieurs traits.

Une première piste nous est donnée par les adjectifs définitoires du protagoniste de la nouvelle enchâssée : « curioso » et « amigo ». Tous deux renvoient à la topique désignation du destinataire prologal¹³⁹. D'autres raisons avancées par Georges Güntert font également voir dans le personnage d'Anselmo un représentant de l'acte de lecture. Ainsi, le spectacle manigancé par Camila s'offre à ses yeux tel un artefact de signes à interpréter, à l'image de l'œuvre littéraire.

L'autre grande similitude entre le lecteur solitaire et la situation d'Anselmo est ouverte par la position de voyeur que confère la cachette d'Anselmo¹⁴⁰.

Con la lectura de los poemas ante los ojos del marido expectante y de la esposa tenemos una primera puesta en escena: Anselmo es espectador de Camila, pero ésta, advertida, sabe comportarse. Y hay algo más: tanto en esta lectura de poemas como, después en la representación tragicómica del honor de Camila, se pone de relieve el hecho de que el voyeur haga de lector ante un espectáculo, que es literario en cuanto lo representado requiere una interpretación. De hecho, los sonetos de Lotario no son menos literatura que el monólogo de la afligida esposa.

Con lo cual queda demostrado que Camila, enunciadora y narradora a la vez, es *figura* del discurso (¿y podríamos imaginar algo más literario que la escena en que ella hace de

¹³⁹ *Galatea*, p. 16 (« Curiosos lectores ») et *DQ I*, p. 11 (« entró a deshora un amigo mío »).

¹⁴⁰ Rappelons-nous le secret dans lequel sainte Thérèse recevait la lecture chevaleresque de la voix de sa mère.

Lucrecia ?), al mismo tiempo que el voyeur asume el papel de quien interpreta, el del lector (Güntert, 1993, p. 71).

Mais poursuivons l'analyse, car le détail des réactions d'Anselmo face à la littérature théâtrale de Camila témoigne du processus fictionnel de l'intérieur. Si le mari de Camila dit le processus fictionnel, c'est, outre le fait qu'il est victime d'un jeu d'illusionnisme, parce qu'il ne peut se défaire de la représentation qui lui est donnée à voir :

cuando [Anselmo] entendió que [Camila] estaba resuelta en matar a Lotario, quiso salir y descubrirse, porque tal cosa no se hiciese, pero detúvole el deseo de ver en qué paraba tanta gallardía y honesta resolución (*DQ I*, 34, p. 407)

puis :

Y estando ya para manifestarse y salir, para abrazar y desengañar a su esposa, se detuvo porque vio que Leonela volvía con Lotario de la mano (*DQ I*, 34, p. 409).

La situation d'Anselmo se veut paradigmatique du désir contradictoire que génère la fiction, partagé entre la tendance à la désillusion et la soif de poursuivre l'aventure en cours. L'*admiration* impose son empire et son emprise sur la rationalité, quand bien même celle-ci lui serait contraire. Dans le premier exemple, la lecture se fait en deux temps. D'abord intervient l'entendement (« entendió que »), lequel débouche sur l'expression d'une volonté (« quiso ») et d'un but (« porque tal cosa no se hiciese »). Mais Anselmo va ensuite se retrouver empêché, malgré lui, d'obéir à son entendement porté sur le réel et ses menaces. De fait, la virtualité de la mort de son ami cède le pas devant l'extraordinaire de la scène et la *fascination* du spectateur. La force d'âme, le courage de Camila (« tanta gallardía y honesta resolución ») créent l'émergence de l'*admiración*. La grandeur exceptionnelle de la décision (« tanta gallardía ») fait naître chez Anselmo un ressenti éthique impressionnant (« honesta resolución »), premier par rapport à la rationalité pragmatique et spontanée. L'extraordinaire pousse Anselmo dans un monde qui l'oblige à adopter une attitude psychique retranchée et parallèle. Le désir (« deseo ») vient alors s'immiscer en lieu et place de la volonté. Or l'émergence de l'admiration fait du regard l'attente d'une fin, d'un dénouement : « detúvole el deseo de ver en qué paraba tanta gallardía y honesta resolución ». Et le second exemple de nous rappeler qu'être spectateur (lire) équivaut à remplir un effrayant tonneau des Danaïdes. Haletante, telle est bien la polarité extrême de l'immersion romanesque¹⁴¹.

Faisant irruption dans la narration de la nouvelle, don Quichotte sommeillant offre une parfaite symétrie, un redoublement signifiant : la « aventura que iba a fenecer » (*DQ I*, 35, p. 416) redit le désir de progression narrative, désir suscité à l'écoute du conte inachevé de Dorotea-

¹⁴¹ Dans un récent article, Guiomar Hautcœur estime également qu'Anselmo, ce « double de don Quichotte », assume lui aussi « la face cachée du goût pour la fiction qui anime si souvent les personnages cervantins. Car si don Quichotte est la victime innocente des romans de chevalerie, Anselme porte au plus profond de lui-même [...] le désir de se laisser bercer par l'illusion [...] Bien] plus que l'illustration des méfaits de la contagion, l'histoire d'Anselmo incarne selon nous une réflexion sur les origines anthropologiques de la fiction » (GUIOMAR, 2004, p. 232).

Micomicona. De même, au début de l'œuvre, dans le premier chapitre, on pouvait lire : don Quijote « olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su *curiosidad* y *desatino* en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer » (*DQ I*, 1, p. 37). Plus loin dans le récit, la nièce d'Alonso Quijano fait la remarque suivante : « Sepa, señor maese Nicolás –que éste era el nombre del barbero–, que muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches » (*DQ I*, 5, p. 75).

Loin d'être fou, don Quichotte se veut représentatif d'une expérience commune aux lecteurs-spectateurs de son époque. On trouve, dans les aveux autobiographiques de sainte Thérèse, le même envahissement du romanesque sur le temps et les préoccupations journalières et la même incapacité à quitter les yeux de la page, à suspendre le cours de l'histoire chevaleresque¹⁴² :

Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos; y aquella pequeña falta que en ella vi, me comenzó a enfriar los deseos, y comenzar a faltar en lo demás; y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embebía que si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento (1979, p. 124).

Si l'on peut adresser un reproche aux romans de chevalerie, c'est bien celui de profiter de l'engouement du public lecteur en encourageant l'effet d'appel d'air, la *lecture extensive*¹⁴³. En effet, dire que cette prose s'organisait en « genre » signifie, dans l'architexte particulier qui nous occupe, qu'elle affichait ses prétentions à donner une suite aux fictions précédentes. Cette écriture de l'appel par le rappel était alors soit ténue, soit manifeste. Dans ce dernier cas, les nouvelles œuvres formaient une généalogie fictionnelle, un « cycle » (celui des huit *Amadís*, par exemple), en greffant le nouveau roman sur le personnel romanesque d'œuvres antérieures. L'auteur, dès lors, disparaît¹⁴⁴ et seul compte la référence fictionnelle, le monde romanesque, au détriment de son statut artistique d'œuvre.

La pratique lectorale doit compter, aussi, sur les nouvelles possibilités éditoriales offertes par l'imprimerie : l'accumulation de livres permet une accumulation de lectures (Eisenstein, 1991, p. 62, 145), c'est-à-dire une envie permanente de dépasser la lecture présente pour en embrasser

¹⁴² Voir aussi Juan Palomeque : « querría estar oyéndolos noches y días » (*DQ I*, 32, p. 369).

¹⁴³ Quoique Rolf Engelsing ait situé la « révolution de la lecture » au milieu du XVIII^e siècle, la pratique lectorale de l'hidalgo manchèque décrite par Cervantès n'appartient plus à une lecture « intensive » (sur le distinguo « lecture intensive »/« lecture extensive », voir également BÖDEKER, 1995, p. 93-124). La multiplication des romans de chevalerie, plus que les possibilités nouvelles d'impression et le développement des genres romanesques, a marqué décisivement les habitudes lectorales et provoqua la naissance d'une lecture fortement « extensive ».

¹⁴⁴ Les témoignages relevés par l'Inquisition de Cuenca sont formels, les habitants de la ville faisaient références aux ouvrages par leur titre ou leur sujet principal mais rarement par leur auteur (NALLE, 1989, p. 85).

une autre. Inversement, à la fin du Moyen Âge, la rareté confinait encore à la préciosité (Engelsing, 1974).

Le comportement de lecture ne répond pas uniquement à des sollicitations qui sont externes au sujet lecteur. Si la multiplication des hauts faits chevaleresques était responsable d'une lecture digne du supplice de Tantale, le comportement d'Anselmo révèle une modalité fictionnelle d'origine lectorale plus qu'auctoriale. Anselmo, qui n'est pourtant pas confronté à un monde chevaleresque, est victime d'un désir semblable à celui des lecteurs de cycles chevaleresques.

Curieux impertinents, nos deux « lecteurs » –Anselmo et Alonso Quijano–, étonnent donc par les similitudes de leurs réactions, ce qui nous laisse penser que Cervantès postule, au-delà d'une rhétorique de la lecture, une économie de lecture anthropologique¹⁴⁵.

Bertrand Gervais, dénonçant l'abstraction des lectures virtuelles et du *lector in utopia*, rappelle très justement qu'il existe une « économie de base de l'acte de lecture » : la *progression*.

Lire, c'est progresser à travers le texte, c'est se rendre à sa fin [...]. Quant on lit un roman, la mise en intrigue peut nous amener souvent à vouloir chercher la suite du récit. Il y a, d'une certaine façon, suspense, une attente, qui pousse à aller de l'avant [...]. On veut savoir ce qui va se passer, qui a fait quoi et pourquoi ? Questions dont la liste est infinie et qui représente ces points de tension présents dans la relation au texte. L'effet de suspense –c'est-à-dire pas uniquement le procédé textuel, mais encore sa perception par le lecteur [...]–, cet effet consiste à appréhender le pire, à redouter la suite; c'est donc surtout une façon de faire progresser plus avant, pour vérifier justement si elle sera telle qu'on la craint [...]. En progression, c'est habituellement la règle de l'intérêt qui prévaut (1993, p. 46-47).

Déjà, cette pulsion vers l'avant de la fiction tenaillait le premier lecteur de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli :

Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia (*DQ I*, 8, p. 104).

La position rhétorique choisie par les auteurs de romans de chevalerie ne fait donc qu'entretenir une tension naturelle. Nos trois « lecteurs » (don Quichotte, le premier lecteur – l'« improvisado mecenas » du chapitre 9– et Anselmo) expriment, dans l'excès, les conséquences d'une lecture impulsive et effrénée¹⁴⁶ toujours projetée vers le futur fictionnel, et perpétuellement

¹⁴⁵ Jean-Marie Schaeffer fait de cette modalité lectorale le troisième trait de l'état fictionnel : l'immersion est « une activité homéostatique, c'est-à-dire qu'elle se régule elle-même à l'aide de boucles rétroactives : [...] en situation de réception elle est relancée par la tension qui existe entre le caractère toujours incomplet de la réactivation imaginative et la complétude (supposée) de l'univers fictionnel proposé. D'où l'attrait, pendant notre enfance, des jeux fictionnels qui s'étirent sans fin [...]. D'où le goût aussi, plus tard, pour les romans-fleuves ou les cycles romanesques » (1999, p. 184).

¹⁴⁶ Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'accroissement du temps de lecture répond et suscite une accélération du rythme de lecture.

frustrée (« Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto, de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento », *DQ I*, 9, p. 105).

Enfin, ajoutons que, dans la conception cervantine, l'économie de la progression n'est pas qu'émotion et pure crainte ; elle dépend, elle aussi, de ce paramètre fondamental qu'est l'*effet d'enargeia*. L'anthropologie lectorale et le suspense romanesque que manifeste Cervantès ressortissent, en premier et en dernier lieu, au fantasme optique.

C'est on ne peut plus évident lorsque Anselmo, s'apprêtant à suivre la voie que lui conseillaient son entendement et sa volonté, fut lâché par son intention et ses forces premières. Si le contrôle rationnel perd pied, c'est parce que l'investissement lectoral du romanesque, pour notre auteur, est guidé par une force majeure : la pulsion optique.

- « detúvole el deseo de ver » ;
- « se detuvo porque vio que Leonela volvía ».

L'arsenal défensif du romanesque se trouve donc, paradoxalement, dans le récepteur lui-même, de sorte qu'irréremédiablement l'*admiración* favorise l'espoir d'un surplus de sublime optique.

Les yeux de l'imagination semblent pour le moins ensorcelés. En tout cas, toutes ces manifestations sont trop évidentes pour laisser le moindre doute à la maîtresse de maison de don Quichotte : le *phénomène* en question –puisque'il s'agit bien de cela–, relève de la possession (diabolique, il va sans dire).

L'EMPRISE FICTIONNELLE OU LE PHENOMENE DE *PARTICIPATION* :

POSSESSION, FOLIE, IVRESSE

« Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándoles del mundo » (*DQ I*, 6, p. 77). L'assimilation de la lecture à la sorcellerie, si elle amuse le curé du village (*ibid.*) et se répète chez Cervantès dans *La casa de los celos* (I¹⁴⁷), ne laisse pas de rappeler les mots de Platon dans sa *République*¹⁴⁸. Le trait semble bien métaphorique et désigner pertinemment les pièges tendus à ceux qui osent s'aventurer par-delà la couverture de

¹⁴⁷ « Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de MALGESÍ » (CERVANTES, 1997e, p. 151-152).

¹⁴⁸ Voir à ce sujet IFE (1992), p. 21-23. Pedro Laín Entralgo relevait dans son essai *La curación por la palabra en la antigüedad clásica* le fait linguistique suivant : « el verbo castellano "encantar" -como sus correspondientes en otras lenguas : *enchanter*, *incantare*, etc.- tiene su origen en los *incantamenta* o "encantamientos" de los romanos, y es semántica y morfológicamente paralelo al verbo griego *epáidein* : como en aquél el prefijo *in*, en éste el prefijo *epí* refiere al "canto" (*cantum*, *ode*) en que consistía el ensalmo o conjuro » (cité par LARROSA, 1998, p. 45).

livres (n'oublions pas que la maîtresse de maison inclut dans son propos l'ensemble des lecteurs – « *nos encanten* »)¹⁴⁹. Lors du rite lectoral, assure Daniel Favre, le sujet est « saisi par une force qui ne peut se dire que dans le langage de la possession diabolique [...]. Le démon c'est le livre, lire c'est être possédé » (1993, p. 245).

En fait, le problème que pose un lecteur en fiction est triple : tout à la fois, il met le monde réel de côté et il lui substitue des représentations fictionnelles, lesquelles confinent en outre à la possession dionysiaque.

La dissolution de l'environnement réel

La captation imaginaire opère en effet un effacement optique de l'environnement empirique du sujet lecteur (corps, meubles, cadre spatial, etc.). Ce que Michel Picard désigne comme la part du *liseur*¹⁵⁰ tend à s'amenuiser dans le jeu fictionnel ; et l'on peut croire que, plus l'intensité des images lectorales est grande, plus la conscience de l'espace empirique du sujet (pièce, feuilles du livre, graphèmes) tendra à se dissoudre.

Ce phénomène est sérieux puisque la lecture romanesque semble priver le sujet de son contact optique, physique (la conscience de celui-ci), avec le monde qui l'entoure :

Suspend est en fait l'un des mots les plus fréquemment utilisés, notamment par Cervantès, pour exprimer les aspects irrationnels des œuvres récréatives [...]. La place préminente occupée par le verbe *suspend* dans le vocabulaire critique de Cervantès reflète que l'idée de suspension est représentative de l'ensemble des comportements de lecture du Siècle d'or [...]. Les événements de l'histoire *suspendent* les sens et la raison des lecteurs ou auditeurs.¹⁵¹

Un autre réel, halluciné

La possession n'est effective qu'à la condition d'une adhésion totale du sujet au monde fictionnel, tant lorsqu'il est déployé en lecture que lors du contact avec le monde empirique, après la lecture.

Or, si l'on se réfère à l'étrange aventure dans la grotte de Montesinos, il ressort qu'Alonso Quijano « no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates » (*DQ II*, 24, p. 829). La lecture, au même titre que l'Oniric nocturne, est une expérience imaginaire. La posture

¹⁴⁹ Ainsi, pour écrire *Le nom de la rose*, Umberto Eco se souviendra d'un conte des *Mille et une nuits* (« Conte du pêcheur et du démon ») dans lequel un roi meurt en feuilletant un livre aux pages empoisonnées.

¹⁵⁰ Cet aspect du sujet lecteur est analysé par Michel Picard en terme de « dédoublement » : le « jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet jouant et sujet joué : ainsi y aurait-il un liseur et, si l'on ose dire, un lu. Le joué, le lu, seraient du côté de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la re-connaissance et du principe de plaisir [...]. Le sujet jouant, le liseur, serait du côté du réel, les pieds sur terre, mais comme vidés d'une partie d'eux-mêmes, sourdes présences : corps, temps, espaces à la fois concrets et poreux ; le jeu s'enracine dans une confuse expérience des limites, vécue quasi physiologiquement, dedans/dehors, moi/autre, présent/passé, etc. » (PICARD, 1986, p.112-113).

¹⁵¹ IFE (1985), p. 58 (nous traduisons). Dans *Le Sophiste*, une des thèses défendues par Platon est que l'« image-illusion » tend à se substituer à la chose (voir *supra*).

extrême qui est celle d'Alonso Quijano est digne d'une possession diabolique parce qu'elle est hallucination ; le monde fictionnel, exactement comme le monde onirique, est, dans son écoulement, totalement alternatif et persuasif : pouvoir de suspension et pouvoir d'évidence se conjuguent de telle sorte que les représentations lectorales se donnent spontanément comme une présence pour le sujet. La représentation, signale Louis Marin, peut en effet cacher et déployer, un *effet-sujet*, qui est aussi

pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation, comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif lui-même [... La] représentation en général a en effet [...le pouvoir] de rendre à nouveau et imaginairement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet légitime et autorisé en exhibant qualifications, justifications et titres du présent et du vivant à l'être (1981, p. 10).

L'hypothèse de Louis Marin est que l'effet-sujet contribue, par ailleurs, à libérer un *effet-pouvoir* : la représentation opère « la transformation de l'infinité d'un manque réel, en l'absolu d'un imaginaire qui lui tient lieu », l'imaginaire d'un « rapport univoque entre les deux *hétérogènes* de la force et de la justice » (*ibid.*, p. 12).

La possession dionysiaque

Pour l'ethnologue Daniel Fabre, enfin, la lecture possédée « fait gémir ou hurler, s'agiter ou se figer » (1993, p. 245). Ces mots prennent un sens tout particulier si l'on compare ce constat à l'attitude d'Alonso Quijano, pourfendeur d'outres remplies de vin. La possession lectorale se fait en deux phrases, dont le lien logique est l'activité physique du lecteur.

Diera él, por dar una mano de coces al traidor de Galalón, al ama que tenía, y aun a su sobrina de añadidura.
En efeto, rematado su juicio [...], le pareció conveniente y necesario [...] hacerse caballero andante y irse por todo el mundo (*DQ I*, 1, p. 40).

L'excitation mentale et corporelle d'Alonso Quijano en lecture devient telle qu'il entreprend de poursuivre hors de chez lui les tentations gestuelles induites par la lecture. Loin d'être un moyen de tranquillité et d'immobilité, le livre est une puissante stimulation physique.

Dans cette tendance, l'œuvre littéraire a des affinités dionysiaques avec la musique¹⁵².

Dès lors, la grande lucidité littéraire de Julio Cortázar peut nous être d'un certain secours pour comprendre ce phénomène qui lie engagement fictionnel fort et mouvement du corps. Dans son récit « Las Ménades » (*Final del juego*), l'auteur argentin oppose justement le détachement du narrateur au déchaînement des auditeurs piqués par la virtuosité de la musique.

¹⁵² « [La] música siempre es indicio de regocijos y de fiestas [...]. Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales », (*DQ II*, 35, p. 920). Voir également *RC*, p. 204 ; *IF*, p. 405.

Le programme qu'écoutent les mélomanes est composé de morceaux demandés « especialmente por cartas de admiradores » (p. 318)¹⁵³. La reconnaissance d'éléments connus (interfictionnels dans le cas cervantin) constitue une première similitude avec les lecteurs de romans de chevalerie. « A veces pienso que [el Maestro] debería dirigir mirando hacia la sala, porque también nosotros somos un poco sus músicos » (*ibid.*). L'immobilité du narrateur est alors le signe d'une moindre fréquentation artistique (« cierto que no voy todas las noches a los conciertos como ellos », p. 319). Second point de rencontre : l'insatiabilité des auditeurs et des lecteurs ; « uno podría quedarse toda la vida oyendo el nocturno », assure le narrateur des *Ménades* (*ibid.*).

La nouvelle tragique éclaire notre réflexion sur les effets de l'art parce qu'elle met en évidence le lien indissociable entre l'œuvre et le corps du sujet humain. Le narrateur de Julio Cortázar affirme à juste titre qu'il y a, dans la musique, « ese deseo latente de seguir aplaudiendo aunque fuera en el foyer o en el medio de la calle » (p. 319), le protagoniste, malgré son « aptitud para no comprometer(se) en nada », « (se dejó) atrapar por el último movimiento, con sus fragores y sus inmensos vaivenes sonoros, y aplaud(ió) hasta que (le) dolieron las manos » (p. 320-321).

Cette brève incursion en terre argentine nous permet, par l'analogie, de mieux comprendre la perspective cervantine et les effets du romanesque par le renvoi à l'immersion musicale, les deux formes artistiques plongeant l'être dans des états propres à la fictionnalisation :

Les immenses concerts de musique rock, les rave-parties ou encore les gospels sont autant d'exemples du même phénomène. L'emprise de la musique est ici immédiatement perceptible, son énergie emporte les corps et les âmes, les spectateurs frappent dans leurs mains, se trémoussent, crient, et par la même deviennent musiciens, et entrent pour ainsi dire à l'intérieur du processus. Ils vibrent avec la musique, sont comme possédés par elle [...].

Toutes les énergies d'adhésion suscitées dans le corps du spectateur [...] sont ici libérées : on applaudit, on crie bravo, on se lève, on tape du pied, on hurle bis, on semble annuler la musique que l'on vient d'entendre par ces vociférations désordonnées, en réalité on la prolonge et on l'accomplit (Sève, 2002, p. 121).¹⁵⁴

¹⁵³ Dans cette sous-partie de notre développement, les références aux pages renverront à CORTÁZAR (1994).

¹⁵⁴ Pour une interprétation moins philosophique, mais plus globale et plus scientifique du phénomène artistique, voir PINKER (2000), p. 566-567 : « Les gens dansent, hochent la tête, s'agitent, se balancent, font des pas, tapent des mains et claquent des doigts en entendant de la musique, ce qui laisse fortement penser que la musique est branchée sur le système du contrôle moteur [...]. Les chaînes de télévision reçoivent des spectateurs de feuillets à l'eau de rose des lettres contenant des menaces à l'adresse des méchants du film, des conseils pour les cœurs brisés, et des chaussons pour les bébés. On sait qu'au Mexique, des amateurs de cinéma ont criblé un écran de balles de revolver. Les acteurs se plaignent que leurs fans les confondent avec leur rôle [...]. Ces anecdotes sont régulièrement citées dans les journaux, en général pour insinuer que les gens d'aujourd'hui sont des idiots qui ne voient pas la différence entre la fantaisie et la réalité. Je soupçonne les gens de ne pas être réellement dupes mais d'aller jusqu'au bout des choses pour augmenter le plaisir qu'on éprouve tous quand on se perd dans la fiction ».

On peut donc appliquer à l'*emprise* fictionnelle propre au Siècle d'or ce que Bernard Sève dit de l'*emprise* musicale aujourd'hui :

elle prend l'âme aussi bien que le corps : c'est l'air qui nous trotte absurdement dans la tête et dont on n'arrive pas à se débarrasser, c'est le mortel chant des Sirènes [...], c'est le sentiment d'évidence, le coup de foudre esthétique qu'éveille en nous telle œuvre, c'est l'envie de danser [...], l'envie de répondre à la musique, l'envie d'en parler, l'envie d'en écrire peut-être (2002, p. 122).¹⁵⁵

Les mouvements corporels d'A. Quijano, notamment, lorsqu'il empoignait seul dans sa chambre son épée pour donner des coups dans l'air, sont révélateurs de la réalité corporelle (et non plus seulement mentale) du fictionnel : l'immersion n'est « pas seulement représentationnelle mais, du moins potentiellement, actantielle », pour reprendre la phrase de Jean-Marie Schaeffer (1999, p. 174). Aussi, peut-on se demander avec Daniel Fabre si la possession en *jeu* dans la lecture n'est « pas simplement l'hyperbole de la lecture marmottée où le lecteur apparaît comme coupé du monde, habité par le livre qu'il parcourt et qui parle par sa bouche un langage insaisissable ? » (1993, p. 245).

Il est possible de répondre en suivant les perspectives de Bernard Sève. Dans l'emprise artistique, « il serait erroné de croire que l'on puisse clairement départager deux types [d'œuvres], ou deux types de spectateurs, ou deux types de circonstances, les uns du côté du règlement et les autres du côté du dérèglement. Les forces de règlement et de dérèglement s'interpénètrent et se chevauchent sans cesse » (2002, p. 122).

En somme, la folie d'Alonso Quijano nous semble devoir être attribuée, en ce qui concerne la lecture, à un emploi métaphorique ludique. Le concept de folie a suffisamment de puissance évocatrice –métaphorique– pour verbaliser l'idée que la lecture agit profondément dans le sujet, affecte ce qu'il y a de plus intime en lui. Comme l'a analysé Jorge Larrosa dans son étude sur les images littéraires et philosophiques rendant compte du phénomène lectoral, Platon condamnait la poésie parce qu'elle mettait en péril l'homme au cœur de son âme¹⁵⁶.

L'axe métaphorique de la folie, comme celui de la possession, n'était donc pas étranger aux textes platoniciens. Cette interprétation corrobore la thèse, énoncée par Barry Ife, de l'influence

¹⁵⁵ Dans une perspective semblable, quoique centrée sur la question de l'imitation, Jean-Marie Schaeffer repère aussi dans l'expérience fictionnelle ce qu'il nomme des « boucles réactionnelles courtes qui nous amènent, par exemple, à nous baisser, à jeter la tête en arrière ou à fermer les yeux » (1999, p. 158).

¹⁵⁶ LARROSA (1998), p. 74-75 : « la poesía, en aquello que imita, cuestiona el principio de individuación de tres formas : porque representa caracteres metamórficos (y la metamorfosis se opone a la estabilidad del ser), porque representa a los dioses y a los mortales en estado de enajenación (y la enajenación como pérdida de sí se opone al autocontrol propio de los individuos que se poseen a sí mismos), y porque representa a los personajes en estado de discordancia interior (y la discordancia se opone a la unidad y a la armonía del ser). »

du philosophe grec sur la compréhension, au Siècle d'or, du fait lectoral¹⁵⁷. Le poéticien et médecin Alonso López Pinciano évoque le cas exemplaire d'une lecture tellement envahie par l'émotion qu'elle s'est transformée en expérience bien réelle. Le personnage du Pinciano relate le fait qu'un soir, après dîner, son ami Valerio

se fue a reposar; el cual, luego que fue dentro de la cama, pidió un libro para leer, porque tenía costumbre de llamar al sueño con alguna letura. El libro se le fue dado y él se quedó leyendo mientras los demás estábamos en una espaciosa sala pasando el tiempo, agora con bailes, agora con danzas, agora con juegos honestos y deleitosos. Al medio estaba nestro regocijo, cuando entró por la sala una dueña, que de turbada no acertaba a decir lo que quería y después dijo que Valerio era defunto [...]. En suma, yo llegué antes y hallé a mi compañero como que había vuelto de un hondo desmayo. La causa le pregunté y qué había sentido. Él me respondió : "Nada, señor, estaba leyendo en Amadís la nueva que de su muerte trujo Archelausea y diome tanta pena, que se me salieron las lágrimas; no sé lo que más pasó, que yo no lo he sentido". La dueña dijo entonces: "Tan muerto estaba como mi abuelo, que yo le llamé y le puse la uña del pulgar entre uña y carne del suyo y no sintió más que un muerto" (1998, p. 97).

Du personnage à la personne réelle, il y a, pour les écrivains du Siècle d'or, une continuité saisissante¹⁵⁸.

Possession, emprise..., ces concepts désignent une modalité de lecture que l'hidalgo représente à travers son adhésion totale vis-à-vis du monde fictionnel. À l'instar des participants au concert décrits par Julio Cortázar, l'état fictionnel de don Quichotte est « un avance a pasos lentos, hipnóticos » (1998, p. 323).

Il faut donc compléter le modèle théorique de l'économie de la progression en introduisant une modalisation lectorale : la *participation* (Lafarge, 1983). Par ce terme, nous cherchons à caractériser ce que Cervantès incluait dans cette tendance à succomber à l'*admiración* romanesque et à rester submergé par l'univers fictionnel.

D'ailleurs, il n'est pas surprenant que Cervantès lui accorde une place importante, étant donnée l'importance de la stéréotypie dans le genre chevaleresque. Celle-ci joue en effet à plein dans le processus d'emprise fictionnelle : la répétition lectorale est à plus ou moins long terme génératrice de proximité et de *familiarité fictionnelle*¹⁵⁹. Concrètement, la suprématie de la

¹⁵⁷ Le critique anglais, sur ce thème précis de l'aliénation, indiquait en tout cas un illustre prédécesseur de Cervantès : Juan Luis Vives. « "Quae insania est, iis duci, aut tenerit" – "¿Qué locura es verse poseído y arrastrado por estos libros ?" Con un solo nombre -locura- y dos infinitivos pasivos, resume toda una tradición crítica y ataca el aspecto de la lectura y la ficción que más preocupaba a los críticos y moralistas del Siglo de Oro : la posesión de la mente por parte de la ficción, y la pasividad del acto mismo de leer. Palabras como "encantar", "maravillar", "embelesar" y "suspender" se hallan constantemente » (IFE, 1992, p. 37-38).

¹⁵⁸ Ariane Bayle met en évidence la présence d'une autre métaphore, très active sur le terrain littéraire français, celle de la contagion. BAYLE, (2004, p. 180) conclut son article sur l'œuvre maîtresse de notre auteur : « La stratégie paradoxale de Cervantès dans *Don Quichotte* consiste à radicaliser le lien entre contagion et fiction littéraire » (p. 180).

¹⁵⁹ Lorsqu'il est assimilé passivement, le stéréotype agit donc, quel que soit le niveau textuel où il se situe, comme un signe de reconnaissance qui confère du naturel et de la crédibilité à n'importe quel discours

stéréotypie et l'univocité de celle-ci dans les lectures chevaleresque et pastorale garantissent, par un phénomène d'accoutumance, l'effet de réel, l'acceptation naturelle du fictionnel.

Au terme de ce cheminement sur la magie romanesque, il apparaît ainsi que le processus de fictionnalisation force de façon prioritaire une *lecture participante*, une attention polarisée sur et par la fiction. Lors du processus fictionnel de participation, il y a ni « suspension d'incrédulité », ni « pacte » avec le lecteur (1996, p. 81). Ces termes rationalistes, voire juridiques, empêchent notre compréhension de la spontanéité et de l'immédiateté du surgissement et de la progression fictionnels. Il y a en lecture une *imposition* des événements mentaux à la conscience : imposition de l'image, imposition des émotions.

Dans la description du processus « pathologique » qu'accomplit Alonso Quijano, le lien entre imagerie mentale (*fantasía*) et réalité est indissociable : « asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo » (*DQ I*, 1, p. 39).

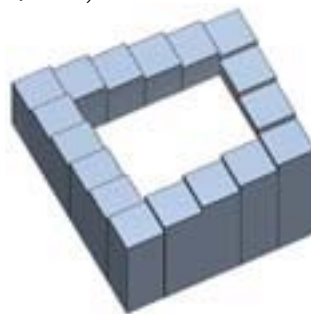
Aussi, les phénomènes d'illusionnisme éclairent-ils une plus juste appréciation du phénomène d'imposition lectorale. L'œil « interne » du lecteur n'est pas différent du regard « externe » qui à la fois acquiesce et rejette la réalité des « figures impossibles » des psychologues Roger Penrose¹⁶⁰. En effet,

lorsque nous sommes victimes d'une illusion visuelle, le fait que nous sachions (au niveau conscient) qu'il s'agit d'une illusion ne l'empêche pas de continuer d'être agissante, tout simplement parce que le niveau de traitement cognitif où l'interprétation erronée s'est effectuée est inaccessible à toute correction consciente.¹⁶¹

Les théories de la réception, parce qu'elles entendaient justement la lecture comme une « réception », pouvaient conclure à la dimension communicative de ce processus¹⁶². Leur méprise réside dans l'attachement au schéma linguistique de R. Jakobson. Le modèle linguistique

(DUFAYS, 1994, p. 239). Dans une perspective semblable, Jean-Marie Schaeffer fait observer que « dans les univers fictionnels le principe de cohérence interne remplace le principe de relation vérifonctionnelle. En effet, ce qu'on appelle la cohérence interne n'est rien d'autre que la conformité des relations locales entre éléments fictionnels aux contraintes inhérentes de la représentation (ces contraintes étant, selon les cas, celles de la perception visuelle, de la logique des actions, de la narration, etc.) » (1999, p. 219-220).

¹⁶⁰ Voir l'exemple d'un « objet impossible » (voir RODGERS, 2000) :



¹⁶¹ SCHAEFFER (1999), p. 124.

¹⁶² Voir les travaux de STOOPEN (2002), pour une application à *Don Quichotte* des modèles de la théorie communicationnelle de la lecture.

imposait un émetteur et un « récepteur ». À cette illusion de communication, la conception cervantine de la lecture et la réalité des mécanismes qu'elle met en œuvre chez tout sujet humain auront opposé plusieurs arguments.

La lecture est un lire, une activité corporelle et singulièrement mentale : le lecteur réalise et vit une fiction de même qu'il structure une compréhension. La fiction est l'aboutissement d'un ensemble de divers processus¹⁶³ qui conduisent Gilles Thérien à être insistant : « la lecture d'un texte n'est pas un acte de communication. Il s'agit plutôt d'une entreprise de décodage d'information et d'assimilation » (1990, p. 71). Aussi, selon le mot de Michel Picard, la « littérature est non une chose, bibliothèque, livre, texte, mais une activité » : non seulement « il n'y a donc pas "communication", au sens habituel du terme, mais il n'y a pas davantage "communication décalée" comme on le dit parfois [...] dès lors qu'il s'agit de fiction » (1989, p. 52).

Il faut se résoudre à considérer, avec Cervantès, que le signifiant graphique (le texte, ou sa vocalisation), n'a pas de signifié, mais une *compréhension* subjective et intersubjective, liée à un *signifiant imaginaire* (une représentation mentale symbolique). De même qu'il n'y a pas d'*illusion* romanesque¹⁶⁴ : il y a du « romanesque », c'est-à-dire le développement mental d'une *réalité* de type figuratif, fictionnel –réel, psychique–, et non fictif. Sur le plan émotionnel, par exemple, on a pu voir que l'investissement était parfois supérieur à celui de la vie quotidienne¹⁶⁵.

Notre hypothèse sera donc celle-ci : l'ampleur des effets provoqués par la lecture répétée des romans de chevalerie a obligé Cervantès à penser l'œuvre romanesque dans ses dimensions les plus fictionnelles, mais aussi –et c'est sans doute son plus grand mérite– dans son caractère le plus humain et existentiel.

Si la fiction romanesque –au même titre que la fiction cinématographique– est une *hallucination paradoxale* (Metz, 1993, p. 141), alors, du lire à l'empirie, il n'y a qu'un pas, d'ailleurs légitime (effets de mémoire, d'exemplarité, ...) que l'excès quichottesque a littéralement franchi, rejetant sur le monde ses hallucinations fictionnelles.

¹⁶³ THERIEN (1990) :

- processus neurophysiologique (déchiffrer les graphèmes noirs de l'impression et les sons d'une voix conteuse),
- processus cognitif et argumentatif -la *coopération* (ECO, 1985)- (comprendre les représentations et leur sens, assimiler l'organisation narrative ou argumentative),
- processus réactif et symbolique (réactions instinctives, affectives et émotionnelles).
- Il faudrait ajouter à ces trois modalités une quatrième, l'activité imageante, qui non seulement est relevée par Vincent Jouve mais qui, en outre, s'avère fondamentale pour notre auteur espagnol.

¹⁶⁴ Cette terminologie moderne a, nous semble-t-il, des accents très platoniciens, qui dévalorisent l'expérience empirique et mentale de la représentation, des affects et des émotions.

¹⁶⁵ Comme le signale Jean-Marie Schaeffer, les lecteurs et les spectateurs émus ne versent pas de « larmes fictionnelles », ni ne les versent « fictionnellement » (1999, p. 193).

4. UNE VIE APRES LE POINT : L'EXEMPLARITE DE LA FICTION

-A-

L'exemplarité comme phénomène anthropologique

Y del abuso que Satanás con estos libros ha introducido, no se granjea cosa, sino que la tierna donzella, y mancebo, hagan, de tal lección, un tizón y fuego, y soplo incentivo de torpeza, donde enciendan sus deseos y apetitos de liviandad, y éstos se vayan cebando poco a poco, hasta experimentar por obra, lo que por palabra leen.

Francisco Ortiz Lucio, *Jardín de amores santos* (1589)¹⁶⁶

Le phénomène de l'exemplarité est un fait animal et humain. Jean-Marie Schaeffer en a résumé les multiples modalités, distinguant les différents mimétismes observables chez les êtres vivants, mais aussi dans le domaine de l'Intelligence Artificielle (1999, p. 64-81). On retiendra pour notre propos que le mimétisme est un comportement, à la fois plus ou moins conscient et plus ou moins naturel, et une certitude : l'imitation est fondamentale dans la « vie » comme dans la survie des organismes « vivants ».

Le genre humain trouve sa spécificité dans l'*apprentissage par observation* ou « par immersion réactivante de l'aptitude à acquérir » (*ibid.*, p. 71). Ce fait comportemental, qui n'est en rien une découverte du XX^e siècle, était au centre du débat esthétique et philosophique opposant Platon et Aristote :

C'est le type d'apprentissage qui constitue le référent implicite de Platon lorsqu'il dénie toute portée cognitive à l'acte d'imitation. Par ailleurs, si la façon dont je comprends le passage 48b de la *Poétique* – "Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances)" – est correcte, ceci signifierait qu'Aristote se réfère au même phénomène, sauf que, contrairement à Platon, il lui reconnaît une portée cognitive positive (*ibid.*).

Don Quichotte serait-il l'expression exacerbée de ces mécanismes « normaux » ? Nous ne le croyons pas. Pour comprendre sa démarche, il nous faut prendre la question du mimétisme sous l'angle de l'esthétique.

¹⁶⁶ Cité dans GLASER (1966), p. 401.

Notre lecteur manchège a fait main basse sur la littérature chevaleresque. Or, nous avons vu précédemment, dans notre analyse des spécificités temporelles et actantielles de la prose concernée, que la lecture du romanesque chevaleresque présente un fort caractère d'éblouissement, au sens platonicien du terme. Le soleil de la caverne-bibliothèque de l'hidalgo se cache bel et bien au cœur des livres. L'admiration qui naît de la lecture peut générer, on le sait, des effets sur les comportements humains à moyen terme (et non plus à court terme, comme dans le cas dantesque de Paolo et Francesca) : envoûtement, possession, ... Très justement, Hans Robert Jauss parle d'une « manifestation involontaire de la perfection » ou « effet d'aurification » (1985, p. 18-19)¹⁶⁷. Selon le principe par lequel « la perfection de la description appelle la perfection de ce qui est décrit » (*ibid.*, p. 19), le lecteur semble difficilement pouvoir résister au phénomène d'admiration des attitudes chevaleresques¹⁶⁸.

Un phénomène de masse vient corroborer l'intuition du philologue allemand, puisqu'au XVIII^e siècle le processus quichottesque d'admiration *et* d'imitation se reproduit¹⁶⁹. Le roman des *Souffrances du jeune Werther* (1774) fut un « best-seller » aux conséquences humaines dramatiques puisque nombre de jeunes lecteurs avaient vu dans l'histoire « comme une invitation à l'imitation ». Si une vague de suicides suivit la publication de l'œuvre,

la majeure partie des lecteurs se contentèrent d'une identification extériorisée –en faisant des vêtements du héros (redingote bleue et pantalon jaune) le symbole de la jeunesse rebelle [...]. Une petite partie des lecteurs parvinrent, eux, à une objectivation esthétique, et à faire la distinction entre le monde de la lecture et la réalité quotidienne.¹⁷⁰

On notera que les conditions de lecture du texte de Johann Wolfgang Goethe (la « révolution » amenée par une *lecture extensive*) rappellent singulièrement celle de l'engouement général pour les romans de chevalerie, alors appuyé par les développements tout récents de l'imprimerie. Aussi, contrairement à la distinction de Reinhard Wittmann, pour qui l'opposition entre lecture naïve et lecture distanciée, artiste, fondait la différence des effets humains, il ressort qu'on trouve, à la source de l'exemplarité, l'effet de perfection :

ce qui apparaît ici comme une attente naïve avait encore été une norme esthétique de validité séculaire –le concept de perfection de l'esthétique platonisante, suivant lequel la

¹⁶⁷ « La fictionnalisation du réel s'accompagne manifestement et involontairement de son idéalisation » (p. 19). Voir également GIRARD (1961), p. 15-67.

¹⁶⁸ Voir également PAVEL (1996), p. 50 : « [...] pour qu'un univers imaginaire soit en mesure de rassembler autour de lui les *happy few* en leur faisant éprouver le bonheur d'être plus civilisés que le reste de l'humanité, et qu'en même temps cet univers se fasse admirer, voire désirer, par les exclus, plusieurs exigences doivent être réunies. Il faut d'abord que cet univers soit formé d'états de choses qui paraissent à la fois parfaits et possibles. [...] la foule cohérente de détails fictifs, [...] la magie qui traverse les œuvres [...] convergent pour faire naître dans l'assistance cet irrésistible bonheur de l'intelligence qui évoque à s'y méprendre la rencontre avec la vérité. »

¹⁶⁹ Voir au Moyen Âge, la fascination des femmes pour Didon et son suicide « exemplaire » : MANCINI (2001), p. 170-171.

¹⁷⁰ WITTMANN (2001), p. 372. Sur le phénomène du suicide par imitation: BEE, BOYD (2003), p. 480.

vérité morale de la beauté poétique découlait naturellement de celle-ci, de sorte que la description parfaite des *Souffrances du jeune Werther* semblait justifier sa "maladie à la mort" comme si c'était naturel, et exiger de *l'admiration et de l'amour* pour son caractère (Jauss, 1985, p. 17).

Dans la première partie du XVI^e siècle, la massification du phénomène de fascination pour les histoires de chevalerie devient manifeste et touche la république jusque dans ses représentants officiels : « [los mancebos y doncellas] desvanécense y aficiónanse en cierta manera a los casos que leen en aquellos libros haber acontecido, así de amores como de armas y otras vanidades »¹⁷¹.

¹⁷¹ Demande d'interdiction des romans de chevalerie par les Cortès en 1555 (EISENBERG, 1995, p. 9).

-B-

*Une exemplarité particulière :
l'imitation mythique d'Alonso Quijano*

J'ai souvent considéré, non sans grand étonnement, d'où procède une erreur, que l'on peut croire être propre et naturelle aux vieillards, parce qu'elle se voit communément chez ceux-ci : c'est que presque tous louent le passé et blâment le présent.

Baldassar Castiglione, *Le courtisan*

Pour Marthe Robert, le défaut de lecture de don Quichotte tient à sa pratique imitative :

le monde réel affirme à bon droit son autonomie, et cependant le langage dont [le chevalier] se sert, fût-il le plus prosaïque, dénote une infinité d'emprunts littéraires qui prouvent tout le contraire de sa liberté. Si l'on voit bien ce que la littérature y gagne, on comprend moins ce que la réalité retire d'une soumission aussi peu naturelle à une instance étrangère (1963, p. 45-46).

Ce que la critique littéraire définit comme « donquichottisme » fait les frais d'une dichotomie étanche entre le réel et le « littéraire » (la notion elle-même appelle nuance, à l'époque de l'écrivain espagnol). L'« imitation donquichottesque » incarne en fait, dans l'optique qui est la sienne, la triade Livre-Idéal-Tradition.

Aborder la problématique de l'imitation chez don Quichotte oblige, pensons-nous, à adopter une perspective plus attentive à la littérature et aux livres dont il est question dans les deux romans, de 1605 et de 1615¹⁷². Parler du *Livre*, c'est méconnaître le fait que Cervantès parle de *certaines livres* et d'une *certaine imitation*, liés à l'univers de la chevalerie.

L'EXEMPLARITE MYTHIQUE DU ROMAN DE CHEVALERIE

Le héros chevaleresque représenté par *Amadís de Gaula* est, par définition, à la fois fortement imitable et radicalement inaccessible : c'est là tout son paradoxe. Cette ambivalence tient à sa dimension mythique.

Amadís est à ce point imitable parce qu'il reprend les attributs du héros mythique. Dans les peuples primitifs, l'« être surnaturel » cumule deux caractères saillants qui font de lui une référence absolue pour l'homme. D'une part, il appartient à un temps révolu et, d'autre part, le récit de ses hauts-faits s'intègre dans une pratique rituelle qui oblige l'homme à répéter perpétuellement l'exemple ancien. La conjonction de la dimension originelle et de la ritualisation

¹⁷² « Cervantès -affirme Marthe Robert- imite le fade roman d'Amadís alors qu'il veut s'en prendre à Homère ou, plus exactement, au genre épique » (ROBERT, 1963, p. 44).

du récit mythique est ce qui garantit au modèle primordial toute sa portée « exemplaire ». Mircea Eliade parle alors, pour définir ce phénomène, du « prestige des commencements » (1953, p. 35-55) :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans un temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence [...].

Comme nous l'avons montré dans *Le mythe de l'éternel retour* [...], la fonction maîtresse du mythe est de révéler des modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives : aussi bien l'alimentation ou le mariage, que le travail, l'éducation, l'art ou la sagesse [...]. Dans la plupart des [rites initiatiques], il ne suffit pas de connaître le mythe de l'origine, il faut le réciter ; [...] en récitant ou en célébrant le mythe de l'origine, on se laisse imprégner de l'atmosphère sacrée dans laquelle se sont déroulés ces événements miraculeux [...]. En récitant les mythes on réintègre ce temps fabuleux et, par conséquent, on devient en quelque sorte *contemporain* des événements évoqués, on partage la présence des Dieux ou des Héros (*ibid.*, p. 16-31).¹⁷³

On ne peut qu'être sceptique face à l'affirmation que l'homme du rite est créatif en s'inspirant du mythe¹⁷⁴ ; il semble plutôt que celui-ci soit contraint de reconduire l'exemple originel, avec toutes les inadéquations qui découlent de cette pratique. Si les lecteurs peuvent être séduits par Amadís, c'est parce que la chevalerie, du fait même de son ancrage mythique proche des commencements chrétiens¹⁷⁵, ne lui propose pas autre chose et que l'habitude de la relecture (voir *supra*) a tendance à entraîner les lecteurs sur la pente de la répétition.

L'IMITATION LITTÉRALE

Nous ne pouvons donc que souscrire à l'idée avancée par Edward Riley selon laquelle l'erreur principale du lecteur Quijano consiste à *restreindre* son imitation à la plus pure littéralité : son imagination est reproductive et non, pour le dire tautologiquement, imaginative (Riley, 1990, p. 82). Il vit comme il aurait voulu écrire (*DQ I*, 1). Il effectue une imitation qui a tout les traits d'une réécriture, gorgée, donc, de stéréotypes. La vie de don Quichotte ressemble à une reproduction¹⁷⁶. Si les formes de son comportement imitatif trahissent une certaine folie, un

¹⁷³ Voir également ELIADE (1957), p. 30, on lit également : « On est toujours *contemporain d'un mythe*, dès lors qu'on le récite ou qu'on imite les gestes des personnages mythiques. »

¹⁷⁴ *Ibid.* (1953), p. 176 : « [grâce au modèle exemplaire du mythe], l'homme devient, à son tour, créateur [...]. Le mythe garantit à l'homme que ce qu'il prépare *a déjà été fait*, il l'aide à chasser les doutes qu'il pourrait concevoir quant au résultat de son entreprise [...]. L'existence d'un modèle exemplaire n'entrave point la démarche créatrice. Le modèle mythique est susceptible d'applications illimitées. »

¹⁷⁵ Nous ne pensons pas seulement à la tradition du graal, coupe ayant reçu le sang du Christ, mais aussi, tout simplement, à l'*incipit* d'*Amadís de Gaula* : « No muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor y Salvador Jesuchristo fue un rey christiano en la Pequeña Bretaña por nombre llamado Garínter »... (RODRIGUEZ DE MONTALVO, 2001, p. 227). D'autres vecteurs de la lecture nostalgique (mythique) du roman : p. 243, 413, 469, 660, 1757. Sur le lien entre mythe et épopée : ELIADE (1959), p. 263-266.

¹⁷⁶ « El esfuerzo que [don Quijote] pone en ello, aun siendo infantil, es conscientemente artístico. Imitar modelos con objeto de llegar a su altura o de elogiarlos estaba prescrito no sólo como norma de conducta,

repérage des actes les plus fous de don Quichotte peut nous aider à apprécier plus précisément les caractéristiques de sa folie imitative.

Un des moments les plus saisissants se produit lors du passage des deux compères manchègues dans la Sierra Morena¹⁷⁷. Le lieu et ses satellites narratifs sont extrêmement significatifs des liens entre lecture, folie et imitation. Le protagoniste affiche clairement la visée imitative de son action :

hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que *más* le *imitare* estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros, nombre, por cierto, significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido. Así que, me es a mí más fácil *imitarle* en esto que no en hender gigantes, descabezar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamientos. Y, pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión, que ahora con tanta comodidad me ofrece sus guedejas (*DQ I*, 25, p. 275).

Le lieu seul, par son analogie avec le roman d'Amadís, motive l'attitude imitative. Mais, on le sait, la retraite du chevalier manchègue ne doit rien à un quelconque dédain de sa dame, mais plutôt à une sage prudence qui cherche à le préserver des hommes de la Santa Hermandad depuis la libération induite des galériens. Le lieu sert en fait de cadre à une représentation presque théâtrale dont Sancho sera l'unique public.

Une distinction de Jean-Marie Schaeffer entre deux formes d'imitation cognitive révèle le cœur du processus comportemental derrière ce type d'action inadapté.

La copie peut en effet porter soit sur la phénoménologie d'un comportement (*surface form of behavior*), soit sur sa structure organisationnelle. Dans le premier cas, elle concerne une spécification linéaire détaillée d'actes séquentiels. Dans le deuxième cas, elle porte sur l'organisation hiérarchique d'un programme comportemental global (généralement intentionnel) (1999, p. 73).

L'attitude de l'hidalgo relève du premier cas et « vise pour l'essentiel à une adéquation mimétique au niveau perceptif : elle essaie donc de reproduire les détails perceptuellement les plus prégnants du comportement imité, ce que Byrne et Russon appellent son "style" » (*ibid.*, p. 74).

Notre personnage, par conséquent et contrairement à ses dires, ne se contentera pas de l'imitation « sage » d'Amadís ; le chevalier Roland va alors faire son entrée dans une perspective lectorale à la fois burlesque et cognitive (sémantique). Cervantès a besoin de l'analogie avec le héros italien pour mettre en lumière l'aspect le plus marquant de l'imitation quichottesque :

sino también en el arte, la literatura y la oratoria. Este principio, expuesto antiguamente por Horacio y Quintiliano, fue muy recordado en el Renacimiento » (RILEY, 1990, p. 82). Voir également l'édition d'Avalle-Arce (CERVANTES, 1982b), p. 836-843 (opinion d'Erasme).

¹⁷⁷ « Su acto más voluntariamente artístico es su penitencia » (RILEY, 1990, p. 82).

quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? (*DQ I*, 25, p. 275-276)

L'intérêt de l'introduction de Roland dans le schéma mimétique tient au qualificatif qui lui est associé : il est « furieux » par définition. Par ce trait de caractère présent dans le titre italien, Cervantès souligne la stricte mimésis, en deçà de tout recul critique, et lui donne son trait le plus saillant, à savoir la folie.

- Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta que tú vuelvas (*DQ I*, 25, p. 276).
- Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante (p. 289-290).

La prétendue originalité confine à l'extravagance folle et au ridicule, comme pour mieux marquer l'ineptie d'une attitude strictement imitative, encore fréquente au début du XVII^e siècle¹⁷⁸.

Mais, dans la ligne de mire de Cervantès, on trouvera moins l'imitation exceptionnelle de la chevalerie par telle personne isolée que la question de l'exemplarité telle qu'elle se présente à la fin de la Renaissance.

Rappelons les éléments du dossier. Avec don Quichotte, l'imitation trouve sa finalité en elle-même, se justifie en tant que telle. Le héros en fait même une revendication orgueilleuse, l'originalité de son « œuvre » : « el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado? » (p. 276).

Le *topos* de la pénitence amoureuse signale aux lecteurs le *type* d'imitation du chevalier Quijano. L'absence d'une histoire personnelle justifiant la manifestation de la mélancolie, ainsi que l'explicitation des noms d'Amadís et de Roland, renvoient à une pure répétition. Le modèle actantiel est d'ailleurs celui de l'artiste (« haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales », p. 276). Derrière la prétention créatrice, pointe l'ironie auctoriale et la démystification lectorale : point d'innovation, bien sûr, mais un calque grotesque voire maniériste¹⁷⁹, une imitation littérale sans fondement.

¹⁷⁸ Voir l'exemple cité par GALLUD JARDIEL (1989).

¹⁷⁹ Dans sa velléité imitative, don Quichotte tient beaucoup de l'artiste maniériste, tel que Claude-Gilbert Dubois a su le saisir (1995, p. 38-39).

Depuis les débuts de l'humanisme et surtout *I libri della famiglia* de Léon Battista Alberti (1433-1440)¹⁸⁰, la réflexion antiscolastique avait encouragé l'imitation des modèles antiques comme source principale d'éducation : le temps de la réprimande et de la récitation des « autorités » devait laisser place à l'imprégnation directe avec les « exemples » de vies païennes (Garin, 1968, p. 71-88). Ce système de formation allait trouver dans la littérature son appui le plus ferme. Comme le précise Eugenio Garin,

l'humaniste naissant n'entendait pas proposer une méthode d'éducation fondée sur l'esthétique : à la technique rigoureuse de la philosophie, qui s'attachait à offrir des notions déterminées, il opposait la représentation désintéressée de certaines réalités exemplaires, idéales et en même temps susceptibles d'émouvoir et de susciter passion et désir d'imitation. Aux formules arides et abstraites qui analysent une vertu héroïque et malheureuse, se substituent les pages frémissantes de la geste de Brutus et ce Brutus plein de vie et de présence se propose comme un exemple qui suscite admiration passionnée. À une raison qui use de syllogismes pour exposer un pâle savoir, vient s'opposer une puissance capable d'évoquer des hommes, dont les œuvres à nouveau vivantes et vitales créent des sentiments et des passions, mènent à l'action, transforment et modèlent l'humanité. Les héros de Plutarque deviennent des maîtres de vie (*ibid.*, p. 90).

Contrairement à l'opinion de M. Robert, l'effet d'exemplarité concrétisé dans l'imitation, est non seulement un mode normal d'apprentissage pour le genre humain mais aussi, dans le Siècle d'or cervantin, une philosophie forte qui, loin d'être régressive, insiste Thomas Pavel, est profondément constructive et civilisatrice :

Moins frivole peut-être que nous ne l'imaginons, le désir des personnes bien-nées de ressembler à Amadis ou à Astrée [...], la ferveur des dévots qui aspiraient à la pureté des mœurs des premiers chrétiens [...] s'enracinaient tous dans cette réforme qui visait à améliorer les hommes en les encourageant à se détacher –symboliquement– d'une réalité jugée insuffisante. *L'hétérochronie symbolique* –l'effort de chercher au loin, autrefois et ailleurs, le modèle d'un monde unifié et harmonieux, d'un monde évoquant la vertu et la sainteté– était mise au service de la maîtrise de soi et de la politesse. Arrachant les hommes à la dureté et à la sauvagerie de leur milieu historique, cette éducation visait à les mettre en présence d'exemples de civilité et de vertu, dont on espérait qu'ils finiraient par absorber l'énergie symbolique [...].

Au cœur du projet civilisateur, on découvre, de la sorte, le besoin d'aménager, en sus de la vie empirique, un ensemble de domaines imaginaires clairement séparés de la réalité quotidienne, mais prêt à fournir à celle-ci la justification exemplaire qui lui fait défaut. Constitués à partir de l'héritage religieux et de souvenirs culturels ou forgés par l'effort de civilité, ces domaines se comportent comme de vastes univers figurés, comme d'immenses emplacements dans lesquels la société cultive ses idéaux et ses fantasmes. Immenses abris remplis d'êtres fictifs qui servent de modèles aux pratiques individuelles, ces mondes renferment les recettes axiologiques de la transformation –éthique et esthétique– de la vie ordinaire. *Sans cette structure à deux pôles (le quotidien et l'idéal) la dynamique de la civilisation demeurerait inconcevable*, puisque c'est dans les mondes saillants projetés par l'imagination que les idéaux civilisateurs prennent d'abord racine ; [...] l'éloignement classique se trouvait à la source de l'exemplarité, pierre angulaire de l'édifice rhétorique et moral classique (1996, p. 38-41 et 374).

¹⁸⁰ Voir BRIOSCHI, DI GIROLAMO (1993), p. 926-930.

Ce programme d'éducation fondé sur l'exemplarité va néanmoins tomber dans le travers de la pédanterie ; c'est là une « dégénérescence » de l'humanisme. En Espagne, il ne faut pas attendre l'étudiant grotesque de la *Seconde partie de Don Quichotte* (« respondía que su profesión era ser humanista », *DQ II*, 22, p. 811) pour trouver une illustration de cet excès lectoral : Alonso Quijano lui-même est un représentant typique de ces humanistes qui, à force de lectures nuit et jour¹⁸¹, ont singé les Anciens¹⁸².

En ce sens, la critique cervantine du roman de chevalerie est aussi une critique de la lecture humaniste excessive : une critique, non pas de l'exemplarité, mais d'une forme dévoyée de celle-ci. Comme Michel de Montaigne en France, nombreux sont ceux qui, à l'époque, signalent les égarements de ce type et insistent pour distinguer l'*exemplarité* de sa déviance grotesque : l'*imitation* (Garin, 1968, p. 101-102).

L'IMITATION OBSOLETE

La « reproduction » quichottesque révèle un autre égarement, non plus lectoral, mais textuel. Si nous reprochions à Marthe Robert d'avoir mis en accusation le livre en général, c'est parce que l'imitation de don Quichotte ne porte pas sur n'importe quel livre, mais essentiellement sur le roman de chevalerie. Son imitation, on s'en rend compte dans la séquence de la Sierra Morena, reste prisonnière de deux référents mythiques : *Amadís de Gaula* et *Roland furieux*. Ce n'est donc pas le genre épique qui est en cause dans la satire cervantine, mais plus précisément le caractère daté de ses représentants chevaleresques ou antiques.

L'épisode précédent nous en donne un parfait exemple, lorsque notre héros décide de communiquer avec sa bien aimée : « sería bueno, ya que no hay papel, que la escribiésemos, *como hacían los antiguos*, en hojas de árboles o en unas tablitas de cera, aunque tan dificultoso será hallarse eso ahora como el papel » (*DQ I*, 25, p. 282). Le choix final du papier, puis de l'écriture épistolaire réitérent l'impression d'anachronisme, notamment sur le plan de l'*elocutio* (« la más alta cosa que jamás [ha] oído » Sancho, p. 287). La technique amoureuse de don Quichotte plie sous le poids d'un archaïsme obsolète qui rend l'imitation chevaleresque inadaptée, pire, inadaptable, condamnée à la pure répétitivité.

À l'image d'un chevalier finissant, lui-même renvoyant, par ses armes à ses aïeux¹⁸³, le « savoir-faire » chevaleresque et livresque s'enlise dans la reconduction de schèmes d'actions qui n'ont plus (ou tout simplement pas) d'efficacité. La différence entre la lecture d'un don Quichotte

¹⁸¹ GARIN (1968), p. 100 : « Voulez-vous devenir bon latiniste ? lisez jour et nuit les bons auteurs, apprenez leurs tournures, remâchez-les et ruminez-les jusqu'à ce que vous les ayez présents à la mémoire ».

¹⁸² Voir le dialogue *Ciceronianus* d'Erasme (*ibid.*, p. 148-149).

¹⁸³ « Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, todas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón » (p. 41).

et celle d'un Juan Palomeque se joue, en effet, sur la notion d'actualité des modèles chevaleresques : « que no será tan loco que me haga caballero andante, que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros » (*DQ I*, 32, p. 374). Le concept « aquel tiempo » dénonce la frontière désormais infranchissable entre la quotidienneté présente et des comportements chevaleresques reclus dans leur lointain passé.

La surprise du chevalier au manteau vert exprime la même idée, sur le mode interrogatif : « ¿Como y es posible que hay hoy caballeros andantes en el mundo, y que hay historias impresas de verdaderas caballerías ? » (*DQ II*, 16, p. 753)

Don Quichotte porte avec lui la bonne humeur liée à son âge. Son action imitative est sans gravité et fait sourire. Mais il en va tout autrement avec Cardenio, que don Quichotte et Sancho rencontrent entièrement nu, sautant de rocher en rocher (*DQ I*, 23, p. 255). L'Andalou est jeune et, à la différence d'Alonso Quijano, son désespoir ne semble en rien passer ou esthétisant. Il engage toute son existence, notamment sentimentale. Du chevalier vieillissant au jeune homme, il y a le même écart qu'entre les fesses découvertes du premier et la nudité totale du second. Au mode ludique qu'induit le premier, correspond la gravité du second, car la peine de l'Andalou est extrême, à l'image de son dénuement. Double de don Quichotte, Cardenio reproduit la situation d'Amadís abandonné par Oriane¹⁸⁴ ; mais, pour lui, la décision de s'abandonner à la folie est aussi celle de rejoindre la mort (« con intención de acabar aquí la vida », p. 314). Plus qu'une simple expression, la volonté d'en finir rappelle la solution choisie par Grisóstomo, quelques chapitres plus haut.

Le désespoir d'Amadís ou des héros de la pastorale¹⁸⁵ ne saurait donc se constituer en exemple pour Cervantès : il s'avère dangereux pour les jeunes gens, toujours portés au bord d'un ravin souvent fictionnel, mais parfois réel et mortel. Platon en était déjà convaincu :

le poète imitateur instaure dans l'âme individuelle de chacun une constitution politique mauvaise : il flatte la partie de l'âme qui est privée de réflexion [...]. Ce n'est pourtant pas encore l'accusation la plus grave que nous formulerons contre la poésie. C'est en effet le mal qu'elle est en mesure de causer aux gens de valeur [...] qui est pour ainsi dire le plus terrifiant [...]. *Quand les meilleurs d'entre nous entendent* Homère ou quelque autre poète tragique imitant *un de ces héros accablés par le malheur* qui déclame une longue complainte mêlée de gémissements, ou quand on voit ces héros qui chantent en se frappant la poitrine, tu sais bien que nous éprouvons du plaisir et que *nous nous laissons prendre à les suivre et à partager leur souffrance* [...] La partie de l'âme que nous cherchions tantôt à contenir par la force, dans les circonstances de nos malheurs personnels [...] est justement la partie que viennent assouvir et combler les poètes, tandis que la partie de nous-mêmes qui est par nature la meilleure, parce qu'elle n'a pas été suffisamment

¹⁸⁴ « Cardenio, abandonado como Amadís a una desesperación poco cristiana y a la abulia, ha perdido su razón » (EISENBERG, 1995, p. 145-146).

¹⁸⁵ Jorge de Montemayor évoque un élitisme de la souffrance amoureuse (« los que sufren más son los mejores », [voir AVALLE-ARCE, 1974, p. 81-82]), qui fait de l'univers pastoral un paradis... d'êtres désespérés.

formée par la raison et l'habitude, relâche sa surveillance sur cette partie encline à la lamentation (*La République*, 605b-606a).

Au terme de cette constellation de lecteurs, il apparaît que l'humour qui se dégage de l'imitation quichottesque peut faire oublier la gravité existentielle du « déguisement » littéraire dans l'espace empirique : Grisóstomo, en échangeant ses vêtements d'étudiant pour ceux de berger, en a fait les frais. La folie de don Quichotte renvoie, sur le mode ludique, à des comportements beaucoup moins inoffensifs. Derrière le « style » et la littéralité de l'imitation, se cache l'enjeu véritable de l'exemplarité du romanesque pastoral ou chevaleresque : la vie.

Nous avons vu dans notre étude des effets corporels du lire la place centrale que Cervantès accordait aux influences érotiques du livre. Or, il apparaît, ici encore, que le problème amoureux constitue, une fois de plus, le noyau de la critique auctoriale.

-C-

*De quelques enjeux de l'exemplarité romanesque :
éthique et relations amoureuses*

Très clairement, le problème posé par les effets de la fiction ne se limite pas aux seuls passages érotiques et aux seuls romans de chevalerie¹⁸⁶ et touche les bonnes mœurs des lecteurs¹⁸⁷.

Un commentaire du curé lors de son examen de la bibliothèque de Quijano a particulièrement retenu notre attention. Alors qu'il était prêt à ne pas jeter au feu les romans pastoraux, la nièce d'Alonso intervient, craignant que son oncle ne succombe au virus de la poésie. Pero Pérez s'exprime alors en ces mots :

Verdad dice esta doncella –dijo el cura–, y será bien quitarle a nuestro amigo este tropiezo y ocasión delante. Y pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada (*DQ I*, 6, p. 84).

En comparaison, le curé fait la requête suivante : « la de Gil Polo se guarde como si fuera del mesmo Apolo » (*DQ I*, 6, p. 85). *Diana enamorada* apporte-t-elle, donc, une solution alternative au « dénouement » narratif proposé par Jorge de Montemayor ?

Avant de répondre à cette question, rappelons les enjeux de l'épisode de la « sabia Felicia » dans l'œuvre du Portugais. Le parcours existentiel des personnages de *Los siete libros de la Diana* s'accomplit selon la conception néoplatonicienne d'un amour qui conçoit les êtres aimants comme les « victimes » d'une fatalité transcendante et inaccessible à l'individu. L'explication de Juan Bautista Avale-Arce est éclairante quant à la fonction narrative de la magicienne Felicia :

aquí la psicología neoplatónica del amor lo atrapa a Montemayor en un callejón sin salida [...]. Para salir del brevete que implica la intención de aunar el psicologismo neoplatónico con el dinamismo novelístico, a Montemayor no le queda más que un recurso : apelar a lo sobrenatural (Avale-Arce, 1974, p. 82-83).

Felicia va en effet résoudre les problèmes amoureux par un simple « coup de baguette magique ».

¹⁸⁶ Pour Martín de Riquer, « esta censura no cae solamente sobre los libros de caballerías, sino también sobre la novela pastoral, especialmente las Dianas, la novela sentimental al estilo de Piccolomini y Diego de San Pedro, e incluso sobre la poesía de Boscán y Garcilaso. La novela picaresca, en cambio, jamás es objeto de la más pequeña censura » (CERVANTES, 1962, p. XXI).

¹⁸⁷ *DQ II*, 16, p. 753 : « ¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia que vuesa merced dice que está impresa de sus altas y verdaderas caballerías se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias. »

La censure cervantine répond-elle à une conscience artistique ? Son enjeu est-il purement narratif, ou érotique, comme le prétend Marcelino Menéndez Pelayo¹⁸⁸ ? On concèdera à ce dernier l'idée que Cervantès –comme A. Lopez Pinciano¹⁸⁹– pouvait difficilement admettre la vraisemblance du procédé magique. Mais le concept de vraisemblance de l'auteur d'Alcalá ne doit rien à des présupposés poéticiens ; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'Américo Castro rejette la position de M. Menéndez Pelayo. Il y a tout lieu de croire que la compréhension cervantine de la poétique aristotélicienne est imprégnée de considérations éthiques.

L'« EAU ENCHANTÉE » DE FELICIA, OU L'HUMANITÉ RENIÉE

Ce n'est pas le caractère surnaturel (surhumain) qui rend invraisemblable l'intervention de Felicia : celle-ci n'est, tout simplement, pas humaine. Montemayor, en effet, aurait laissé croire que les problèmes sentimentaux de Sireno, Selvaggia et Silvano¹⁹⁰ n'auraient aucune forme possible de résolution humaine, active et consciente¹⁹¹.

Une inflexion avait déjà été tentée par Gaspar Gil Polo dans sa continuation romanesque. Le dernier livre du roman fait discourir Felicia au sujet de la prétendue efficacité de son intervention et de l'utilisation de « puissantes herbes ». Le point de vue qu'elle exprime s'applique à réduire son rôle au profit d'un emploi plus sage de la raison et du contrôle de soi de la part des âmes en peine :

Y aunque en los remedios que yo a todos os di, mostré claramente mi saber y publiqué mi nombre, *tuviera por mejor que vosotros hubiéades vivido con tanta discreción, que no tuviéades necesidad de mis favores*. Porque más estimara yo vuestra salud que mi fama, y a vosotros os fuera más conveniente dejar de caer en vuestros engaños y penas que, después de caídos, ser con mi mano levantados (1988, p. 311).

L'intervention magique censée corriger les erreurs commises par les bergers se veut être la dernière, puisque Felicia les enjoint de ne plus la considérer dorénavant comme la personne salvatrice des égarements passés et des maux actuels :

No tengáis de hoy más atrevimiento de abalanzaros a semejantes trances, con esperanzas de ser remediados como ahora lo fuistes, que no tenéis tanta razón de estar confiados por la salud que a vosotros se os dio, como temerosos por los desastres que a muchos enamorados acontecieron (*ibid.*, p. 312).

Les héros de *La Galatée* ne pourront donc profiter de l'espoir et de la facilité d'un agent extérieur à eux-mêmes pour résoudre leur labyrinthe amoureux, ni partir, comme en pèlerinage,

¹⁸⁸ L'interprétation de M. Menéndez Pelayo est citée par A. Castro (1980, p. 145).

¹⁸⁹ « Para atar el ñudo, lícito es el socorro divino; para desatarle, parece muy mal y es mucha falta de artificio, porque el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verosímil como cuando humanas manos lo obran » (LOPEZ PINCIANO, 1998, p. 214).

¹⁹⁰ Au sujet de la spécificité des résolutions amoureuses, nous renvoyons aux commentaires de Juan Montero (« la voluntariosa Felismena deberá seguir su peregrinación amorosa tras las huellas de don Felis; en cambio, la irresoluta Belisa permanecerá recluida hasta el final » ; MONTEMAYOR, 1996, p. 419-421).

¹⁹¹ Voir à ce sujet la note de Juan Montero dans son édition à *La Diana* (*ibid.*).

retrouver la science infuse d'une magicienne éclairée. Le roman pastoral de Cervantès trouve sa « vraisemblance » grâce à un dénouement romanesque accompli selon des modalités humainement possibles¹⁹². Très explicitement, Cervantès situe aussi l'exemplarité du recueil de 1613 dans le cadre fixé par G. Gil Polo. Le protagoniste de la dernière nouvelle, Berganza, condamne l'usage romanesque de l'« eau enchantée » pour résoudre les « complications » (*enredos*) amoureuses (*CP*, p. 553). Ce qui est visé, c'est bien le « coup de baguette magique » proposé aux lecteurs (« varilla de virtudes », p. 604), qui, pour eux, n'a aucun sens pratique, imitable, applicable, bref, « exemplaire ».

LES « ETRES MEILLEURS », OU L'HUMANITE CIVILISEE

La seconde raison qui rend la notion cervantine de vraisemblance tributaire de conceptions éthiques tient à la défense d'une poétique responsable, où l'humanité existe comme tension vers un dépassement de ses traits les plus nuisibles.

S'il y a bien un consensus entre don Quichotte et ses opposants, c'est à ce sujet. Les opinions du chanoine, d'A. Quijano et de Sansón, se rejoignent pour affirmer que la poésie se distingue de l'histoire en ce qu'elle montre les personnages, non comme ils sont ou auraient pu être, mais comme ils doivent être selon l'idéal humain.

- [...] quiero conceder que hubo Doce Pares de Francia, pero no quiero creer que hicieron todas aquellas cosas que el arzobispo Turpín dello escribe, porque la verdad dello es que fueron caballeros escogidos por los reyes de Francia, a quien llamaron pares por ser todos iguales en valor, en calidad y en valentía: a lo menos, si no lo eran, era razón que lo fuesen, y era como una religión de las que ahora se usan de Santiago o de Calatrava, que *se presupone que* los que la profesan *han de ser o deben ser* caballeros valerosos, valientes y bien nacidos (*DQ I*, 49, p 567).
- [Las] acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue *tan piadoso* Eneas como Virgilio le pinta, ni *tan prudente* Ulises como le describe Homero. Así es –replicó Sansón–, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (p. 649-650).

Comme le dit Edward Riley, « no establecer una clara distinción entre "lo que podría ser" y "lo que debería ser" era un rasgo de la teoría renacentista » (1990, p. 89) ; parce que, d'une part, la compréhension de la *Poétique* devait essentiellement à une interprétation morale¹⁹³ et parce que, d'autre part, la *Poétique* d'Aristote, dans son chapitre 25, donnait à la fiction des référents d'ordre moral :

¹⁹² L'opinion de Francisco López Estrada est d'ailleurs la suivante : « La predilección de [Cervantes] por Gaspar Gil es un evidente caso de afinidad electiva, pues el autor del *Quijote* parte de esta experiencia del valenciano para lograr la nueva identidad de la novela europea » (*ibid.*, p. 30).

¹⁹³ Voir à ce propos GARCIA BERRIO (1988), p. 97.

- Puisque le poète est auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un de trois des aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être [60b 7-11].
- [...] si on objecte qu'une chose n'est pas vraie, il se peut que par ailleurs elle soit comme elle doit être –c'est ainsi que Sophocle disait qu'il faisait quant à lui des hommes tels qu'ils doivent être, et Euripide tels qu'ils sont–, c'est de là qu'il faut tirer la solution [60b 32-35].¹⁹⁴

La reprise presque littérale, dans *Don Quichotte*, des expressions aristotéliennes marque ainsi le profond attachement de Cervantès pour la théorie de la tragédie et la monstration d'« êtres meilleurs ». C'est là l'une des originalités de notre auteur en regard de la position défendue par A. López Pinciano :

mientras que el autor de la *Philosophía Antigua Poética*, más fiel al espíritu de la *Poética* que los teóricos franceses del XVII interpreta la catarsis en un sentido más psíquico que ético, Cervantes prácticamente la sustituye por el concepto mucho más vago de *ejemplaridad moral*. Para el Cura, la comedia es « ejemplo de las costumbres » [...]. Así, para Cervantes, ya no se trata de purificar pasiones sino de inculcar virtudes (Canavaggio, 1958, p. 55).

Pour terminer cette description de la notion cervantine de vraisemblance, nous voudrions attirer l'attention sur une réflexion de Sancho qui illustre mieux qu'aucune autre la polarité éthico-humaine du concept :

parecíame a mí que estaba la reina Maguncia obligada a desmayarse antes que a morirse, que *con la vida muchas cosas se remedian* y no fue tan grave el disparate de la infanta, que obligase a sentirle tanto. Cuando se hubiera casado esa señora con algún paje suyo o con otro criado de su casa, como han hecho otras muchas, según he oído decir, fuera el daño sin remedio; pero el haberse casado con un caballero tan gentilhomme y tan entendido como aquí nos le han pintado, en verdad en verdad que, aunque fue necedad, no fue tan grande como se piensa (*DQ II*, 39, p. 946-947).¹⁹⁵

Dans cette interprétation du récit, on aura remarqué que, pour le bon sens de Sancho, l'invraisemblance n'a rien à voir avec les maléfices du géant Malambruno, mais bien plutôt avec l'inadéquation patente de l'action du personnage vis-à-vis des réalités empiriques et des principes sentimentaux. Bref, la lecture de la vraisemblance ne saurait se départir d'une compréhension axiologique.

De ce point de vue, le texte le plus significatif est un passage peu fréquenté par la critique, mais qui nous intéresse grandement par sa place, au centre du dernier récit des *Nouvelles*

¹⁹⁴ Le commentaire de l'édition critique est tout à fait éclairant : « *En mieux* reprend "comme ils doivent être" de 60b 11 : il s'agit de la promotion, à la fois esthétique et éthique, des caractères qui fait d'eux des caractères de *tragédie* (cf. chap. 15, 54 b 8 *sq.*, où Aristote indique que, la tragédie étant représentation d'êtres "meilleurs que nous" (*beltionôn è hèmeis*), les poètes doivent "donner de la classe" (*epieikeis poiein*) à leurs personnages). Cette promotion est ainsi plus qu'une simple possibilité, une obligation spécifique de la représentation tragique [...]. Il ressort à l'évidence de la *Poétique* que Sophocle, et non Euripide [...] est aux yeux d'Aristote le poète tragique par excellence » (*ibid.*, p. 392-393).

¹⁹⁵ La réflexion de Sancho semble refléter celle que Mabilia fait à Oriana : RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 452.

exemplaires. Plutôt intéressés par la littérature hispanique, les exégètes cervantins oublient d'associer la critique de l'eau enchantée de Felicia à celle de la rose salvatrice et milésienne de Photis¹⁹⁶, quand, précisément, Cervantès les rapproche au sein du même espace narratif (CP, p. 553, 595). Notre auteur refuse l'invraisemblance *lorsqu'elle n'est pas éthiquement exemplaire*. Le commentaire sur la rose que devait manger Lucius prolonge la réflexion qui était la sienne à propos de la magie pastorale inimitable en lui insufflant une dimension plus « politique ». La Cañizares regrette, en effet, que l'animal cervantin, à savoir Berganza, ne puisse retrouver sa forme humaine originelle aussi simplement que Lucius, son modèle antique :

con grandísimo gusto doy noticia de tus sucesos y del modo con que has de cobrar tu forma primera; el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa. Pero este tuyo va fundado en acciones ajenas y no en tu diligencia. Lo que has de hacer, hijo, es encomendarte a Dios allá en tu corazón, y espera que éstas, que no quiero llamarlas profecías, sino adivinanzas, han de suceder presto y prósperamente (CP, p. 595).

Avec les *Ejemplares*, le temps de la facilité est arrivé à son terme. Le recueil de 1613 souhaite ouvrir une période où les auteurs responsables guideront les lecteurs, au lieu de leur faire miroiter des « solutions miracles », comme celles proposées par exemple par les Celestinas en tout genre. Pour sortir du malheur, la Cañizares enjoint Berganza et ses lecteurs, en sorcière exemplaire, de trouver des solutions qui soient à la fois éthiques, c'est-à-dire pleinement compatibles avec autrui (le bonheur « va fundado en acciones ajenas »), et morales, c'est-à-dire en accord avec le respect de Dieu (« encomendarte a Dios »). Cervantès ne fait pas de zèle religieux ; il reconduit seulement une pensée populaire (« no quiero llamarlas profecías, sino adivinanzas », « refranes »).

Peut-on croire, dès lors, que la critique cervantine des romans de chevalerie est purement poétique, à l'image des commentaires du chanoine de la fin de la première partie, et que l'auteur de *Don Quichotte*, si « moderne » soit-il, ne condamne pas, comme ses contemporains, les périls pour la jeunesse des fictions de son temps ?

Nous pensons, au contraire, que Cervantès est le porte-parole des dangers d'une certaine fiction pour la jeunesse, comme l'avait été, avant Aristote, Platon lui-même. En substance, dans sa conclusion à *La République*, il ne condamnait nullement la littérature dans son ensemble ; il invitait plutôt à asphyxier la « Muse séduisante ». Les mots attribués à Socrate sont dépourvus d'ambiguïté :

Dès lors, Glaucon, repris-je, quand il t'arrivera de tomber sur des admirateurs d'Homère [...], il faudra les considérer comme des amis et leur donner notre affection [...], et nous accorder avec eux pour dire qu'Homère est suprêmement poétique et qu'il est le premier des poètes tragiques. Il faudra cependant demeurer vigilants : les hymnes aux dieux et les éloges des gens vertueux seront la seule poésie que nous admettrons dans notre cité. Si au contraire tu y accueilles la Muse séduisante, que ce soit la poésie lyrique ou épique, le plaisir et la peine règneront alors dans ta cité à la place de la loi et

¹⁹⁶ *Métamorphoses* d'Apulée in *Romans grecs et latins* (1958), p. 197.

de ce que la communauté reconnaît comme ce qu'il y a de mieux : la raison (*La République*, 606e-607a).

Dans son *Interpretación cervantina del Quijote*, Daniel Eisenberg avait évoqué très justement dans l'œuvre de l'auteur d'Alcalá un aspect critique similaire :

Además de incluir largas discusiones sobre los defectos del género y comentar las deficiencias de muchos libros y las excelencias de muy pocos, Cervantes ilustra los defectos que su lectura produce. Muchos de sus lectores ficticios tienen graves problemas. Dorotea y Luscinda, por ejemplo, han perdido su virginidad (1995, p. 145-146).

LA QUESTION DU MARIAGE

Le cas chevaleresque

Si, dans les deux cas de Dorotea et de Luscinda, la critique reste implicite, il en va différemment dans le tout dernier chapitre du texte de 1615, parfaitement explicite quant à l'enjeu humain de toute lecture de romans de chevalerie.

Iten, es mi voluntad que si Antonia Quijana, mi sobrina, quisiere casarse, *se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean libros de caballerías*; y, en caso que se averiguare que lo sabe, y, con todo eso, mi sobrina quisiere casarse con él, y se casare, pierda todo lo que le he mandado, lo cual puedan mis albaceas distribuir en obras pías a su voluntad (*DQ II*, 74, p. 1220).

Un faisceau d'éléments donne à ces mots une portée singulière.

Le contexte dans lequel s'insère la requête de l'hidalgo fournit un premier indice interprétatif. D'une part, dans les dernières lignes qui précèdent la fin de la fiction, l'œuvre distille ses dernières informations à l'attention du lecteur ; d'autre part, l'ex-chevalier prodigue ses derniers conseils avant sa mort. À la lecture, ce moment crucial (« déjense burlas aparte », p. 1220) prédispose à une lecture sérieuse et place les palabres du vieillard, à la fois, dans la perspective d'un testament moral, voire spirituel¹⁹⁷ et dans le prolongement d'une expérience édifiante dont « el bueno » veut léguer le fruit le plus sûr et le plus efficace. Enfin, rappelons que l'énonciation du testament intervient après que la narration a eu soin de souligner la radicale métamorphose de l'hidalgo :

Miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Quijote, y, aunque en duda, le quisieron creer; y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue *el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo*, porque a las ya dichas razones añadió otras muchas tan bien dichas, tan cristianas y con tanto concierto, que del todo les vino a *quitar la duda*, y a creer que *estaba cuerdo* [...].
-*Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo* Alonso Quijano el Bueno ; bien podemos entrar para que haga su testamento [...].

¹⁹⁷ « Los [cuentos] de hasta aquí -replicó don Quijote-, que han sido verdaderos en mi daño, los ha de volver mi muerte, con ayuda del cielo, en mi provecho » (*DQ II*, 74, p. 1218).

-Señores –dijo don Quijote–[...]. Yo fui loco y ya soy cuerdo [...]. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano (*DQ II*, 74, p. 1218-1220).

Les lecteurs avertis des risques que supposait la lecture de la prose chevaleresque¹⁹⁸ ne pouvaient manquer de voir, dans les derniers mots du sage et dans la jeunesse de la nièce, le noyau de la critique cervantine sur les romans de chevalerie (« la vérité »). Très explicitement, le problème de leur lecture se pose en termes pratiques et humains, et concerne très précisément le mariage.

En assimilant le mariage entre sa nièce et un lecteur de romans de chevalerie à un mariage clandestin, les dispositions testamentaires d'Alonso Quijano rappellent évidemment les pratiques civiles qu'exerçaient –avant le concile de Trente, surtout¹⁹⁹– les parents à l'encontre des mariages clandestins conclus par leurs enfants²⁰⁰.

La fable chevaleresque, au-delà de ses défauts poétiques, recelait, pensait-on, une exemplarité désastreuse pour les jeunes en âge de se marier. Les deux histoires citées par Daniel Eisenberg –celle de Dorotea, figure centrale de la première partie, et celle de Luscinda²⁰¹– ont eu soin de manifester pleinement la gravité de l'acte lectoral quand celui-là s'appuyait sur les scénarios amoureux des récits de chevalerie.

Plus largement, toute la littérature qui traite d'amour semble mettre en péril les jeunes lecteurs. Dans un discours au style direct, la Melibea de Rojas (*La Celestina*) précisait que

¹⁹⁸ Pour l'historien hollandais Johan Huizinga, l'« ascétisme, l'esprit de courageux sacrifice, caractéristiques de l'idéal chevaleresque, ont une base érotique ; peut-être même ne sont-il que la transformation éthique de désirs contenus [...]. En général, le motif essentiel de la poésie chevaleresque amoureuse sera la délivrance de la vierge par le jeune héros. Peu importe que l'agresseur soit parfois un dragon : la cause érotique s'y trouve cachée » (2002, p. 122). Edward Glaser et Francisco Rodríguez Marín reprennent quant à eux les vives craintes exprimées par les contemporains de Cervantès (GLASER, 1966, p. 406 ; CERVANTES, 1947-1949, tome IX, p. 64). On signalera également, avec Asún Bernárdez, que « el Concilio de Trento intentó regular energéticamente la literatura "*Libri qui res lascivas e obscenas ex professo tractant, narrant aut docent*". El concepto de lo lascivo era mucho más amplio que hoy en día, y géneros que contaban ya con una tradición como las novelas pastoriles, pasaron a ser sospechosos de obscenidad » (2000, p. 61).

¹⁹⁹ « Es el consentimiento de los contrayentes y no el de los padres el que crea el vínculo matrimonial. Pero si no se hace con la aquiescencia familiar, el desheredamiento es la pena ; mas el matrimonio subsiste. El ejemplo de las disposiciones en este sentido es la "*Mujer que a solas sin sos parientes se casar*. Mujer que a solas sin sos parientes tomar marido, si fuer manceba sea desheredada" » (RUIZ DE CONDE, 1948, p. 17).

²⁰⁰ Il suffit pour s'en convaincre d'avoir à l'esprit que, du temps de Cervantès, d'aucuns espéraient déduire le caractère d'un individu à l'examen de ses habitudes lectorales. Voici le fait présenté par Fernando Bouza : « Un buen ejemplo de esta individualización caracteriológica de lo que supone la lectura lo encontramos en el cuestionario matrimonial que confeccionó en 1589 para elegir el candidato perfecto que habría de casarse con la heredera de Juan Álvarez de Toledo, cuarto Conde de Oropesa. Se trataba de una lista no muy larga de preguntas relativas a los posibles novios, del tipo de cuáles y cuántas eran sus rentas, los pleitos de la casa o su grado en las respectivas líneas sucesorias, así como cuáles eran sus virtudes, defectos, aficiones y gustos. Entre estas últimas preguntas figuraba una que quería saber "a qué manera de libros y letras es ynclinado" el candidato a heredero de los Oropesa » (BOUZA, 1999, p. 83).

²⁰¹ *DQ I*, 24, p. 267 : « Acaeció, pues, que habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de *Amadís de Gaula*... » ; « [Dorotea] dijo que descuidasen, que todo se haría sin faltar punto, como lo pedían y pintaban los libros de caballerías » (29, p. 337).

l'abandon sexuel auquel elle se pliait vis-à-vis de Calisto répondait à un refus du mariage. L'image que ses lectures lui en proposaient était à ce point teintée d'infidélité qu'elle doutait de ses propres capacités morales dans l'hypothèse d'une vie maritale à venir :

No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, con muchas hallo en los antiguos libros que leí, o que hicieron, más discretas que yo, más subidas en estado y linaje. Las cuales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, así como Venus madre de Eneas y de Cupido, el dios de amor, que, siendo casada, corrompió la prometida fe marital (2000, p. 296-297).²⁰²

À en croire les égarements de certains protagonistes, les lecteurs en arriveraient à croire que l'amour et le mariage sont inconciliables (Rougemont, 1972, p. 33-36), que la passion et l'amour fidèle sont incompatibles, chez la femme surtout (*ibid.*, p. 322-351). Il fallait donc comprendre que certaines déclarations de l'hidalgo, dans la première partie, résonnaient comme des antiphrases où perlait l'ironie auctoriale :

Con que me dijera vuestra merced, al principio de su historia, que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento, porque no le tuviera tan bueno como vos, señor, le habéis pintado, si careciera del gusto de tan sabrosa leyenda: así que, para conmigo, no es menester gastar más palabras en declararme su hermosura, valor y entendimiento; que, con sólo haber entendido su afición, la confirmo por la más hermosa y más discreta mujer del mundo (*DQ I*, 24, p. 267-268).

Dans le cas de Dorotea, non seulement ses lectures chevaleresques ne l'ont pas avertie du danger qu'elle courait, mais, en outre, elles n'ont pas empêché Dorotea de répéter l'expérience d'Helisena, la mère d'Amadís, comme l'indique son monologue :

Yo, pobrecilla, sola entre los míos, mal ejercitada en casos semejantes, comencé no sé en qué modo a tener por verdaderas tantas falsedades [...]; con palabras eficacísimas y juramentos extraordinarios me dio la palabra de ser mi marido [...]. Llamé a mi criada, para que en la tierra acompañase a los testigos del cielo [...]; apretóme más entre sus brazos, de los cuales jamás me había dejado; y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo (*DQ I*, 28, p. 324-327).

À partir des valeurs soutenues depuis la *Christiani matrimonii institutio* d'Erasme (1526) et surtout²⁰³ depuis le Concile de Trente (décret *Tametsi*), le roman de chevalerie souffrait d'un handicap narratif (et axiologique)²⁰⁴ puisqu'il pouvait laisser entendre la légitimité du mariage par simple consentement mutuel des jeunes gens. Lire après 1563 les scénarios amoureux et matrimoniaux des romans de chevalerie moyenâgeux pouvait inciter à reproduire les schémas amoureux qu'ils présentaient sous les yeux des lecteurs comme des règles et des réalités

²⁰² À ce sujet : les œuvres chevaleresques de *Lancelot du Lac* et de *Tristan et Iseult*.

²⁰³ Le texte d'Erasme est mis à l'index en 1559 (BATAILLON, 1950, 282).

²⁰⁴ Jusqu'au Concile de Trente, il y a tout lieu de croire que les mariages secrets des romans de chevalerie étaient juridiquement « valides », mais socialement « illicites » (RUIZ DE CONDE, 1948, p. 277). Après 1563, un texte comme *Amadís de Gaula* avait perdu ses galons pour devenir profondément subversif (ROTHSTEIN, 1999, p. 127-129).

sentimentales. Il n'est que de citer l'exemple de Dorotea qui finit par succomber aux charmes de Fernando comme Francesca avait été séduite par l'amant extraordinaire que représentait Lancelot :

Yo, a esta sazón, hice un breve discurso conmigo, y me dije a mí mesma: "Sí, que no seré yo la primera que por vía de matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura, o ciega afición, que es lo más cierto, haya hecho tomar compañía desigual a su grandeza. Pues si no hago ni mundo ni uso nuevo, bien es acudir a esta honra que la suerte me ofrece, puesto que en éste no dure más la voluntad que me muestra de cuanto dure el cumplimiento de su deseo; que, en fin, para con Dios seré su esposa (p. 326-327).

Le cas des fictions sentimentales et pastorales

Mais la cible de la critique cervantine n'est pas seulement chevaleresque ; elle ne concerne pas uniquement les formalités (religieuses et/ou civiles) nécessaires à l'accomplissement des épousailles. Une autre littérature pouvait laisser croire que l'amour avait comme seule issue la souffrance, voire la solitude.

La position cervantine est plurielle, et l'on ne peut s'empêcher de penser qu'elle envisage toute la littérature amoureuse, dont la *Cárcel de amor* était le célèbre prototype. Dans ce roman de la fin du XV^e siècle, la situation sentimentale était viciée dès le début du récit : l'espoir était refusé à l'amoureux et, surtout, la vertu féminine excluait, par principe, le désir masculin. « Las armas que te pido y te conviene dexar son aquellas con que el corazón se suele defender de tristeza, así como Descanso y Esperanza y Contentamiento, porque con tales condiciones ninguno puede gozar de la demanda que pides » (San Pedro, 1995, p. 7)²⁰⁵ ; c'est justement cet immobilisme narratif ou, plutôt, l'exemple d'une impossible évolution humaine et sociale des rapports amoureux que dénonce la fille de Juan Palomeque dans *Don Quichotte* (1605) en faisant état du peu d'humanité de ces dames insensibles aux tourments du chevalier amoureux :

- Luego ¿bien las remediárades vos, señora doncella –dijo Dorotea–, si por vos lloraran ?
- No sé lo que me hiciera –respondió la moza– solo sé que hay algunas señoras de aquellas tan crueles, que las llaman sus caballeros tigres y leones y otras mil inmundicias. ¡Y Jesús!, yo no sé qué gente es aquella tan desalmada y tan sin conciencia, que por no mirar a un hombre honrado le dejan que se muera o que se vuelva loco. Yo no sé para qué es tanto melindre: si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa (*DQ I*, 32, p. 370).

La gravité du phénomène imitatif repose donc, non seulement sur la possibilité d'une répétition du mariage secret mais, aussi, sur la virtualité imitative d'une pure jouissance dans la séparation et dans l'absence de l'être aimé, comme l'exprime don Quichotte dans la Sierra Morena. Finalement, la lecture de la fille de l'aubergiste représente d'abord une certaine attitude sentimentale de complaisance dans le malheur et la passivité. Sa seconde intervention, critique,

²⁰⁵ Voir également la première version, malheureuse, de *La selva de aventuras* (1565).

fonctionne dialectiquement vis-à-vis de sa précédente impression : il est évident que cet état amoureux, premier, doit être dépassé dans un but pragmatique (rappelons que Grisóstomo comme Leriano, le protagoniste de la *Cárcel de amor*, décèderont suite aux rejets exprimés par Marcela et Laureola). En d'autres termes, Cervantès fait du mariage une alternative romanesque aux déséquilibres qui marquent le récit.

Cervantès n'innove pas, pourtant. Le sujet avait été tenté par Gil Polo dans sa suite aux *Siete libros de la Diana*, comme le montre Alexander Parker :

Gil Polo se aleja de sus mentores italianos al no pretender ir más allá de la esfera humana [...] al dotar al amor de una realización que incluye a los sentidos, esto es, al matrimonio, algo por su propia naturaleza nada ideal y excluido por tanto de casi todas las manifestaciones del amor cortés y ciertamente de todas las neoplatónicas [...]. Se trata de algo nuevo : el rechazo de las posturas básicas tanto del amor cortés como del neoplatonismo señala el comienzo de un intento de hacer descender el amor de los cielos de la idealización a la realidad (1986, p. 130-131).

Le roman de J. Montemayor s'était attaché à « desatar los ñudos que este perverso amor hace » (1996, p. 219), quand le récit de G. Gil Polo allait trouver sa singularité et sa nouveauté dans la portée morale des actes fictionnels. Concrètement, le mariage est le noyau axiologique du récit, puisque, dès l'ouverture du roman, Diana, quoiqu'amoureuse de Sireno, reste fidèle à son mari. La fin du récit, centrée sur la figure pleine d'autorité de Felicia, fait converger les destins amoureux vers un même foyer d'ordre matrimonial. Francisco Lopez Estrada a donc raison d'affirmer que

el libro V entero está dedicado a contar las fiestas que se celebran con motivo de las bodas en las que todos participan y se anuncian por todas partes, en clara oposición al matrimonio secreto de los libros de caballerías y de acuerdo con la doctrina sobre el matrimonio de Vives.²⁰⁶

En ce sens, l'œuvre de G. Gil Polo se différencie nettement de celle du Portugais, puisque, dans celle-ci, les épousailles se contentaient de clore le récit en réunissant tous les protagonistes de la fable : dans *Diana enamorada*, par contre, le mariage est un fait individuel, il concerne les personnages indépendamment les uns des autres. Le mariage y est en outre présenté comme le moyen unique d'accéder au bonheur perdu²⁰⁷, comme la voie de la sagesse (« Acabada la razón de la sabia Felicia, todos fueron muy contentos de hacer su mandado, pareciéndoles bien su voluntad y maravillándose de su sabiduría » –1988, p. 259–).

²⁰⁶ Introduction, dans GIL POLO (1988), p. 32.

²⁰⁷ Les interlocuteurs de Felicia sont successivement :

- Alcida : « Ahora lo tienes delante [a Marcelio], tan firme en su primera voluntad que, si a ti placera, y a tu padre y hermanos les estará bien, se tendrá por dichoso de efectuar contigo el prometido casamiento » (*ibid.*, p. 258) et
- Diana : « es menester para que [Sireno] sea contento de casarse contigo » (p. 259).

Dans ce panorama pastoral, la première œuvre en prose de Cervantès choisit de ne pas faire intervenir de magicienne pour résoudre les conflits amoureux. Le mariage néanmoins restera à l'état de perspective ultime et bienheureuse.

En somme, plus que le mariage lui-même, Cervantès, dans ses critiques, se montre soucieux à la fois du chemin qui conduit à résoudre les souffrances et les différends amoureux, et des récits qui en évoquent les modalités, car ni les romans sentimentaux ou pastoraux, ni les romans de chevalerie ne peuvent servir d'exemples. Bien au contraire, ils offrent l'image soit d'une impossible satisfaction humaine des troubles amoureux, soit d'une résolution irresponsable de ceux-ci.

Devons-nous pour autant croire que l'exemplarité et l'imitation du romanesque ne constituent qu'un fonctionnement aberrant de la lecture ?

Edward Riley, dans sa *Teoría de la novela en Cervantes*, reconnaissait à l'auteur castillan le mérite d'avoir insisté sur la notion de « profit » littéraire, sans pour autant en proposer de contenu précis, arguant que « todavía influía en la literatura hasta extremos que el lector moderno sólo puede apreciar muchas veces mediante un esfuerzo » (1966, p. 142). Un angle d'étude différent peut pourtant montrer que Cervantès a bel et bien alimenté ce « profit » et que ses *Nouvelles exemplaires* constituent une pièce maîtresse de cet objectif.



La première partie de notre recherche sur la conception cervantine de la lecture nous aura permis de repérer, au-delà de la diversité des pratiques lectorales (lecture silencieuse, lecture auditive, ...), la cohérence du phénomène mental en jeu dans la lecture, tel qu'il peut être pensé au Siècle d'or. L'activité lectorale est apparue comme une véritable expérience, dont l'emprise et la réalité psychique la situaient à la limite du rêve. Loin d'une vision réduite à la matérialité et à la signification du signe littéraire (signifiant et signifié), Cervantès montre quelle force imageante recèle le texte artistique, au point de laisser croire à la réalité référentielle de ses ingrédients romanesques. Il manifeste aussi la relation à la fois anthropologique et singulière qui lie chaque lecteur particulier aux personnages de la fiction, insistant sur l'appel aux affects et aux pulsions qu'ils entretiennent. Cervantès nous aura enfin aidé à compléter les modèles théoriques contemporains en rappelant que la fiction ne s'arrête pas au point final du récit et qu'elle poursuit son existence hors du texte, dans la mémoire de l'histoire achevée et même dans l'application empirique des actes aperçus dans l'enceinte du récit.

Ces investigations nous auront également découvert une dimension plus spécifique de la lecture, liée au type de récit traité dans notre analyse : nous avons voulu analyser les spécificités psycho-physiologiques de la lecture, mais, à l'heure du bilan, nous devons reconnaître et réaffirmer que nous avons aussi rendu compte de la lecture des romans de chevalerie, ou plutôt des mécanismes psychiques qui jouent pour Cervantès lors de l'actualisation de ces fables. Même si les multiples effets de la lecture chevaleresque constituent pour notre auteur plus qu'un type de romanesque et qu'ils sont représentatifs de processus lectoraux d'ordre humain, anthropologique, il n'en reste pas moins que ce fut précisément la compréhension des tendances à l'œuvre dans cette lecture qui a conduit Cervantès à écrire *Don Quichotte*, à railler les aspects pernicioeux des fictions qu'il représentait.

∞ CHAPITRE II ∞

Variations lectorales sur la prose cervantine :

Perspectives auctoriale (*pôle I*),
empirique (*pôle II*) et paratextuelle (*liens*)

0. DU LECTEUR VIRTUEL AUX LECTURES REELLES

AUTEUR ET LECTEUR : LES DEUX POLES EN CHARGE DE LA FICTION

Depuis le derniers tiers du vingtième siècle, les œuvres littéraires, dans leur appréhension critique, ne peuvent plus compter sans une considération de leur destinataire : le lecteur. Depuis la très programmatique « Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » d'Hans Robert Jauss (1967)²⁰⁸ et les travaux de l'Ecole de Constance, les années soixante-dix ont vu l'édition d'ouvrages théoriques importants, qui mettaient la « réception » des textes au centre de leur problématique de recherche. La *Production de l'intérêt romanesque* (1973), l'*Acte de lecture* (1976) et la *Rhétorique de la lecture* (1977)²⁰⁹ allaient faire mûrir les réflexions littéraires, soit en ouvrant de nouvelles perspectives (nous pensons au « lecteur implicite » de Wolfgang Iser), soit en exhumant des traditions plus anciennes –c'est le cas de la « Rhétorique » de Michel Charles–.

De telles positions n'étaient pas sans poser problème pour les gardiens de la critique littéraire d'alors. Pour une bonne partie des théoriciens de la deuxième partie du vingtième siècle, l'étude « textuelle » ne devait être qu'une exégèse du *Texte* et, en tant que telle, pouvait se contenter du « close reading » et d'une approche toute structuraliste. Dans ce cadre, il est évident que l'« Esthétique de la réception », allemande, a la prétention de fonder une nouvelle herméneutique littéraire visant à reconstruire « l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des œuvres, des auteurs et des lecteurs » (Ricœur, 1985, p. 107).

Il nous semble néanmoins que, dans ce débat épistémologique, il n'y a pas lieu d'opposer un intérêt pour le texte à un intérêt pour le lecteur, les formalistes à la pragmatique de la lecture. Il suffit pour s'en convaincre de questionner le fait littéraire dans sa présence au monde.

L'œuvre de Cervantès a ce mérite d'avoir rappelé la condition humaine des œuvres romanesques : leur humanité est celle des personnages qui les peuplent, mais aussi, et surtout, celle investie par les lecteurs réels (et non virtuels²¹⁰) qui, tous, donnent vie, temps et espace, à l'histoire de ces héros, dans l'interstice des lignes noires imprimées sur les folios.

La condition d'une œuvre est avant tout mentale²¹¹, comme le soulignait éloquemment le personnage pétri de souvenir romanesque qu'est don Quichotte. Pour le vieil hidalgo, la lecture

²⁰⁸ Le texte est publié en France dans le recueil *Pour une esthétique de la réception* (JAUSS, 1978, p. 23-88).

²⁰⁹ Respectivement : GRIVEL (1973) ; ISER (1985) ; CHARLES (1977).

²¹⁰ Concernant cette distinction, nous renvoyons à JOUVE (1993), p. 23-37.

²¹¹ Deux cas nous semblent échapper à ce radicalisme phénoménologique. Pour l'auteur, le texte préexiste dans son esprit. Ce privilège n'est en fait que limité, puisque, si l'artiste connaît très bien son œuvre, la réalisation de celle-ci, telle qu'il la propose, n'est totale que s'il s'astreint à adopter une position de lecteur (ce qu'il ne manque jamais de faire). Pour les personnes auxquelles on a parlé du livre avant qu'elles ne le lisent, le texte possède déjà une concrétisation qui ne tient pas de la lecture, mais qui, en fait, ne rend pas compte de l'œuvre dans son ensemble.

reste la seule solution pour sortir ces signes linguistiques de leur condition étroitement bidimensionnelle. Charles Grivel le soulignait avec force avant les travaux de Wolfgang Iser, d'Umberto Eco : le texte « ne diffère pas de sa lecture [...] ; il n'est pas une entité latente » (1973, p. 26). Contrairement à l'intuition, le *livre* n'est pas le *roman*, comme le support n'est pas la fiction mentale : une confusion liée à l'analogie spontanée entre l'objet de la perception (le livre) et la fiction émergeant du suivi lectoral (le roman). Lorsque plusieurs personnes parlent d'un roman, elles croient parler du *texte en soi* qu'elles ont lu ; en fait, elles confrontent des expériences indépendantes, donc, des objets (mentaux) différents.

Parlons de « littérature » plus que de texte, d'expérience plus que de signes linguistiques, pures *traces* offertes par l'auteur au plaisir du lecteur. « Dans la lecture, par la lecture, le texte se construit comme littéraire », écrivait Michel Charles, il y a déjà presque 30 ans (1977, p. 9). Mais, loin d'une approche de la rhétorique du texte qui verrait essentiellement dans l'étude du lecteur une *réception* des programmations textuelles, ou une *réponse* aux stratégies rhétoriques posées comme des pièges par l'auteur (*Rhétorique de la lecture*, *Rhetoric of Fiction*²¹²), la conception cervantine de la lecture, illustrant la multiplicité des réalisations lectorales des romans de chevalerie, aura eu l'avantage de pointer, par l'enquête menée dans un premier temps (voir *supra*), la quasi suprématie de toute l'œuvre artistique, une fois celle-ci humanisée par le lire.

Dans le panorama théorique actuel, on pourra rattacher notre approche du fait littéraire aux positions de la « Reader-Response Criticism » d'outre-Atlantique (Tompkins, 1980). L'apport fondamental de la critique étasunienne, avec Stanley Fish (Fish, 1980) et David Bleich²¹³, a été, en effet, de ramener la littérature à sa réalité empirique, comme le montre l'éclairante synthèse de William E. Cain :

Lo que distingue el trabajo de Fish del de sus antecesores es la [...] noción de que los lectores participan activamente en la creación del sentido. [Esta noción] supone, para él, una nueva definición del sentido y de la misma literatura. El sentido, según Fish, no es algo que se extrae de un poema como una almendra de su cáscara, sino una experiencia que se tiene a lo largo de la lectura. La literatura, en consecuencia, ya no se mira como un objeto de atención fijo, sino como una *secuencia* de acontecimientos que *se desarrollan* en la mente del lector. Análogamente, el objeto de la crítica literaria se convierte en la exacta descripción de la actividad de la lectura [...]. Esta nueva definición de la literatura, es decir, que no es un objeto sino una experiencia, destruye la tradicional separación entre el lector y el texto, y convierte la respuesta del lector, más bien que el contenido de la obra, en el foco de atención crítica.²¹⁴

En résumé, la prose, fondamentalement, est une pratique (l'écriture et la lecture) et, du point de vue du lecteur (qui est celui recherché par l'auteur), *une actualisation mentale et physique de signes auctoriaux, une expérience fictionnelle, vécue sur un mode paradoxal, à la fois ludique et sérieux*. Aussi, nous semble-t-il, les études littéraires doivent-elles reconnaître et assumer la condition physio-

²¹² CHARLES (1977), BOOTH (1983).

²¹³ *Readings and Feelings: An Introduction to Subjectiv Criticism* (1975) et *Subjectiv Criticism* (1978).

²¹⁴ Traduit dans ALBORG (1991), p. 861.

psychologique de l'œuvre qui fonde leur objet. Le structuralisme avait facilité une illusion réconfortante : une œuvre artistique et littéraire pouvait être étudiée sur le modèle des sciences « dures » comme un objet qu'il était possible de disséquer. Ces illusions perdues (comme celles concernant un Lecteur Modèle) et la nécessité de se réconcilier avec le « plaisir du texte » nous obligent à parler de « lectures » pour un seul et même objet auctorial et éditorial. Si l'entreprise est périlleuse, elle n'en reste pas moins nécessaire si l'on veut sincèrement comprendre la réalité du romanesque, les conditions de sa dimension imaginaire, esthétique et hédonique.

Dans le cas des récits cervantins, cette tâche nous semble plus que naturelle. Si le réel n'*existe* que parce qu'il est appréhendé par un organisme vivant, voire une psyché (celle de l'*Homo sapiens*), l'œuvre artistique ne peut éclore, elle-même, qu'à deux moments d'activité littéraire :

- l'opération de configuration du sujet auteur (*pôle I*) : cette pratique et ce travail consistent à transformer des données imaginaires et individuelles en signes susceptibles de faire sens pour un lecteur, par essence étranger ; son achèvement est un texte artistique.
- l'opération d'appropriation du sujet lecteur (*pôle II*) : cette activité transforme des signes scripturaux en données imaginaires et individuelles ; son achèvement est une expérience esthétique et littéraire.

La lecture peut ainsi être envisagée sous ces deux angles :

- elle est, pour l'auteur (*pôle I*), à la fois un vécu de lecteur, une conception sur la lecture en général (voir *supra* : I. 1) et une tentative de programmation de la lecture à venir dans un texte propre (voir *infra* : 3^{ème} partie) ; nous parlerons alors de *lecture visée*.
- Elle est aussi pour un lecteur (*pôle II*) une véritable *expérience fictionnelle* mettant en jeu une grande partie de son activité psychique (voir *supra* : I. 1). Dans la perspective purement herméneutique de Paul Ricœur, la lecture est une « interprétation » semblable à l'« exécution d'une partition musicale » :

[La lecture] marque l'effectuation, la venue à l'acte, des possibilités sémantiques du texte. Ce dernier trait est le plus important car il est la condition des deux autres : victoire sur la distance culturelle, fusion de l'interprétation du texte à l'interprétation de soi-même. En effet, ce caractère d'effectuation, propre à l'interprétation, révèle un aspect décisif de la lecture, à savoir qu'elle achève le discours du texte dans une dimension semblable à la parole. Ce qui est ici retenu de la notion de parole, ce n'est pas qu'elle soit proférée ; c'est qu'elle soit un événement du discours, l'instance du discours, comme dit Benveniste. Les phrases du texte signifient hic et nunc. Alors le texte actualisé trouve une ambiance et une audience ; il reprend son mouvement, intercepté et suspendu, de référence vers un monde et des sujets. Ce monde, c'est celui du lecteur ; ce sujet, c'est le lecteur lui-même (1986, p. 171-172).

En étant plus concret, comme Cervantès l'avait été lui-même dans sa description des positions de lecture, réaffirmons avec Gilles Thérien l'élément suivant : le lecteur est nécessaire pour que ce qui se limite à une « partition de signes » prenne sa « dimension vivante ».

[Si l'on envisage le problème du texte] sous l'angle du lecteur, on s'aperçoit que la feinte du langage produit des effets sur ce dernier. La simulation d'une scène d'amour pourra provoquer chez lui une passion très réelle. Un passage particulièrement triste lui arrachera peut-être quelques larmes. La situation tendue entre les amants lui rappellera sa propre situation. Autrement dit, ce qui du côté de l'auteur n'est qu'une feinte du langage (selon Searle) devient du côté du lecteur un partage et un effet référentiel (1984, p. 162).

Parce qu'il est auteur et non critique, l'auteur de *Don Quichotte* ne peut être étranger à une semblable conception du fait littéraire, conçu comme fait humain avant tout ; le livre n'est pas, comme le révèle la *Seconde Partie*, un volume isolé dans un univers aseptisé, mais un pavé jeté au sein d'une foule d'individus –une « République » (NE, prologue)–, un monde d'émotions autoriales projeté sur la scène imaginaire de chaque esprit (voir *supra*).

LES MODALITES FONDAMENTALES DE LA LECTURE

L'œuvre est aussi, nous l'avons vu, une expérience tellement vive et prenante qu'elle peut captiver littéralement l'esprit du lecteur. Cette impression, née surtout d'une réflexion sur la réception des romans de chevalerie, a porté Cervantès à parler de folie, de magie noire ou d'ivresse. Le phénomène d'investissement lectoral (d'emprise fictionnelle) est néanmoins beaucoup plus complexe, surtout si l'on envisage le processus d'une façon globale, non limitée à l'étude des excès provoqués par les romans de chevalerie.

D'un point de vue cognitif, la théorie de la lecture a défini l'expérience fictionnelle sous l'angle d'un double phénomène : celui de la *progression* et celui de la *participation* (voir *supra*)²¹⁵. La loi du plaisir romanesque commandait un double lien au récit chevaleresque : attachement à ce qui va suivre et emprise de ce qui est déjà.

Ce panorama, établi à la suite des mises en scènes cervantines, est néanmoins partiel, car le fonctionnement réel de chacune de ces deux modalités lectorales tient à la tension qu'elles entretiennent avec leur double complémentaire (il ne s'agit pas de leur contraire) : la *compréhension* et la *distanciation*.

²¹⁵ SCHAEFFER (1999) parle plutôt d'« immersion ». Sur la variable de la participation, de l'illusion nulle à l'illusion totale : MUNCH (2004), p. 114-115.

Les modalisations lectorales : participation et distanciation

On dit la lecture *distanciée* dès lors que le roman est perçu comme artefact et artifice humains, et non plus comme expérience fictionnelle (*participation*). Cette « modalisation »²¹⁶ correspond à une perspective critique : le lecteur s'interroge sur l'écriture ou son auteur ; le monde narratif n'est plus un vécu pour le lecteur qui assimilait, par exemple, les personnages à des personnes mais un objet cerné avec lucidité. Le chanoine est un modèle de cette lecture, puisque, ne réussissant pas à « rentrer dans » les textes, il adopte ainsi une position distanciée. Jean-Louis Dufays présente ainsi la distanciation :

- comme une *compréhension externe*, puisqu'elle « saisit le sens comme une construction, comme une combinaison de procédés et des stéréotypes » et
- comme une *évaluation externe* des contenus « non plus en terme de vérité "directe", mais en termes de cohérence et de pertinence » (1994, p. 185).

Mais, au-delà de la distinction participation/distanciation, la tension fondamentale du lire doit être cherchée, comme le précise Bertrand Gervais, entre les « économies complémentaires » que sont « progresser et comprendre » (1993, p. 43). Nous ne reviendrons pas sur la variable de la *progression*, qui a été illustrée par les cas de Quijano et d'Anselmo (voir *supra*). Tout juste voudrions-nous préciser que la *compréhension* s'effectue simultanément à la *progression* et qu'elle « varie selon l'investissement du lecteur ».

Les variables de la lecture : progression et compréhension

Le lecteur, insiste B. Gervais,

peut se contenter d'une implication minimale et, par conséquent, de ce qui lui permet de progresser dans sa lecture ; comme il peut décider de s'engager plus à fond et de chercher à atteindre une compréhension plus complète, à défaut d'être exhaustive, du texte. Dans le premier cas, la fin du livre correspond à la fin de la lecture ; tandis que, dans le second, elle correspond au contraire au début d'une nouvelle entreprise [...]. L'attention ou compréhension fonctionnelle est donc l'équivalent du seuil de cette économie. C'est cette compréhension qui permet de passer à travers le texte en le comprenant. Sans qu'il s'agisse là d'une adéquation simple, cette attention est à l'œuvre habituellement lors de la lecture première d'un texte, où le lecteur accepte comme un acquis ce que lui dit le texte et s'en sert comme base à sa propre progression (*ibid.*, p. 51-53).

C'est une évidence, la lecture passe toujours par une compréhension, mais lorsque celle-ci s'accroît, elle peut infléchir la force de la progression, « soit parce que le lecteur est à la recherche d'une signification autre, non littérale, soit parce que le texte offre des difficultés de lecture importantes » (*ibid.*, p. 47). Par voie de conséquence, la progression a tendance à ralentir,

²¹⁶ Le lecteur ressemble alors au « lecteur modèle de 2° degré... (qui) entend découvrir la manière dont procède l'auteur modèle qui lui fournit les instruction pas à pas » (ECO, 1996, p. 33).

puisqu'en *régime* de compréhension, « le lecteur doit compléter le plus possible ses inférences » (il ne s'agit pas seulement de savoir lire ce qui est écrit mais aussi d'en « saisir la portée »)²¹⁷.

Une fois de plus, les réflexions cervantines peuvent apporter un complément aux modèles théoriques. Au cœur du premier *Don Quichotte*, Cardenio somme Alonso Quijano, son auditeur manchègue, de ne point l'interrompre avant d'entamer son récit autobiographique. Cette requête, savoir silence garder, constitue un « protocole » de la tradition orale (Moner, 1989, p. 175-181). D'un point de vue pragmatique, le personnage incite indirectement le lecteur réel de *Don Quichotte* à adopter un *régime* de compréhension, une *lecture-en-compréhension*. On aura aussi remarqué que Campuzano, par son heureux sommeil, permet à Peralta de lire attentivement la transcription de son expérience nocturne. On ne s'étonnera donc pas que le licencié ait ainsi pu prendre la mesure de l'« art » et de l'« invention » de ce récit (CP, p. 623). Lors d'une lecture solitaire, comme c'est le cas ici, le silence favorise une attention plus soutenue ; grâce à lui, le lecteur a tout loisir d'établir avec la nouvelle ce « commerce » profond avec l'œuvre tant loué par l'humaniste Michel de Montaigne²¹⁸, bref, d'entretenir un régime de compréhension (plus de détails : *infra*).

Croiser les modalisations

En résumé, et afin de mieux percevoir l'importance du modèle proposé par Bertrand Gervais (celui des *variables* de la progression et de la compréhension), nous avons intégré à celui-ci le modèle plus connu des *modalisations* lectorales (participation/ distanciation). La notion de *variable lectorale* est fondamentale car elle fonctionne tant dans la perspective participante que dans celle de la distanciation, comme le montre le schéma que nous proposons ci-dessous :

	Progression	Compréhension
Participation : lecture fictionnelle	Tendance hallucinante (lecture participante)	Tendance intellectuelle (lecture intellectuelle).
Distanciation : lecture distanciée	Distanciation participative (Participation poétique - <i>supra</i> -)	Compréhension distanciée

²¹⁷ GERVAIS (1992), p. 111. On parle de « régime » de compréhension ou de « lecture-en-compréhension » quand le lecteur adopte cette variable comme mode prioritaire de lecture. En « régime de *progression*, [...] la compréhension fonctionnelle est caractérisée par des inférences jugées minimales ; le lecteur s'y contente bien souvent des données présentes dans le texte et des inférences qui servent immédiatement à la poursuite de la lecture ».

²¹⁸ Pour l'écrivain bordelais, le commerce avec les lettres est « bien plus sûr et plus à nous » que ne l'est celui des amis ou des femmes (MONTAIGNE, 1972c, p. 54, chapitre III).

En somme, une lecture à forte emprise fictionnelle n'est pas incompatible avec une compréhension poussée de l'œuvre. Porter des jugements de valeur sur les personnages n'oblige pas le lecteur à se désolidariser de son engagement fictionnel (voir *DQ I*, 1) ; son vécu tend, seulement, à être plus intellectif.

C'est le cas notamment de la lecture basée sur l'*articulation* (« dans l'articulation, le lecteur fait coïncider directement le contenu du texte avec sa propre expérience »)²¹⁹. Par ce phénomène, la lecture participante *en compréhension* ne porte pas son attention exclusivement sur l'univers fictionnel : elle le fait également sur le monde de référence du lecteur, qui s'abstrait momentanément du monde fictionnel pour mettre en relation, *articuler*, le monde lu avec son monde empirique. La participation à la fiction n'est pas nécessairement moindre, puisque le lecteur ne fait qu'associer des éléments diégétiques comme les personnes fictionnelles avec des éléments empiriques comme les êtres « réels ». Ainsi, lorsque le lecteur vient à penser que tel personnage lui ressemble, il ne met pas forcément à distance la réalité fictionnelle, il n'en fait pas forcément un artifice. Quand Alonso Quijano raconte les parallèles que sa grand-mère traçait entre Quintera et une duègne de son entourage, lui et son aïeule ne marquent pas de rupture ontologique entre l'univers fictionnel (la référence romanesque célèbre) et le monde réel (*DQ I*, 49, p. 566). Non seulement le personnage romanesque de la duègne Quintera n'est pas mise en cause dans sa facticité, mais en outre il sert, en tant que référence utile, la compréhension du réel. Sanson Carrasco ne fera, dans la *Seconde Partie*, que rappeler cette pratique à la fois fictionnelle et empirique, ce subtil entrelacement, fatal chez notre protagoniste manchèque : « [Su historia] es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: "Allí va Rocinante" » (*DQ II*, 3, p. 653).

De la même façon, la distanciation ne suppose pas une rupture radicale de la participation. Lorsque le lecteur se laisse porter par le plaisir du verbe, et non plus du fictionnel, il ne rompt pas avec la magie du romanesque. C'est ce qu'évoque, avec ironie et sur le mode du pastiche, le premier chapitre de la *Première Partie* de *Don Quichotte* :

de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: "La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura". Y también cuando leía: "Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza..." (*DQ I*, p. 36).

La progression lectrice centrée sur le plaisir du discours s'intègre de fait dans la perspective participante : l'intérêt que recherche la *lecture-en-progression* s'est juste quelque peu déplacé, de l'attention romanesque vers l'attention formelle, les jeux de mots et la transtextualité. Cette

²¹⁹ Robert Hellenga cité par Jean-Louis Dufays (1994, p. 184)

distanciation n'est ni complètement participante, ni entièrement distanciée : elle est *participative*. Elle devient proprement *distanciée* dès que le mandat qui commande la lecture est motivé par un intérêt poussé de compréhension.

En résumé, la *forme participante* est le mode spontané de lecture et la toile de fond des deux variables de la *progression* et de la *compréhension*. La lecture n'exclut pourtant jamais une modalisation distanciée, même si, par l'attraction fictionnelle, l'esprit est souvent condamné à succomber aux sirènes de la sensualité fictionnelle, qu'elle soit formelle ou romanesque.

DU LECTEUR VIRTUEL AUX LECTEURS REELS

Tels sont les principaux fondements théoriques dont nous pouvions faire état pour éviter toute confusion sur ce que nous entendions par « lecture » au sens psychologique du terme, suite à notre enquête sur la conception cervantine du lire et à partir des modèles contemporains d'analyse lectorale.

La précision des évocations portées au récit par Cervantès ne peut toutefois être instrumentalisée par le carcan de modèles abstraits. Au contraire. Sur un point très précis, l'auteur espagnol a son mot à dire dans le système que nous tentons d'organiser.

Par commodité méthodologique, la théorie tend à personnaliser son objet d'étude, à faire du lecteur le centre de son attention. Elle recherche un « Lecteur Modèle » ou un « lecteur virtuel », comme si ce « vice impuni », la lecture, devait être l'œuvre d'un « criminel » unique. L'enquête doit donc être poursuivie pour ne pas négliger d'autres pistes, moins visibles.

Or, ce qui retient notre attention, dans l'examen que nous avons mené sur le rôle du personnage dans la lecture des romans de chevalerie (voir *supra*), c'est bien, chez notre témoin espagnol, la conscience d'une disparité dans les lectures commises, de l'aubergiste au chanoine, en passant par Alonso Quijano ou Pero Pérez. À y regarder à deux fois, cette conscience est loin d'être une spécificité cervantine. Une telle bigarrure marque indéniablement d'autres contemporains du maître, comme en témoignent les paratextes de l'époque. Dans ces pièces liminaires, une véritable typologie de plus en plus détaillée s'affiche à l'ouverture des œuvres en prose, comme pour mieux en souligner la multiplicité des approches. Anne Cayuela confirme ainsi les affirmations d'Antonio García Berrio au sujet d'une intensification de la discrimination du lectorat en plusieurs groupes :

Cette intensification va dans le sens d'une précision extrême dans la détermination du public. On a recensé un certain nombre de prologues qui contiennent une liste typologique des différents lecteurs. Au XVI^{ème} siècle nulle trace de cette caractérisation énumérative du public (1996, p. 124).

Dès lors, l'absence d'un large panel de destinataires dans le prologue aux *Nouvelles exemplaires* peut-elle laisser croire à l'hypothèse d'un lectorat unique dans l'esprit de notre auteur ?

C'est en fait peu probable, car à la Renaissance, avec l'explosion du marché du livre due aux progrès de l'impression, « l'auteur ne connaît plus son lecteur que de façon générique, celui-ci est le plus souvent interpellé par l'expression générique "Au lecteur" » (Desan, 2004, p. 81). Pour prendre l'exemple qui, semble-t-il, a le plus marqué Cervantès, les romans de chevalerie sont lus « de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros..., finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean » (*DQ I*, 50, p. 568).

Une telle lucidité sur la subjectivité dans le phénomène lectoral ainsi que sur l'ample diffusion des œuvres amène naturellement à redéfinir les considérations contemporaines et théoriques sur la lecture, souvent prisonnière d'une herméneutique textuelle. Qu'il s'agisse des travaux de Paul Ricœur ou d'Umberto Eco, l'appréhension de l'activité lectorale reste dépendante de la « transcendance dans l'immanence » (Ricœur, 1985, p. 288) ; le lire est avant tout pour cette critique théorique la *re*-figuration d'un objet pré-formé (*ibid.*, 1983, p. 144-146), le moment d'une lecture « virtuelle », donnée comme implicite dans le texte. Ces postures présentent un grand intérêt d'un point de vue heuristique, mais, pour un regard empirique, leurs fondements restent limités. Pour cette raison, Roger Chartier avait récemment tenu à prendre du recul vis-à-vis de l'herméneutique lectorale.

À distance d'une phénoménologie qui efface toute modalité concrète de l'acte de lecture et le caractérise par des effets postulés comme universels [...], une histoire des manières de lire doit identifier les dispositions spécifiques qui distinguent les communautés de lecteurs et les traditions de lecture (1996, p. 135).

L'option de l'historien est tout à fait intéressante, car elle rejoint sensiblement les positions cervantines. Contenter tous les groupes sociaux et « s'adapter aux caractères de tous » (Cayuela, 1996, p. 117) implique de se préoccuper de leur lecture, dans leurs différences mêmes, comme le fait Alonso Quijano, impatient de savoir en quoi divergent les opinions lectorales qui visent son personnage : « dime, Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? » (*DQ II*, 2, p. 642). Alonso Quijano ne va pas à la rencontre d'un *Lecteur*, mais des lectures :

La lecture plutôt que le lecteur (comme, on dirait, par exemple, la narration plutôt que le narrateur) : [...] le lecteur est un rôle, n'est qu'un rôle. La lecture est une relation : on ne peut qu'artificiellement isoler [l'œuvre] et le lecteur. L'intervention du lecteur n'est pas un épiphénomène (Charles, 1977, p. 9).

D'un point de vue méthodologique, l'appréciation des sollicitations lectorales dans les récits brefs cervantins ne peut donc s'en tenir ni à une lecture dictée par le texte, ni d'ailleurs à la

polarité *vulgo/discreto* ; le relatif silence²²⁰ sur la dichotomie *vulgo/discreto* est d'ailleurs frappant chez Cervantès, comme si, pour lui, les variables étaient autres. Et on ne peut que le suivre sur cette voie. Depuis longtemps, la pratique de la lecture orale des œuvres écrites rendait impertinente l'opposition entre « populaire » et « savant » :

À ce partage macroscopique, qui souvent définissait le peuple par défaut, comme l'ensemble de tous ceux situés hors du monde des dominants, doit sans doute être préféré l'inventaire des clivages multiples qui traversent le corps social. Leur ordonnancement obéit à plusieurs principes, point nécessairement superposables, qui manifestent les écarts ou oppositions entre hommes et femmes, citadins et ruraux, réformés et catholiques, mais aussi entre les générations, les métiers, les quartiers (Chartier, 1987, p. 9-10).

En somme, comme nous le rappelle Cervantès, l'œuvre est, chaque fois, une réalisation individuelle, dépendante de l'âge des lecteurs, de leur sexe, de leur appartenance sociale ou encore de leurs centres d'intérêt. Notre méthodologie d'analyse des nouvelles cervantines devra donc prendre en compte, dans sa tentative pour cerner les *effets* de lecture (*analyse interne*), les différences humaines esquissées par Roger Chartier. Mais, avant de mener à bien ce travail d'analyse interne, l'*analyse externe* de la lecture doit être poursuivie afin de donner aux catégories de l'historien un contenu plus précis.

Détaillons donc à présent, conformément à la division des pôles littéraires que nous venons de définir (*pôle I/ pôle II*), les spécificités des modes de lecture possibles des nouvelles, pour l'auteur, puis pour les lecteurs (*analyse externe*). À cette fin, et quoique notre objectif à terme reste la compréhension du récit bref en lecture, nous ne rejetterons pas *a priori* le rapport général au texte en prose. Croire en effet que la brièveté détermine à elle seule une séparation ontologique entre deux genres qui, alors, commençaient à émerger est, de notre point de vue, scientifiquement risqué. La lecture du récit bref, si elle présente quelques spécificités, impose plutôt comme nous le verrons une accentuation de tendances déjà observables dans d'autres formes narratives.

Dans ce cadre à la fois vaste et précis, l'enquête montrera d'abord que Cervantès (*pôle I*) envisageait de grandes catégories pour penser et anticiper, dans son écriture, les différentes lectures de ses textes (lecteur/lectrice, ...). Notre recherche suivra ensuite les pas des diverses formes d'accès au texte (lecture solitaire et silencieuse/ lecture orale en groupe) afin d'en dégager leurs implications empiriques pour l'actualisation des nouvelles (*pôle II*).

Il s'agira dans les deux cas de rendre compte de tout ce qui, au-delà des constantes fictionnelles apparues dans le premier chapitre, concerne les multiples *variables* qui affectent la réception fictionnelle de la prose, en particulier de celle mise en recueil dans les *Nouvelles exemplaires*.

²²⁰ Voir *DQ II*, 16, p. 757 : « no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo ».

1. POLE I : LA LECTURE VISEE

-A-

Le relativisme dépassé : la conception objectiviste du texte

Le relativisme dans les lectures d'une même œuvre est un fait inévitable dont Cervantès a largement pris la mesure. Le texte étant le même, la fiction, brève ou non, diverge quant à elle selon les lecteurs qui apparaissent dès lors, non comme des récepteurs, mais comme les auteurs de la fiction –mentale–.

Une des raisons de ce manque d'homogénéité du *lu* tient au fonctionnement même de l'écrit. Écrire n'est pas dialoguer car, comme le souligne Paul Ricœur, l'écriture « sépare » plus qu'elle ne lie :

[Le rapport écrire-lire] n'est pas un cas particulier du rapport parler-répondre. Ce n'est pas un rapport d'interlocution ; ce n'est pas un cas de dialogue. Il ne suffit pas de dire que la lecture est un dialogue avec l'auteur à travers son œuvre ; il faut dire que le rapport du lecteur au livre est d'une tout autre nature ; le dialogue est un échange de questions et de réponses ; il n'y a pas d'échange de cette sorte entre l'écrivain et le lecteur ; le livre sépare plutôt en deux versants l'acte d'écrire et l'acte de lire qui ne communiquent pas ; le lecteur est absent à l'écriture ; l'écrivain est absent à la lecture (1986, p. 155).

Et le philosophe de conclure : le texte « produit ainsi une double occultation du lecteur et de l'écrivain ; c'est de cette façon qu'il se substitue à la relation de dialogue qui noue immédiatement la voix de l'un à l'ouïe de l'autre » (*ibid.*).

Paul Ricœur ne fait que prolonger la problématique posée par Socrate dans *Phèdre* de Platon²²¹. Dans la perspective de cet expert en maïeutique, les traces écrites restent des ombres « condamnées au silence quand on les interroge. Les écritures, de même, outre leur sempiternelle répétition quand on les lit et les relit, errent de-ci de-là à la recherche d'un destinataire [...]».

²²¹ « Le terrible, Phèdre, c'est cette propriété de l'écriture, qui l'assimile véritablement à la peinture : c'est que les rejetons des peintres ont beau se tenir debout comme des êtres vivants qu'elle représente, mettons qu'on ait envie de poser une question, ils se drapent dans leur dignité et ils gardent un silence total. C'est ainsi pour les discours : on a beau croire qu'ils vont faire preuve d'intelligence en parlant, mettons qu'on leur pose une question en prenant leurs mots avec le désir de s'en instruire, ils produisent une unique signification, exclusive et identique au fils du temps [...] Si un discours] devient un objet de discorde, et qu'on l'invective à tort, il a continuellement besoin de *son père* pour le défendre, puisque par lui-même il n'a pour sa protection et sa défense aucunement la capacité de servir ses propres intérêts » (PLATON, 1997, p. 207).

L'écriture ainsi privée de tout secours est proprement orpheline » (Ricœur, 1989, p. 398-399). Avec la lecture, donc, le texte orphelin « devient l'enfant adoptif de la communauté des lecteurs » (*ibid.*, p. 403).

Néanmoins, quoique l'écrit « sépare » (le lecteur de l'auteur, mais aussi les lecteurs entre eux) et Cervantès que fasse mine d'accepter la pluralité des lectures, notre écrivain ne dilue pas l'écrit dans un relativisme lectoral tout empiriste. En témoigne le conte proposé par Sancho au « chevalier du Bois » :

¿No será bueno, señor escudero, que tenga yo un instinto tan grande y tan natural, en esto de conocer vinos, que, en dándome a oler cualquiera, acierto la patria, el linaje, el sabor, y la dura, y las vueltas que ha de dar, con todas las circunstancias al vino atañederas? Pero no hay de qué maravillarse, si tuve en mi linaje por parte de mi padre los dos más excelentes mojones que en luengos años conoció la Mancha; para prueba de lo cual les sucedió lo que ahora diré: "Diéronles a los dos a probar del vino de una cuba, pidiéndoles su parecer del estado, cualidad, bondad o malicia del vino. El uno lo probó con la punta de la lengua, el otro no hizo más de llegarlo a las narices. El primero dijo que aquel vino sabía a hierro, el segundo dijo que más sabía a cordobán. El dueño dijo que la cuba estaba limpia, y que el tal vino no tenía adobo alguno por donde hubiese tomado sabor de hierro ni de cordobán. Con todo eso, los dos famosos mojones se afirmaron en lo que habían dicho. Anduvo el tiempo, vendióse el vino, y al limpiar de la cuba hallaron en ella una llave pequeña, pendiente de una correa de cordobán." Porque vea vuestra merced si quien viene desta ralea podrá dar su parecer en semejantes causas (*DQ II*, 13, p. 733).

On saura gré à Renée Bouveresse d'avoir souligné, dans son commentaire aux essais esthétiques de David Hume²²², que, selon la logique cervantine, il peut « y avoir à la fois une divergence dans les appréciations des experts et une certaine objectivité de chacune de leurs approches » (Hume, 2000, p. 191). En effet, malgré le fossé qui sépare les appréciations des deux parents de Sancho, chacun d'eux fait apparaître l'un des composants du vin. L'utilisation de ce micro-récit folklorique met en exergue la conviction cervantine qu'il existe, malgré l'autonomie de jugement et de goût, un fond commun de lecture.

Comme le faisait remarquer Gérard Genette, la conception mise en évidence dans le jugement des ancêtres de Sancho est « objectiviste » (Genette, 1995, p. 9). Chez les deux « connaisseurs », le jugement de goût n'est pas un jugement d'agrément : il est re-connaissance, c'est-à-dire repérage objectif d'un fond plus ou moins caché au profane.

L'écrivain de nouvelles peut composer ses récits en œnologue du romanesque, sûr des dosages qu'il distille. Mais il peut également affirmer sa présence et travailler la réception en amont. En effet, parmi les moyens déployés par l'auteur afin de rendre maximale la

²²² David Hume avait utilisé le texte cervantin pour défendre sa théorie empiriste du goût.

programmation des réactions lectorales²²³, le plus efficace reste, selon Jean-Marie Schaeffer, les pièces péri-textuelles.

On sera donc attentif aux stratégies pragmatiques déployées par Cervantès dans son prologue aux *Nouvelles exemplaires*.

²²³ Il s'agit du contexte auctorial, du paratexte, de la mimésis formelle (la posture de biographe de l'auteur dans le cas d'une pseudo-autobiographie, par exemple) et la contamination de l'univers historique (référentiel) par l'univers fictionnel.

-B-

Le relativisme maîtrisé (I) :
les Ejemplares, un défi ludique lancé aux lecteurs

Los latinos a la escuela donde aprenden los muchachos llamaron ludus, y al maestro, ludi magister, para significar que habían de aprender jugando y jugar aprendiendo.

Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicos*

DU REPOS A L'EFFORT

Dans ce texte introductif, l'auteur propose à ses contemporains une image d'eux qui peut intéresser notre recherche :

Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines (NE, p. 18).

Le lecteur de récits brefs aspirerait ainsi à l'oisiveté, apparemment : les *Ejemplares* s'adresseraient à ce même « desocupado lector » qui inaugurerait le prologue du *Don Quichotte* de 1605.

L'important est sans doute, derrière l'affirmation, la volonté implicite que ces nouvelles « exemplaires » puissent s'inscrire, pour des lecteurs empiriques, dans l'univers du jeu, grâce au pouvoir délassant du romanesque. En ce sens, comme l'a rappelé le frère trinitaire Juan Bautista Capataz dans sa censure approbatoire, les récits sont d'« honnêtes passe-temps » qui puisent leur vertu dans l'*eutrapelia* (« supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la eutropelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutropelia está en estas novelas », NE, p. 5). Par ce phénomène physiologique, l'homme retrouve une sérénité qui rompt avec la tension quotidienne²²⁴. Le jeu nouvellier se présente dans la description prologale comme une pure récréation dénuée d'effort. Les récits ne payent le curieux lecteur d'aucune vérité, d'aucun profit ; tout juste ne recèlent-ils aucun danger (« no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere [...], antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público », NE, p. 17-19). C'est ce que semble nous dire le début du prologue, notamment si on l'analyse à la lumière des théories de la *Nueva filosofía de la*

²²⁴ WARDROPPER (1982), p. 152 : « [el] hábito de la eutrapelia es el justo medio en actividades relacionadas con bromas y con juegos. Así como un arco se deteriora si no se afloja de cuando en cuando la cuerda, el hombre necesita distenderse para recrearse ». Voir également JONES (1985).

naturaleza del hombre, que doña Oliva Sabuco de Nantes venait de publier (1587). Le traité considérait en effet le plaisir comme la panacée en matière de traitement médical²²⁵.

Mais un jeu, quel qu'il soit, peut-il s'affranchir réellement d'une rigueur qui guide ses participants ? Jouer ne serait pas sérieux, ou ne supposerait pas le « sérieux » ?

Le mot « ejercicios », que Cervantès emploie pour décrire ses nouvelles, intègre ces deux versants : ils sont à la fois délassément (« ejercicio de recreo ») et activité solennelle (« retiro y recogimiento »)²²⁶.

Les récits constituent également une « table de billard » (*mesa de trucos*, p. 21)²²⁷. La lecture cervantine demande donc prioritairement « adresse » et « habileté », deux qualités caractéristiques des « Trucos » (*Autoridades*) qui font parfois défaut à d'autres pratiques ludiques comme celle du jeu de cartes, où les facteurs du hasard et de la tricherie aiment à se glisser volontiers²²⁸.

CERVANTES, MAÎTRE DU JEU

Le « mystère » et la « vérité » des profondeurs

Simple jeu, la lecture n'en demeure donc pas moins retorse, comme le précise la conclusion du prologue en adjoignant au divertissement un but, une condition à sa réussite : « *Sólo esto quiero*

²²⁵ Le texte évoque notamment le phénomène de l'eutrapélie. Voir MARQUEZ VILLANUEVA (2005), p. 67-73.

²²⁶ *Autoridades* explicite le terme « Juego » par les deux syntagmes « ejercicio de recreo o entretenimiento honesto ». Concernant le pluriel du vocable *ejercicio*, le même dictionnaire donne le sens suivant : « Usado siempre en plural. Se entiende comúnmente por el retiro y recogimiento de las personas religiosas en sus celdas, y de otras en alguna Casa de Religión, empleándose en lección, oración y otras obras devotas o penales ».

²²⁷ « TRUCO. [...] es una mesa grande, guarnecida de paño muy tirante e igual, sin ninguna arruga ni tropezón. Está cercada de unos listones y de trecho en trecho tiene unas ventanillas por donde pueden caber las olas ; una puente de hierro [...] ; si se salió la bola por alguna de las ventanillas, lo pierde todo » (*Covarrubias*). « TRUCOS. Juego de destreza y habilidad, que se ejecuta en una mesa dispuesta a este fin con tablillas, troneras, barra y bolillo, en el cual regularmente juegan dos, cada uno con su taco de madera y bolas de marfil de proporcionado tamaño » (*Autoridades*).

Sur la rapide diffusion de la table de billard à partir de l'arrivée de Charle Quint en 1516, voir TROFFAES (1974), p. 47-50 : « Parmi [les dix-neuf conseillers gantois qui l'accompagnèrent en Espagne], Liévin van der Goes, doyen de la corporation des menuisiers, chargé par l'empereur en puissance d'installer à Madrid trois tables de billard, s'acquitta si bien de cette tâche que, bientôt, tout le peuple madrilène s'enthousiasma pour ce jeu nouveau » ; « en 1938, lorsque les conquistadores Hernando de Soto et Ponce de León s'embarquèrent, le premier à Palos de la Frontera, le second à Moguer près de Huelva, pour la grande aventure, ils entendirent encore une fois se livrer à leur jeu favori et emportèrent des tables de billard vers les fabuleux pays de l'or ».

Sur le lien entre le langage et les jeux, voir *Phèdre* de Platon (§ 274) : « C'est [Theuth], dit-on, qui le premier inventa les nombres et le calcul, la géométrie et l'astronomie, ou encore les jeux de damier et les dés -et enfin les signes de l'écriture » (1997, p. 204). Sur la correspondance plus précise entre les nouvelles et les jeux (dames ou échecs), voir le début du récit-cadre du *Décameron* (1994, p. 55).

²²⁸ Voir, au sujet du hasard, la pratique de l'écart (*descartarse*), par laquelle le joueur rejette « une ou plusieurs cartes pour en prendre généralement une ou plusieurs autres » (ETIENVRE, 1987, p. 162-168). Sur la tricherie, se référer à la caractérisation de l'art de jouer aux cartes comme « ciencia de la fullería » (art de la piperie) dans la version *Porras* de RC : *ibid.*, p. 38-39.

que consideres: que, pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún *misterio* tienen escondido que las levanta » (*AL*, p. 22). Cervantès, c'est le moins que l'on puisse dire, n'est pas peu directif, puisqu'il appartient au lecteur de retenir une seule chose, en particulier avant d'entamer la plongée dans la fiction.

Nous touchons ici à la *lecture visée* (la lecture anticipée dans l'acte de création)²²⁹, que l'auteur tente de programmer d'« entrée de jeu ». Contrairement au prologue rabelaisien de Gargantua, le sujet de l'écriture et de l'énonciation ne s'esquive pas, de même que l'acte de lecture ne se résume pas non plus à la « relation livre-lecteur » (Charles, 1977, p. 60). Avec Cervantès, le recueil est bel et bien une « œuvre achevée » (pensons au nombre des nouvelles du recueil), même si elle reste en attente de sens. La découverte d'un sens caché implique qu'un auteur parfaitement lucide ait dissimulé ce sens dans un espace dont le chemin d'accès reste à trouver.

La conception de la littérarité présentée dans le paratexte des *Ejemplares* retrouve la problématique exprimée dans l'épisode de la clé de Sancho. Le secret du recueil n'a pas moins de réalité que la clé abîmée dans le vin. Au lecteur individuel, ou à la « république » des lecteurs, d'aller retrouver le fer et le cuir de la substance littéraire.

D'ailleurs, le dernier sonnet du péri-texte, celui qui vient précéder la « Novela de la gitanilla », insiste à nouveau sur cette ontologie romanesque : l'information –la « vérité»– n'est point dans la surface (« engaste » ; « disfraz »), mais dans la profondeur.

¡Oh tú que aquellas fábulas leíste :
si lo secreto dellas contemplaste,
verás que son de la verdad engaste,
que por tu gusto tal disfraz se viste! (*NE*, p. 26)

Dans ce quatrain qui forme les premiers vers du sonnet, Juan de Solís Mejía s'adresse précisément « aux lecteurs » des *Nouvelles*.

Le plaisir de la difficulté

La dimension ludique de l'exercice lectoral est ouvertement revendiquée par le gentilhomme, qui voit dans le « déguisement » fictionnel une stratégie détournée du *delectare* : pour cet homme de cour, Cervantès a eu cette habileté d'intégrer la compréhension de la signification dans un parcours dont l'aspect complexe a pour fondement principal le plaisir (« gusto »). Cet intérêt romanesque n'est plus seulement lié à la découverte d'une vérité ; il tient dans la difficulté que permet le travestissement du message. L'écriture-travestissement et, donc, la lecture-dévoilement sont indicielles, puisque Cervantès choisit de parler aux lecteurs par « signes » (« será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas », *NE*, p. 17).

²²⁹ Le concept est emprunté à Erwin Wolff, cité par W. Iser (1985, p. 68-69).

Le sérieux de la lecture *en compréhension* n'est plus une variable distincte de la *progression*, elle en est l'ingrédient supplémentaire et sa composante ludique la plus manifeste. L'ingéniosité cervantine consiste donc, de notre point de vue, à concilier, par le « jeu » de la lecture, le plaisir et l'apprentissage, deux axes que tendaient à séparer les prologuistes de *La Celestina* et du *Guzmán*²³⁰, mais que les spécialistes du jeu au Siècle d'or comme Rodrigo Caro jugent inextricablement liés²³¹. Plus qu'un délassement, la lecture impose un parcours intellectif qui convoque la sagacité de tous les lecteurs potentiels.

L'injonction narratrice (« que consideres : ») crée l'impression au lecteur qu'un défi lui est lancé ; la modalité conditionnelle de la phrase de Juan de Solís Mejía laisse maintenant entendre que ce secret n'est en rien évident et qu'il est intentionnel, auctorial (« *por tu gusto tal disfraz se viste* »). La lecture prend à nouveau le chemin du jeu parce qu'elle vient lui emprunter cette dimension compétitive que Roger Caillois nomme *Agôn*²³². Il n'est donc pas innocent que Cervantès emploie la métaphore du billard : dans *Don Quichotte*, cette activité intégrait précisément le paradigme des combats ludiques avec les échecs et le jeu de balle (*DQ I*, 32, p. 373)²³³. La « table à jouer » du prologue configure ainsi le recueil telle une arène sportive, véritable *palestra* pour les lecteurs sur le point de franchir le seuil des pièces liminaires²³⁴. Le chiffre douze, qui correspond au nombre de nouvelles du recueil, n'est pas davantage accidentel. La collection cervantine dispose autant de récits que le jeu de dames offre de pièces. Rodrigo Caro rappelle, citant au passage l'autorité de Cicéron, que les « *piezas o cálculos con que cada parte jugaba [a las damas] fueron, como ahora son, doce* » (1978a, p. 202). Le billard et les dames se jouent à deux, un chiffre qui rappelle que les *Ejemplares*, en conjoignant jeu et difficulté, installent les lecteurs dans une relation de compétition avec Cervantès, cet adversaire et maître d'œuvre qui, délibérément, a placé au cœur du parcours ludique proposé un objectif à réaliser.

Lecteur contre auteur : le défi n'est pas sans intérêt. D'ailleurs, la présence d'un défi, d'un objectif est essentielle au jeu. Certes, pour Juan Luis Vives, il ne faut pas que le jeu établisse une

²³⁰ « Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino ; otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya » (ROJAS, 2000, p. 20). Mateo Alemán allait, lui, jusqu'à réprover les réactions comiques que pouvait provoquer sa « poétique histoire ».

²³¹ Voir CARO (1978a), p. 142-148 : « No sin misterio aquellos sabios arquitectos de las palabras griegas y latinas juntaron las voces que significan los muchachos, que significasen también juego ; así del verbo *παίζω*, que es *jugar*, dijeron *παιδιά*, que juntamente es *juego y enseñanza* ».

²³² D'un point de vue anthropologique, le propre de l'homme dans le jeu est de dépasser la liberté première de la simple distraction pour la conjuguer avec « le goût de la difficulté » (CAILLOIS, 1967, p. 75).

²³³ Le jeu de dames, les échecs, le billard offrent des « exemples parfaits » de cette « recherche de l'égalité des chances de départ », « principe essentiel de la rivalité » ludique (CAILLOIS, 1967).

²³⁴ Sur la dimension ludique du combat et le rapport de la *palestra* avec le jeu : voir CARO (1978a), p. 107-114.

apuesta « tan grande que inquiete el espíritu » mais, sans elle, le divertissement « resulta soso y enseguida harta » (1994, p. 123).

L'exemplarité à l'horizon de la lecture intellectuelle

Dans cette mise en bouche prologale, peut-on affirmer qu'aucune piste n'est amorcée sous les yeux des lisants ? Contrairement à l'auteur de l'*Atalaya*, Cervantès fait peu d'allusions au « fin lecteur ». Les nouvelles ne lui sont donc pas exclusivement adressées. Peut-être avait-il l'intention de rendre aisément reconnaissable le « fruit » qu'elles renfermaient. Il est en tout cas probable qu'un auteur désireux que ses valeurs soient perçues et intégrées disposera dans son texte des moyens qui favorisent la perception d'un axe herméneutique pertinent.

Une fois de plus, le chercheur doit revenir au discours prologal pour que lui soit délivré un avant-goût de la matière romanesque : « Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso ; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar » (NE, p. 18).

Ce guide péritextuel reprend les deux fonctions principales du seuil auctorial qui consistent à énoncer le « pourquoi » et le « comment » du lire (Genette, 1987, p. 183). Tant l'un que l'autre ne brillent pas par leur originalité. L'exemplarité, sujet du recueil, n'a rien de novateur, et c'est, paradoxalement, l'essence secrète du livre qui se révèle être des plus communes²³⁵. Quant au protocole de lecture –la requête de concentration lectorale commandée par l'expression attachée au verbe « mirar »–, s'il est également un *topos*, il n'en garde pas moins sa valeur injonctive.

L'important réside dans le fait que le *pourquoi* et le *comment* des récits brefs ne vont pas l'un sans l'autre, puisque le second est la modalité d'arriver au premier. Ainsi, comprendre l'ensemble des nouvelles à ses multiples niveaux, tirer profit (« aprovechar ») de son intégrité sémantique, requiert une disposition particulière : « bien regarder » (y regarder à deux fois ?), prendre garde aux moindres signes, tel est le conseil adressé au « tú » lectoral.

Il n'y a pas, à proprement parler, de « contrat de lecture », comme le pense la théorie formaliste ; l'inscription n'est qu'une proposition auctoriale (*pôle I*), et ne contraint nullement un accord que seul peut accepter, en toute liberté, un lecteur particulier (*pôle II*). On trouve, en revanche, clairement exprimée la proposition d'une *régie de lecture*²³⁶. Le prologue joue un rôle de mise en garde : l'exemplarité n'est pas immédiate, elle se révèle si on se donne les moyens de la

²³⁵ « La pretención de ejemplaridad, que se había transformado en un auténtico lugar común, volvió a adquirir cierto impulso en la segunda mitad del siglo XVI, cuando [...] Giraldi Cinthio dotó por primera vez a las *novelle* de un auténtico propósito edificante » (RILEY, 1966, p. 171).

²³⁶ « L'hypothèse des régies de lecture permet de concevoir le littéraire dans la lecture non pas d'une façon statique, tel un système de valeurs, un ensemble de propriétés, mais d'une façon dynamique, tel un travail, une activité, une approche du texte. Elle est une situation d'apprentissage, quel que soit son niveau, une gouverne du lire, un mandat de lecture. Elle est en fait cette impulsion qui permet de passer d'une lecture-en-progression à une lecture-en-compréhension » (GERVAIS, 1993, p. 91).

voir. Vouloir jouer, chercher à faire affleurer l'exemplarité, c'est opter pour un mode de lecture déterminé (une lecture *mandatée* –Gervais, 1992, p. 111-113–), pour une approche de la fiction qui, à l'orée du bois romanesque, situe la conscience en position de vigilance, à « la recherche d'une plus grande compréhension du texte » (*ibid.*).

Les analyses de Gonzalo Torrente Ballester nous ont appris à repenser l'histoire de don Quichotte sous l'angle du jeu (1984). C'est, nous semble-t-il, dans la même direction qu'il faut chercher un guidage auctorial et une « lecture visée » pour les récits brefs. Par ce biais, chacun des deux pôles de l'activité littéraire conserve son pouvoir d'action. D'un côté, l'auteur met au défi ses lecteurs de retrouver le fruit goûteux qu'il a soigneusement dissimulé au cœur de ses récits, et, à la fois, pose à l'avance les paramètres –c'est-à-dire les conditions autoriales– de la victoire du lecteur, promu au rang d'adversaire littéraire. D'un autre côté, parce qu'il « fait le jeu » de l'auteur, le lecteur s'offre le plaisir ludique de la fiction (*mimicry*) et l'occasion de mesurer son ingéniosité herméneutique (*agôn*²³⁷).

²³⁷ *Mimicry* et *agôn*, deux tendances que l'on trouvait déjà dans le comportement d'Alonso Quijano (« Alonso Quijano juega a ser don Quijote » ; « don Quijote, por definición, sale de su casa para actuar contra alguien; de lo contrario, no iría armado » -TORRENTE BALLESTER, 1984, p. 64 et 91-).

-C-

*Le relativisme maîtrisé (II) :
l'anticipation des destinataires*

*Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que
las leyeren*

Cervantès, *DQ I*

Si certaines *lectures* ont été fléchées par l'auteur, il est manifeste que, dans le répertoire cervantin, des types de *lecteurs* (des « lecteurs visés ») étaient également envisagés dans l'attente d'un futur éventail d'actualisations. Comme l'a très justement remarqué Fernando Copello, l'absence d'un cadre narratif dans le recueil des *Novelas ejemplares* « nous empêche d'étudier la représentation d'un auditoire propre à ce genre littéraire » (1994, p. 372). Qu'il s'agisse du prologue ou de l'absence de *cornice*, Cervantès élude la spécialisation féminine du destinataire (le *Décameron*, les nouvelles adressées à Marcia Leonarda, ...). Dans les deux éditions de *Don Quichotte*, on observera même l'étonnante diversité des auditeurs (voir *supra*) : le récit bref s'avère, donc, capable d'accueillir, comme le roman de chevalerie, une considérable pluralité de lecteurs.

Mais surtout, au-delà du constat que le nouvelliste pourrait établir, il y a tout lieu de penser que Cervantès n'était pas sans se préoccuper des tours qu'allaient prendre ses œuvres, une fois placées entre les mains des divers lectorats. L'« inventaire des clivages multiples qui traversent le corps social » dont parlait Roger Chartier se trouve être non seulement pour nous une nécessité méthodologique due aux réalités empiriques, mais également un fait d'auteur (*pôle I*).

De ce point de vue, tant le prologue de la *Première Partie* que celui de la *Seconde*, qui expriment ce souci de la concrétisation des œuvres une fois celles-ci imprimées, peuvent nous aider à comprendre le travail d'écriture des nouvelles, à partir de la façon dont Cervantès anticipait les lectures de ses textes. Dans la première pièce prologale, l'« ami » de l'auteur énonce, avant d'achever l'exposition de ses conseils, et sous forme de condition nécessaire à la réussite de l'œuvre, la désormais fameuse phrase : « Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla » (*DQ I*, p. 18). Il s'agit là, en termes linguistiques, d'une véritable « pragmatique » romanesque, dans laquelle Cervantès énonce indirectement sa volonté de « programmer » la lecture du roman (de la diriger auctoriallement) et à laquelle la conception des diverses nouvelles n'a pu se soustraire (ne serait-ce

que parce que plusieurs composent déjà le roman de 1605). Alors, qu'en est-il exactement des lectures visées par l'auteur dans l'élaboration de ses stratégies lectorales ?

S'agissant du repérage des *lecteurs* visés, c'est-à-dire d'un examen des différentes identités auxquelles peut penser Cervantès, notre enquête ne se privera pas du matériel fourni dans *Don Quichotte* pour recomposer le puzzle des objectifs autoriaux ayant présidé au contrôle lectoral des récits brefs. Les lecteurs visés dans l'écriture des nouvelles ne peuvent, en effet, être très différents de ceux des romans de chevalerie (dans l'auberge de Palomeque, il s'agit des mêmes personnages) ; globalement, ils ne sauraient différer, non plus, de ceux qui écoutent les récits interpolés. Nous examinerons donc, d'une façon générale, la typologie des lecteurs ayant pu influencer sur les programmations lectorales de notre auteur, et nous préciserons l'intérêt qu'elle suppose pour la conception des nouvelles.

L'ECHELLE DES AGES

Les quatre âges

À l'heure du bilan sur la réception du *Don Quichotte* de 1605, le bachelier Carrasco privilégie, dans le texte de 1615, une distinction des lectures en fonction d'un découpage fondé sur l'âge des lecteurs, dessinant ainsi une carte macroscopique de la population lectrice : « es tan clara [la historia], que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran » (*DQ II*, 3, p. 652-653).

Derrière les quatre lectorats (enfants, adolescents, adultes, vieillards)²³⁸, deux réalisations lectorales sont clairement mises en évidence. Si les enfants ne peuvent accéder directement à l'œuvre et les personnes les plus âgées s'accordent à souligner l'art de celle-ci, les lecteurs au sens strict appartiennent essentiellement au *clivage mineur/adulte* : « los mozos la leen, los hombres la entienden ». Il apparaît, non pas une opposition, mais une progression dans le niveau de compréhension de la fiction ; et le plus important, sans doute, est la dimension naturelle, presque physiologique, du processus d'élucidation. Le lecteur compétent (celui qui comprend), loin d'être érudit, est avant tout un « homme », une personne d'expérience. Il n'a besoin, ni de la sagesse proverbiale du vieillard²³⁹, ni de la culture du lettré (assez décriée au travers de l'étudiant humaniste, auteur de l'*Ovidio español* (*DQ II*, 22, p. 812).

Le fractionnement du public tel qu'il apparaît dans le *Don Quichotte* de 1605 n'est cependant pas exclusif d'une rhétorique paratextuelle propre à l'âge baroque. À la fin du Moyen Âge, le prologue de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* soumettait déjà l'œuvre à la multiplicité des âges de

²³⁸ G. Serés remarque que Galien est à l'origine de la séparation des époques humaines selon la division quadripartite qui caractérise le cycle annuel des saisons (HUARTE, 1989, p. 227, note 18).

²³⁹ Le découpage fondé sur la différence d'âge que propose Anne Cayuela s'arrête à la polarité « joven/anciano » (1996, p. 125).

lecture : « [La primera edad] borra y rompe [los papeles], la segunda no los sabe bien, la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda » (2000, p. 19-20)²⁴⁰. Fernando de Rojas, finalement, s'arrête plaisamment sur les premiers temps de la vie humaine, et sur leurs conséquences pour l'œuvre. Cervantès préfère voir dans l'évolution de l'homme, le chemin normal d'un accès sensé au livre, aussi insiste-t-il sur l'âge de la maturité²⁴¹. On trouvera dans l'*Examen de ingenios para las ciencias* une explication à cette conception naturaliste de la maturation humaine. Le point de départ de la réflexion de J. Huarte de San Juan se trouve dans l'image de la *tabula rasa* d'Aristote (*De l'âme*) : pour le philosophe, comme pour le médecin, « todas las ánimas (son) de igual perfección, así la del sabio como la del necio » (1989, p. 244). La variation dans l'appréhension du réel (l'« habileté ») appartient dès lors à la Nature, considérée sous l'angle des « ingenios » :

Y pruébese claramente, considerando las edades de un hombre sapientísimo; el cual en la puericia no es más que un bruto animal, ni usa de otras potencias más que de la irascible y concupiscible; pero, venida la adolescencia, comienza a descubrir un ingenio admirable, y vemos que le dura hasta cierto tiempo y nomás, porque, viniendo la vejez, cada día va perdiendo el ingenio, hasta que viene a caducar. Esta variedad de ingenios, cierto es que [no] nace del ánima racional, porque en todas la edades es la mesma, sin haber recibido en sus fuerzas y sustancia ninguna alteración, sino que en cada edad tiene el hombre vario temperamento y contraria disposición, por razón de la cual hace el ánima unas obras en la puericia y otras en la juventud y otras en la vejez (*ibid.*).

L'adolescence, en particulier

Dans ce cadre, l'âge de l'adolescence, compris alors entre quatorze et vingt-cinq ans (*ibid.*, p. 266), présente la particularité de se situer au carrefour de deux tendances, l'une instinctive (celle de l'irascible et du concupiscible), l'autre rationnelle, mue par l'entendement. Les déclarations sur les dangers de la lecture lascive trouvent là un socle théorique important : les adolescents, plus que les adultes de l'âge mûr, trouveront dans les scènes violentes ou érotiques un lit propice à l'épanchement de leurs instincts naturels, et ce, même s'il s'agit de personnes de grande sagesse (« hombres sapientísimos »).

En fait, quoique le docteur Huarte fasse de l'adolescence un âge « tempéré » (« no es caliente, fría, húmida, ni seca, sino en medio de estas calidades, templada » –*ibid.*–), depuis Plutarque, la plupart des moralistes voyaient dans la jeunesse au sens large une période trouble où le déchaînement des sentiments et des instincts n'était pas encore maîtrisé. Cervantès rejoint sur ce point les propos tenus par Alonso de Barros dans son éloge au *Guzmán* de 1599 : « los hijos que en la primera edad se crían sin la obediencia y doctrina de sus padres, pues entran en la carrera

²⁴⁰ Sur l'historicité de la classification du prologue : CATEDRA (2001), p. 35.

²⁴¹ De même, J. Huarte de San Juan, à la différence de Galien, scindait l'âge adulte en deux étapes : la *juventud*, (« se cuenta de veinte y cinco años hasta treinta y cinco ») et la *consistencia* ou « âge parfait » (HUARTE, 1989, p. 265-269).

de la juventud en el desenfrenado caballo de su irracional y no domado apetito » (1994a, p. 116). Le chapitre 20 du deuxième livre des *Trabajos* reprend en effet littéralement la métaphore chevaline pour en faire une séquence narrative : lors de celle-ci, de façon symbolique et métonymique, Persilès avait réussi à dominer l'impulsivité du terrible cheval du roi Cratilo, transformant ce « lion en agneau » (*PS*, II, 20, p. 261).

Chez l'adolescent, l'effet du lire a des conséquences non négligeables puisque vient généralement s'en mêler un tempérament caractérisé par l'humidité et la chaleur²⁴². Dans une telle configuration, la mémoire du jeune²⁴³ est marquée puissamment par la fiction qu'on lui propose ; les images fictionnelles vont être durablement conservées. Mais cela n'empêchera pas l'adolescent de se rapprocher de l'homme « estulto y nescio » (Huarte, 1989, p. 333), l'humidité étant très pénalisante pour l'entendement, puisque la sagesse est mesurable à la sécheresse corporelle (*ibid.*, p. 330).

Baignant dans un environnement physiologique chaud, le jeune homme ou la jeune femme va parallèlement voir se déployer sensiblement ses capacités imaginatives. Lors de la lecture, l'imaginaire lectoral et figuratif sera donc d'autant plus sollicité que le sujet de l'acte sera jeune.

Alonso de Castillo Solórzano (*Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, 1627) n'a sans doute pas tort lorsqu'il assure que la nouvelle se prête à être parcourue par de jeunes lecteurs (Cayuela, 1996, p. 297)²⁴⁴. Déjà, la nouvelle du *Curioso impertinente* avait ce trait significatif d'être lue, non pas à des moissonneurs, mais à un public en proie pour certains (Cardenio, Dorotea) à d'épineux déboires amoureux. D'autre part, comme on a pu le montrer précédemment, ces auditeurs sont aussi de grands amateurs de romans de chevalerie²⁴⁵. Or, quand il s'agit d'envisager le public de ces récits, la prise en considération de l'âge et du statut matrimonial est fondamentale. Plus qu'une explication « médicale » à la manière du docteur Huarte, une compréhension des attentes et des inquiétudes de ce public adolescent nous semble nécessaire.

²⁴² Même si J. Huarte (1989, p. 266) pense l'adolescence comme une période d'équilibre physiologique, l'impression générale semble être tout autre : voir ALEMAN (1994a, p. 172, « Era mozo al fin, como la vejez es fría y seca, la mocedad es muy su contraria, caliente y húmeda » -II, 2-).

²⁴³ La capacité mémorielle (dite « passive »), confie J. Huarte de San Juan, est favorisée par l'humidité du corps : « depende de la humedad, porque ésta hace el cerebro blando y la figura se imprime por vía de compresión » (HUARTE, 1989, p. 336).

²⁴⁴ De même, qu'il s'agisse des nouvelles du lombard Matteo Bandello ou du romagnol Giambattista Giralaldi Cinthio, la cible reste le jeune public : pour le traducteur espagnol du premier, les nouvelles servent « para industriar y disciplinar la juventud » (cité dans PABST, 1972, p. 191) ; quant à l'original des *Hecatommithi* (1565), « deben servir también de admonición a la juventud y cumplir el fin de abrirles los ojos » (PABST, 1972, p. 167). Également : MONTAIGNE (1972a), p. 236 (l'essayiste évoque les « contes » de J. Boccace) ; BARANDA (1996), p. 131 (« las novelas condenadas por Marcos Bravo de la Serna como lectura juvenil, que no infantil »).

²⁴⁵ L'étude historique du lectorat des romans de chevalerie confirme l'image cervantine en insistant sur la prééminence de lecteurs jeunes et célibataires (les 2/3 semblaient avoir moins de trente ans à Cuenca, NALLE, 1989, p. 88). Également : MONTAIGNE (1972b), p. 40 (« Quant aux *Amadís* et telles sortes d'écrits, ils n'ont pas eu le crédit d'arrêter seulement mon enfance »).

Maritorne et la fille de l'aubergiste ne cachaient pas leurs centres d'intérêt au sein de la lecture chevaleresque : les questions d'amour restaient le noyau principal de leur focalisation romanesque. À une époque de la vie où les relations sentimentales et affectives peuvent devenir une obsession pour les lecteurs, les œuvres évoquent, comme en miroir, des préoccupations quotidiennes et existentielles. Les nouvelles, sur ce plan-ci, reconduisent chez leurs lecteurs la mise en jeu de plaisirs foncièrement empiriques. Le genre était né d'ailleurs en affichant clairement la problématique du cœur. Jean Boccace, pour ne citer que lui, n'avait pas hésité à démarrer le prologue de son *Décameron* en partant du malaise amoureux comme fondement lectoral.

Ayant en effet, de ma première jeunesse jusqu'à présent, brûlé outre mesure d'un noble et très haut amour, plus peut-être (si je le racontais) qu'il ne semblerait convenir à ma basse condition [...], cet amour néanmoins me fut très dur à supporter, non certes par la cruauté de la dame aimée, mais en raison du feu excessif qu'un désir peu réglé avait suscité dans mon esprit [...]. En un pareil tourment, les aimables entretiens d'un certain ami et ses louables consolations m'apportèrent un tel soulagement que j'ai la très ferme conviction d'avoir, par ce moyen, échappé à la mort. [...] pour ne point paraître ingrat j'ai donc décidé pour ma part, dans la mesure de mes faibles ressources, en échange de ce que j'ai reçu, d'apporter quelque allègement –maintenant que je puis me dire libre–, sinon à mes bienfaiteurs qui, grâce à leur sagesse ou à leur bonne fortune, peuvent sans doute s'en passer, du moins à ceux qui en ont effectivement besoin [...]. Et qui niera que ce réconfort, si mince soit-il, doive être donné bien plus aux charmantes dames qu'aux hommes ? Craintives et pudiques, dans leurs délicates poitrines elles tiennent cachées les flammes d'amour, combien plus fortes que les flammes visibles, comme le savent ceux qui en ont fait l'expérience ! [...] elles sont beaucoup moins fortes que les hommes pour endurer les peines. Comme on peut le voir clairement, ces choses n'arrivent pas aux hommes amoureux. Eux, si quelque mélancolie ou quelque pensée douloureuse les afflige, ils disposent de mille moyens pour l'alléger ou la surmonter, puisque à volonté ils peuvent aller et venir, entendre et voir maintes choses (1994, p. 31-33).

Sans doute, les lectures de Dorotea (*DQ II*, 28, p. 322) s'inscrivaient-elles, pour ses contemporains, dans ce schéma...

D'après Vittore Branca, l'appel aux lecteurs bercés par les sentiments amoureux est un lieu commun du stilnovisme. On peut toutefois penser avec Michelangelo Picone (1995, p. 625-629) que l'adresse aux lecteurs du prologue boccacien prend racine dans l'épisode fameux de la *Divine Comédie* que nous avons commenté (« Enfer », chant V). Le *Décameron* débute en effet sur cette phrase : « Ici commence le livre qui a pour titre *Décameron* et pour sous-titre *Prince Galehaut* », du nom du livre cité trente ans plus tôt par Dante Alighieri (rappelons le vers : « Galehaut fut le livre et son trouvère »). Qu'elle soit ironique ou non, la nouvelle naît en tant que genre avec cette ferme résolution d'offrir une réponse, sinon un secours, aux troubles du cœur de chaque lecteur et de chaque lectrice : si les rapports de Lancelot avec Guenièvre avaient mené nos amants florentins en enfer, Boccace propose un nouveau Galehaut pour la jeunesse. Plus qu'une œuvre

morale, le *Décameron* trouve son utilité dans l'information érotique²⁴⁶ : le rapport amoureux, pour être démoralisé, est surtout démythifié, démystifié. Le récit bref vise à apporter une aide aux amoureux, par le pragmatisme des conteurs²⁴⁷ et des trames qui voient l'opposition de deux types d'êtres : les profanes en amour et ceux qui « comprennent ».

Ce type d'intrigue est fondamental à l'heure où l'idéalisme bat son plein. Par rapport à leurs aînés, les lecteurs adolescents ont la caractéristique d'être profondément attachés à l'idéal, à l'espoir et à l'ouverture sur l'avenir (Leenhardt, Józsa, 1999, p. 106-108). Les nouvelles boccaciennes viennent donc saborder avec humour les perspectives idéalistes de leurs jeunes lecteurs en leur proposant une vision beaucoup plus désenchantée et cynique des rapports humains.

LA DISTINCTION SEXUELLE

Outre l'abondance de jeunes lecteurs, Sara Nalle avait également remarqué l'importance, dans l'acte de lecture, du paramètre sexuel²⁴⁸. Roger Chartier, dans son approche historiographique, ne la contredira pas.

Si les exemples cités par Fernando Copello (1994) et Anne Cayuela (1996) renforcent l'idée d'un genre destiné à des femmes et lu essentiellement par elles, le récit bref cervantin ne ferme en rien sa lecture, comme en témoigne l'auditoire pluriel de Pero Pérez.

La nouvelle, comme nombre de récits en prose, peut difficilement se lire sans une attention aux divergences sexuées inscrites dans le récit. Parmi les explications possibles, deux paramètres doivent être pris en compte.

Le premier relève de la fiction elle-même. Plus sans doute que la fiction pastorale, le récit bref, notamment de filiation italienne, ne peut s'abstraire d'une problématique sexuée, où se mesurent l'homme et la femme. Les nouvelles aimaient à « révéler » et à développer l'anthropologie sous-jacente aux actes humains (Janssen, 1977) et, plus précisément, la divergence entre œuvre féminine et comportement masculin. Dans le *Décameron*, nombre d'aventures adultères étaient liées au fait que les maris méconnaissaient les désirs « féminins » de leur compagne. Avec l'*Heptameron*, la polémique s'équilibre. Marguerite de Navarre, par l'intermédiaire de ses devisants, organise un véritable procès –« celui que font les hommes aux femmes,

²⁴⁶ D'où, d'après M. Picone, l'importance du fait amoureux pour lui-même, et non plus pour sa valeur d'étalon éthico-religieux. Dans le *Décameron*, la vérité ne serait plus à chercher, comme avec la *Divine Comédie*, dans la valeur transcendante des faits et des personnes, mais dans l'immanence même (PICONE, 1995, p. 628).

²⁴⁷ Pour Marcel Janssens, les intentions louables du prologue pourraient n'être qu'un masque pour mieux couvrir la réalité d'une morale libérale, voire libertine (1977, p. 148).

²⁴⁸ Dans son examen des lecteurs de romans de chevalerie, Sara Nalle estime que l'âge, le sexe, le statut marital et les goûts individuels étaient aussi importants que l'identification des nobles au monde chevaleresque (1989, p. 89).

soupçonnées d'hypocrisie et de dissimulation, et les femmes aux hommes, accusés de brutalité et d'égoïsme » (Mathieu Castellani, 1992, p. 63)– afin de justifier ou de légitimer les attitudes des protagonistes.

Le second facteur à l'origine de cette focalisation sexuée du texte est d'ordre non plus culturel, mais psychologique, lectoral (*pôle II*). La tendance générale, manifestée par les lecteurs représentés dans *Don Quichotte* (Alonso Quijano, Juan Palomeque, sa fille et Maritorne, voir *supra*), marque à la fois la spontanéité de l'identification lectorale au personnage de même sexe et la valorisation (positive ou négative) des actions de ce dernier. L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, à la suite des *novellieri* de la péninsule italienne, s'est montré particulièrement sensible à cet aspect²⁴⁹. Les devis qui succèdent aux narrations, même s'ils expriment une volonté auctoriale (Frappier, 1969, p. 30), n'en sont pas moins révélateurs de l'attention que le public portait (et porte toujours²⁵⁰) à la distribution diégétique homme/femme. Gisèle Mathieu-Castellani observe ainsi dans son étude des nouvelles françaises qu'à travers les témoignages des auditeurs l'un des principaux objets du débat est

la question de la différence des sexes, et du rapport des hommes et des femmes à l'honneur et au plaisir, à la passion et à la raison. Les hommes selon Parlamente n'aiment "rien que (leur) plaisir", et leur plaisir "gît à déshonorer les femmes", alors que les femmes connaissent un amour fondé sur la vertu et sur leur honneur [...]. C'est le postulat de la différence qui est au centre des débats, et les récits sont censés le conforter ou le contredire (1992, p. 223).

Cervantès ne suit pas, nous le verrons, ses prédécesseurs directs, les *novellieri* du *Quattrocento*, qui privilégiaient l'adresse au public masculin et la critique de la luxure féminine (Picone, 1995, p. 657). Quand notre auteur reprend le scénario chevaleresque et l'incarne à travers un vieil hidalgo, l'époque a changé et la logique, qui voulait qu'à l'engagement guerrier du chevalier réponde automatiquement l'amour de la dame, est à présent traitée sur le mode burlesque²⁵¹ et critique. La fable du chevalier archétypal narré par l'hidalgo (*DQ I*, 21) se veut révélatrice de la lecture pro-masculine que pouvait engendrer le schéma amoureux chevaleresque tiré du conte merveilleux :

primero se ha de cobrar fama por otras partes que se acuda a la corte [... 'Te] hago saber, Sancho, que hay dos maneras de linajes en el mundo: unos que traen y derriban su decendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha deshecho, y han acabado en punta, como pirámide puesta al revés; otros tuvieron principio de gente baja, y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores. De manera

²⁴⁹ Voir à ce sujet l'article de Marcel Janssens (1977, p. 141-142) et la synthèse de Michelangelo Picone (1995, p. 655-696).

²⁵⁰ Lors de réunions associatives de lecture dont j'étais l'observateur, j'ai pu noter qu'outre les questions d'éthique et de vraisemblance, les participants étaient toujours attentifs, dans leur compte rendu, à la bipartition du personnel romanesque selon leur appartenance sexuelle. De même, dans sa très belle étude sur les lecteurs de la *Nouvelle Héloïse*, Claude Labrosse relève que « ce qui règle les relations entre hommes et femmes et définit des comportements sexuels et conjugaux » est l'une des deux questions les plus soulevées dans la correspondance privée des lecteurs (1985, p. 50).

²⁵¹ Sancho n'hésite pas à décrire les pénitences qu'accomplissent les deux héros par le très explicite « necedades » (*DQ I*, 25, p. 276).

que está la diferencia en que unos fueron, que ya no son, y otros son, que ya no fueron; y podría ser yo éstos que, después de averiguado, hubiese sido mi principio grande y famoso, con lo cual se debía de contentar el rey, mi suegro, que hubiere de ser. Y cuando no, la infanta me ha de querer de manera que, a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; y si no, aquí entra el roballa y llevalla donde más gusto me diere; que el tiempo o la muerte ha de acabar el enojo de sus padres (*DQ I*, 21, p. 232-233).

De la suffisance folle du brave Roland à la complaisance mélancolique du fidèle Amadís, il suffisait finalement au chevalier amoureux de rester à distance de son aimée pour gagner son amour et d'être loué par d'autres personnes pour obtenir définitivement sa main, comme il avait suffi à Tristan d'un filtre d'amour pour qu'Iseult tombe amoureuse. On comprend qu'A. Quijano recherche une gloire personnelle et ne se déplace personnellement pas pour voir Dulcinea : cela aurait supposé de faire des efforts pour elle ; la pratique courtoise de l'ambassade est finalement bien arrangeante. Avant la publication de nouvelles vraiment exemplaires, *Don Quichotte* fait la critique de la littérature traditionnelle et montre que Cervantès réproche la toute puissance masculine, paradigmatique des romans de chevalerie.

De même, le contenu des récits brefs espagnols du XVII^e siècle ne visera pas uniquement les femmes : les personnages masculins ont eu trop longtemps le beau rôle et les lecteurs hommes ont aussi à apprendre pour leur gouverne. María de Zayas, consciente de la trop grande complaisance pour le public masculin dans les fictions de son temps, s'engouffrera dans cette voie et choisira de montrer par ses *Novelas* (1637) et autres *Desengaños* (1647) la cruauté des hommes et leur peu de fidélité en amour. Mais, déjà, dans sa description du curieux Anselmo, Cervantès pointait le curseur sur la présomption d'un jeune homme aux vellités de demiurge. À l'opposé d'une relation à distance, proprement quichottesque, le curieux a l'impertinence d'assaillir son épouse d'offensives amoureuses, par l'intermédiaire de son meilleur ami. Le « test » d'Anselmo se retourne contre lui, et l'on peut raisonnablement se demander si ce n'était pas à Camila de faire la preuve de la perfection de son mari. L'homme, tenu en échec, doit finalement confesser son inconscience (« Un necio e impertinente deseo me quitó la vida [...] yo fui el fabricante de mi deshonor », *DQ I*, 35, p. 422). Ainsi Cervantès peut-il renouer avec l'ancienne problématique défendue par Jean Boccace. Sans justifier comme son aîné la légitimité hédoniste du plaisir sexuel, l'auteur espagnol met lui aussi en scène la faiblesse de l'homme, lui conseillant d'être plus attentif à sa bien aimée. Revenus à égalité, hommes et femmes peuvent donc rentrer à parts égales dans la fiction cervantine et « chacun », nous dit le prologue de 1613, lecteur ou lectrice, y trouvera son compte.

Dans toute *analyse interne* de la lecture (voir *Index*, p. 773-774), il conviendrait enfin de prendre en considération un autre phénomène dans la lecture sexuée du Siècle d'or : les rares occasions de voyage des femmes et leur goût pour l'évasion livresque.

[Du haut Moyen Âge au XIX^e siècle,] s'il était tellement important de trouver du temps pour lire, c'est que la lecture répondait, pour la plupart de ces femmes, à un besoin

existentiel. La lecture leur donnait accès à un monde lointain qui devenait le leur. Le monde dans lequel elles évoluaient chaque jour ne comptait pas, comparé à celui, superbe, que les livres leur ouvraient ; et le quotidien, illuminé par l'éclat de l'univers livresque, leur devenait bien sûr plus supportable. La lecture de livres ambitieux les reliait au monde, pour elles, cantonnées dans leur foyer, dans leur univers intérieur privé, ce monde-là représentait le monde extérieur, la vie publique. Beaucoup des efforts accomplis alors par les lectrices visaient à découvrir ce monde et à y accéder (Bodeker, 1995, p. 109).

Vers le milieu du XIV^e siècle, J. Boccace insistait fortement : les femmes « empêchées par les volontés, les plaisirs, les commandements des pères, des mères, des frères, des maris, [...] restent les plus souvent recluses dans l'étroite enceinte de leurs chambres, s'y tenant assises, presque inoccupées » (1994, p. 32-33). On ne peut donc manquer de rappeler tout le poids que les voyages chevaleresques ou byzantins devaient avoir pour toutes les personnes cloîtrées chez elles et, spécialement, pour les lectrices en mal de nouveaux horizons.

On ne s'étonnera donc pas si le sexe des lecteurs est déterminant pour les moralistes de l'époque (Glaser, 1966), car, outre le prétexte biblique qui voyait dans la première femme le paradigme de la luxure et outre le relatif enfermement de ses filles, le lectorat des récits en prose n'est pas, à bien y regarder, aussi mixte qu'on pourrait le croire. Si l'on s'appuie sur la fresque cervantine et sur le lectorat fictionnel du genre chevaleresque –lequel est similaire, nous l'avons vu, à celui du genre bref–, transparaît de façon très nette la prépondérance numérique des lectrices, parmi les jeunes lecteurs de fictions récréatives.

Dans le *Don Quichotte* de 1615, l'auteur évoque deux jeunes lecteurs masculins et nous confie leurs lectures. Don Lorenzo, le fils de don Diego de Miranda, se présente comme un amateur de textes classiques, en bon héritier des lecteurs philologues de la Renaissance : « todas sus conversaciones son con [Homero, Marcial, Virgilio], y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo, que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta » (*DQ II*, 16, p. 756). Quelques chapitres plus loin apparaît un second lecteur, « muy aficionado a leer libros de caballerías » (*DQ II*, 22, p. 811). Il semble, néanmoins, que l'allusion à ce passé ait, pour A. Quijano et S. Panza, une fonction de médiation entre deux épisodes, celui des noces de Camacho et celui de la grotte de Montesinos²⁵² : de fait, le second lecteur se révèle être un personnage monomaniaque et ridicule comme pouvaient l'être les obsédés rencontrés par Pablos entre Alcalá et Ségovie (*Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos*, Livre II, chapitres 1, 2 et 3). À l'inverse d'Alonso Quijano, l'étudiant humaniste affiche une volonté de rivaliser, non pas avec G. Rodríguez de Montalvo ou Feliciano de la Silva, mais plutôt avec Ovide ou Polydore Virgile.

²⁵² « El licenciado le dijo que le daría a un primo suyo, famoso estudiante y muy aficionado a leer libros de caballerías, el cual con mucha voluntad le pondría a la boca de la mesma cueva, y le enseñaría las lagunas de Ruidera » (*DQ II*, 22, p. 811).

Pour rencontrer de jeunes amateurs de romans de chevalerie, il faut plutôt se tourner vers Dorotea (qui, contrairement à notre étudiant, semble dans un premier temps occulter ses lectures « immorales ») ou Luscinda, vers la servante ou la fille de l'aubergiste Palomeque. Le tableau cervantin n'est pas vraiment surprenant. Pour les psychologues (*pôle II*), il n'y a pas de doute, « les filles sont de plus grandes lectrices que les garçons » :

Elles sont plus nombreuses à lire par plaisir, en particulier des romans, et ce dès l'enfance. Un coup d'œil aux statistiques confirme ce que les professionnels du livre [et les moralistes des XVI^e et XVII^e siècles] savent de façon empirique : sept lecteurs de romans sur dix sont des lectrices. Autrement dit, la lecture a un sexe. L'écriture n'en doute pas (Braconnier, 2000, p. 198).

DISTINCTIONS SOCIALES

Il reste pourtant d'autres distinctions à faire dans la diversité des lecteurs. L'avant-dernière apparaît sous la plume de Cervantès dans l'ouverture de la *Seconde partie* quand Alonso Quijano cherche à savoir comment ont réagi le « vulgaire », les hidalgos et les gentilshommes à la lecture de ses aventures (*DQ II*, 2, p. 642). La question est pertinente dans la mesure où elle détermine une réponse circonstanciée de Sancho :

Pues lo primero que digo –dijo–, es que el vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato. Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto don y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde (*DQ II*, 2, p. 643).

Lorsqu'il écrit les dernières nouvelles exemplaires, Cervantès sait (*pôle I*) que la lecture ne peut échapper à un morcellement social, chaque groupe faisant tourner la fiction dans l'orbite de ses intérêts particuliers. Le cas d'Alonso Quijano est certainement particulier du fait que ses prétentions éthiques brûlent les frontières sociales, notamment sur les questions de stratification nobiliaire. Le problème n'est pas neuf, néanmoins, puisque les vellétés d'un Lazare de Tormès n'ont pas manqué de froisser certaines susceptibilités, dont celle de Francisco de Quevedo.

Il n'en reste pas moins que la circulation du livre ne supprime en rien les différences d'appréciation des œuvres romanesques en fonction du statut social des lecteurs. La question a fortement intéressé la critique contemporaine. L'*Essai de sociologie de la lecture* de Jacques Leenhardt et de Pierre Józsa, s'il est finalement peu pris en compte par les théories de la lecture, n'en demeure pas moins un exemple significatif des diverses attentions lectorales qui découpent un même lectorat (en l'occurrence national). En lecture, il semble que deux types d'*accommodation* se détachent :

Le premier correspond assez bien à la définition du roman donnée par le jeune Lukács dans sa *Théorie du roman*. Certains lecteurs organisent leur approche autour de la figure

de véritables héros : dans leur lecture, ils ordonnent la matière textuelle selon les catégories du destin individuel, de la morale héroïque et de la psychologie du moi. En revanche, le second type d'accommodation se rapprocherait plutôt de ce que le même Lukács dit du roman historique : "Le sujet principal du roman [...] est la société, la vie sociale des hommes en interférence continue avec la nature qui les entoure et qui sert de base à leur activité sociale, avec les différentes institutions ou coutumes sociales qui transmettent les rapports des individus dans la vie sociale [...]." Non plus centrée sur la figure du héros romanesque et de son destin, *cette lecture accommode sur des phénomènes globaux, sociaux, qui constituent le cadre, c'est-à-dire pour ce lecteur la réalité profonde des événements narratifs* (1999, p. 36).

Lorsque l'accommodation devient idéologique et sociale (lecture des *caballeros*) et non pas romanesque (celle d'Alonso le Manchègue), elle génère des questionnements, voire des oppositions selon un référent social. Le phénomène est tout à fait manifeste dans les réactions des devisants de l'*Heptaméron*. À propos de la vingt-neuvième nouvelle, dont le personnage de Nomerfide vient de tirer une leçon théologique, les auditeurs engagent le débat sur le terrain sociologique. Comme le fait remarquer Gisèle Mathieu Castellani,

[l']anecdote leur suggère une réflexion sur la différence entre "*eux*", "les gens simples et de bas étage" [...] et "*nous*", aristocrates, gens de cour [...]. La rhétorique impeccable qui se met au service de l'analyse sociologique, portée par le binarisme et la structure d'opposition, soulignée par les parallélismes et les antithèses, lit dans la fable rustique la plus grossière [...] une métaphore des conditions sociales, et de leurs essentielles différences (1992, p. 83-84).

Dans ce domaine rigide que sont les distinctions sociales dans le Siècle d'or espagnol, la réflexion d'Oisille (*Heptaméron*) est tout à fait emblématique : « je ne saurais croire qu'une femme de l'état dont elle était, sût être si méchante, quant à Dieu, et du corps, laissant un si honnête gentilhomme pour un si vilain muletier »²⁵³.

Les liens du cœur, on l'aura compris, engagent pour beaucoup les liens du sang ; et tout écart à un strict immobilisme social peut être ressenti comme un scandale ou une invraisemblance.

COMPLEXIONS HUMORALES

Un dernier découpage du lectorat, issu –celui-ci– des conceptions médicales de l'époque, intéresse particulièrement notre auteur. Il s'agit de la caractérisation des quatre tempéraments – sanguin, colérique, flegmatique, mélancolique –, qui, comme le note Christine Orobítg, « ne relève pas du seul savoir médical mais de la culture de tout lettré » (1996, p. 48)²⁵⁴.

De fait, si les tempéraments jouent considérablement dans la manière dont les écrivains anticipent les lectures futures de leurs écrits, c'est –principalement– à cause d'une véritable dichotomie dans la conception que les contemporains se font de la nature humorale. Cette

²⁵³ Cité par G. Mathieu Castellani (1992, p. 174).

²⁵⁴ Anne Cayuela donne ainsi l'exemple d'une lettre de Pedro Nieto Pacheco, qui distingue très nettement « el melancólico, el alegre y de buen gusto » (1996, p. 125).

distinction duelle établit une ligne de partage entre l'homme mélancolique et le sujet rieur : « si la tristeza y aflicción deseca y consume las carnes [...], cierto es que su contrario, que es la alegría, ha de humedecer el cerebro y abajar el entendimiento » (Huarte, 1989, p. 333).

Dans l'esprit des créateurs, l'expérience romanesque ne peut que se ressentir d'un tel partage des âmes, d'autant plus que les lecteurs en sont réduits à leur essence tempéramentale. Point de mesure, semble-t-il, à ce sujet : le lecteur est soit atrabile (froid et sec) et enclin à la tristesse, soit sanguin (chaud et humide) et prompt à la joie et au rire. Et Cervantès n'est pas en reste. À l'heure de conclure son prologue de 1605 –à travers les derniers mots de l'« ami » conseiller–, l'auteur juge la pertinence du récit à sa capacité de réponse aux deux tempéraments opposés que sont la mélancolie atrabilaire et la jovialité sanguine : « Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente » (*DQ I*, p. 18).

Outre la distinction courante à l'âge classique du lecteur « simple » et du lecteur « avisé » (*DQ I*, p. 18), la prise en compte par notre auteur de la divergence réceptive due à l'humeur prédominante dans chaque individu marque non seulement sa conscience du fait physiologique en lecture, mais aussi son anticipation au moment de l'écriture –*pôle I*– (« Procurad también que »).

Le lecteur mélancolique

Le mélancolique²⁵⁵ se distingue des autres sujets parce que la lecture est pour lui une aggravation de son tempérament. Les raisons sont, à la fois, internes au lecteur et propres à l'activité de lecture.

Le premier élément veut que l'excès de bile noire, caractéristique du mélancolique, provoque chez lui un dérèglement de l'*imaginative* à l'œuvre dans la lecture (voir *supra*). Le délire imageant du Manchègue dans la lecture s'explique donc en partie par la pression qu'exerce la bile noire sur la faculté d'imagination ; sans compter que le sujet mélancolique est plutôt porté vers la solitude et l'insomnie (*DQ I* 1, p. 39), ce qui lui donne l'occasion d'accentuer les effets pervers d'une lecture déjà néfaste. Un homme comme M. de Montaigne, représentatif de la conscience que les hommes de la Renaissance avaient de ces phénomènes « physiologiques », déconseille ainsi les journées entièrement consacrées à la lecture chez l'adolescent, notamment mélancolique :

Je ne veux pas qu'on l'abandonne à l'humeur mélancolique d'un furieux maître d'école [...]. Ni ne trouverais bon, quand par quelque complexion solitaire et mélancolique on le verrait adonné d'une application trop indiscrete à l'étude des livres, qu'on la lui nourrit ; cela les rend ineptes à la conversation civile et les détourne de meilleures occupations. Et combien ai-je vu de mon temps d'hommes abêtis par téméraire avidité de science (1972a, p. 237).

²⁵⁵ « Fascinée par l'imagination et par la mélancolie, la pensée du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle prête une attention toute particulière à l'action de la seconde sur la première [...]. La perturbation de l'imagination est le trouble mélancolique par excellence » (OROBITG, 1996, p. 237).

En Espagne, Cervantès ne le démentira pas.

La lecture pouvait elle-même –c'est le second élément– être responsable de ce que la médecine de l'époque considère comme une poussée mélancolique chez le sujet. Il est fréquent, explique Blas Álvarez Miravall, que « los hombres estudiosos y dados al ejercicio de las letras (por estar mucho tiempo o leyendo, o escribiendo inclinada la cabeza, o por el poco ejercicio que hazen) les agrave su cabeça, gran parte de flema viscosa, o de melancolía fría »²⁵⁶.

L'explication que les doctes d'antan peuvent émettre au sujet de cas similaires à don Quichotte correspond par conséquent à l'hypothèse d'un effet conjoint du tempérament mélancolique et de la lecture excessive.

Le colérique

À bien y regarder, on trouve également dans la *Première partie* une conscience physiologique étendue au colérique, cet autre type de lecteur piégé dans son excès humoral et sec. Comme cela a largement été souligné, les toutes premières lignes du roman ne laissent pas planer longtemps le doute sur la complexion du héros lecteur : « era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro » (*DQ I*, 1, p. 36). L'allure physionomique trahit la particularité physiologique : celui que l'on ne sait nommer possède, à coup sûr, un tempérament bilieux et sec qui fait de lui un être aussi coléreux que mélancolique.

D'aucuns auront remarqué, effectivement, que l'humeur colérique est celle qui prédomine chez Alonso Quijano²⁵⁷, ce qui n'est pas sans poser problème lorsque ce trait s'accroît sous l'effet des lectures répétées, de l'absence de sommeil humidifiant, et surtout de l'ingurgitation de récits chevaleresques (voir *supra*).

On comprendra donc l'ampleur prise par le tempérament colérique une fois irrigué par l'irascible et les pores d'une lecture fondée sur l'agressivité des protagonistes masculins²⁵⁸. Lors de l'épisode du retable, qui voit notre protagoniste se jeter sur les marionnettes de Maese Pedro, l'effet dégagé par la fiction du retable retranche l'hidalgo chevalier dans les derniers quartiers de la colère sanguine : « Sancho tuvo pavor grandísimo, porque, como él juró después de pasada la borrasca, jamás había visto a su señor con tan desatinada cólera » (*DQ II*, 26, p. 851).

C'est donc tout un comportement policé qui est mis en péril dans la lecture répétitive d'actes violents.

²⁵⁶ *La conservación de la salud del cuerpo y del alma* (Salamanque, Andrés Renaut, 1599) citée dans EGIDO (1994), p. 114.

²⁵⁷ Dans son examen, M. de Iriarte relève les descriptions suivantes : « En una ocasión "se consumía de cólera y rabia" (II, 31), en otra también "rabiaba y moría de despecho y rabia" (I, 44), y en otra tal, "puesta la cólera en su punto, y cruiéndole los huesos de su cuerpo, como mejor pudo él asíó al cuadrillero con entrambas manos de la garganta, que, a no ser socorrido por sus compañeros, allí dejara la vida antes de don Quijote la presa" (I, 45) » (1947, p. 77).

²⁵⁸ *DQ II*, 6, p. 676 : « nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte ». Voir également GREEN (1957).

Les implications physiologiques de la lecture et leur mise en récit par Cervantès nous auront donc permis de mesurer toute l'attention que notre auteur portait à ces paramètres externes à l'écriture, mais internes à l'histoire narrative dès lors que la fiction engageait l'âme et le corps humains.

2. POLE II : LECTEURS ET LECTURES

-A-

Lecteurs

hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos

Cervantès, *DQ II*

Eres tan vario que por poco no te llamo camaleón

Marcos García, *La flema de Pedro Hernández*²⁵⁹

Après avoir cerné les lecteurs envisagés du point de vue auctorial (*pôle I*), il est à présent nécessaire de s'attarder sur l'autre versant du fait littéraire : celui de l'*appropriation* du texte (*pôle II*), c'est-à-dire non plus sur les lecteurs visés mais sur les lecteurs et les lectures du concret de la réception.

Nous ne rentrerons pas ici dans les subtilités de la lecture orale communautaire ou solitaire et silencieuse, qui occuperont des développements ultérieurs. La question qui se pose ici est de connaître quelles personnes lisent des récits brefs et surtout de savoir ce que ces individus lisent parallèlement. Cette dernière interrogation est importante, car l'étude de la nouvelle pourrait laisser entendre qu'il existe un lectorat spécifique pour le récit bref, distinct du public des textes en prose plus volumineux, or il n'en est rien.

L'HETEROGENEITE DES LECTEURS DE RECITS BREFS

Lorsque l'on s'intéresse au pôle lectoral, l'élément le plus flagrant concerne la multiplicité des lecteurs de nouvelles, leur grande hétérogénéité.

Les témoignages qui apparaissent notamment dans l'édition de 1605 de *Don Quichotte* intéressent notre point de vue car ils manifestent, sinon une réalité²⁶⁰, du moins une volonté

²⁵⁹ Cité par BOUZA (1999), p. 94.

²⁶⁰ Sur ce débat, nous renvoyons à Margit Frenk qui, répondant à Maxime Chevalier (1976, p. 95-96) et à Daniel Eisenberg (1982, p. 110), ne croit pas que le gros des lecteurs des romans de chevalerie appartînt essentiellement à la noblesse (1997, p. 25). Fernando Bouza a récemment apporté de nouveaux éléments qui corroborent les affirmations de M. Frenk : « La novedad consistía no sólo en que surgieran multitud de potenciales lectores, lo que tenía que ver con la capacidad difusora de la tipografía, sino también en que los lectores que se inclinaban por esta o aquella obras podrían no tener nada que ver entre sí, confundiéndose en condición, género o edad, frente a épocas anteriores en las que existiría una mayor

cervantine d'accéder à un public extrêmement large. Le lieu même de l'auberge est significatif. Véritable carrefour de vies, il offre les récits brefs à une large audience, où se mêlent la plèbe et la noblesse, le sacré et le profane. Le fait est assez important pour qu'on puisse le signaler : l'ample lectorat dessiné en creux est sans lien avec celui permis par les progrès de l'imprimerie et l'ouverture du marché du livre. La nouvelle du *Curioso impertinente* se présente en effet sous la forme d'une copie manuscrite, comme le souligne par deux fois le texte (« papeles de muy buena letra, escritos a mano », *DQ I*, 32, p. 371 ; « qué papeles son esos que de tan buena letra están escritos », p. 374). Par son format et son support, le récit bref jouit d'une formidable capacité d'expansion (voir *infra* : II. 3). De plus, le prêt d'ouvrage entre amis et l'achat d'œuvres de seconde main sont des pratiques courantes à l'époque²⁶¹.

Un autre élément de réponse qui explique la pleine ouverture de l'auditoire des récits brefs n'est pas étranger à l'émergence d'un nouveau groupe de lecteurs, révélé par le *Décameron* en Toscane, puis en Castille par la « miscellanée » du *Guzmán de Alfarache*. Les deux types de littérature que ces œuvres ont initiés modifièrent certainement l'écart qui pouvait séparer les lecteurs aristocrates des auditeurs analphabètes. Ainsi que le signale V. Branca, le succès éditorial du *Décameron* marque l'« explosion d'un enthousiasme bourgeois » (Boccace, 1992, p. LXIV)²⁶². De même, en Espagne, la fable alémanienne, par son énorme succès éditorial (le prologue de la seconde partie, Juan de Valdès, évoque « cincuenta mil cueros de libros » et « veinte y seis impresiones »), visait non seulement à pénétrer les foyers de la jeune bourgeoisie, mais aussi à séduire l'ensemble de la population lectrice par ses ambitions humanistes et universalistes²⁶³. Le récit bref cervantin, si l'on en croit l'ample environnement fictionnel que lui prête Cervantès (*DQ I*, 32), retrouve cette large audience qu'avait, selon le mot de Fr. Márquez Villanueva, « créée » Mateo Alemán. Il est fort probable que la nouvelle situe sa réception sur ce terrain nouveau qu'avait défriché l'édition de *Guzmán de Alfarache* et qui fit affleurer, simultanément au

diferenciación entre las presumibles audiencias de un texto o de un autor. Todos los que imprimen sus obras saben que podrán llegar a manos de cualquiera, incluso de quienes no quieren que los lean, doctos e indoctos, los "bue[nos] o los "boquirru[bios]" de las coplas de cabo roto que Urganda la Desconocida dirige "Al libro de Don Quijote de la Mancha" » (1999, p. 93-94).

²⁶¹ Sur la circulation de l'imprimé par le prêt et la vente d'œuvres de seconde main au Siècle d'or à Madrid : PRIETO BERNABÉ (2004), p. 343-366. N'oublions pas, une fois de plus, cette référence cervantine : « Acaeció, pues, que, habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de Amadís de Gaula... » (Cardenio, *DQ I*, 24, p. 267).

²⁶² Voir également Victoria Kirkham, pour qui, avant le XV^e siècle, plus des 2/3 des manuscrits circulaient au sein du milieu marchand (1993, p. 118). Sur la croissance du secteur marchand et urbain de l'Italie du nord entre le XI^e et le XIV^e siècle : PINOL (2003), p. 397-398.

²⁶³ Michel Cavillac formule ainsi l'hypothèse d'un succès bourgeois du *Guzmán* : « En ancrant une fiction résolument réaliste (sur le triple plan social, économique et géographique) dans le territoire universel de la loi morale, Alemán visait donc moins le public aristocratique du traditionnel récit d'évasion, que celui, potentiel, d'une bourgeoisie urbaine en quête de ses propres valeurs » (1983, p. 21). Pour Francisco Rico, la « poética historia » n'était en rien conçue « para simple educación de príncipes, al viejo estilo, sino dirigida al mayor número posible de lectores » (1967, p. CXLVII). Sur l'essor du secteur primaire urbain et des grandes villes dans l'Espagne du XVI^e siècle : PINOL (2003), p. 603-607.

développement de l'imprimerie, « el gran ciclo moderno de la novela como arte de masas » (Márquez Villanueva, 1990, p. 550)²⁶⁴.

Proche par ses divers lecteurs de la veine « réaliste », la nouvelle ne s'éloigne pourtant pas du public des romans de chevalerie ; c'est même là son public « premier », diégétique, si l'on en croit les narrataires diégétiques du *Curioso impertinente*. À l'exception d'Alonso Quijano, l'auditoire du curé est identique à celui des récits d'Amadís et de ses épigones. Or, dans un article fondamental signé de Sara Nalle, les interrogatoires inquisitoriaux révèlent que les habitants de Cuenca qui possèdent au XVII^e siècle des romans de chevalerie n'étaient pas des hidalgos mais plutôt des fermiers, des commerçants d'origine judaïque ou des marchands (1989, p. 88). L'historienne confirme les affirmations données dans la *Première partie* de *Don Quichotte* : « [Los libros de caballerías] con gusto general son leídos y celebrados [...] de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean » (*DQ I*, 50, p. 568).

Aussi faut-il croire que la nouvelle cervantine marche délibérément sur les traces laissées par les romans chevaleresques et picaresques. L'ensemble des *Ejemplares*, dans la droite ligne universaliste d'Aristote (*Poétique*), envisage la réception artistique en décloisonnant les barrières sociales ou culturelles. En cela, peut-être, les nouvelles se distinguent du premier *Guzmán*, en s'adressant « al descuidado o al cuidadoso », tel un jeu « donde cada uno pueda llegar a entretenerse » (*NE*, « Prólogo al lector », p. 18). Les prétentions de l'auteur révèlent une parfaite lucidité que viendra corroborer l'immense succès de son recueil, puisque le nombre d'éditions des *Nouvelles exemplaires* approche, à lui seul, celui de l'ensemble des éditions réunies de la *Première* et la *Seconde Partie* de *Don Quichotte*.

HETEROGENEITE DES LECTURES

Le lectorat du récit bref n'est pas seulement pluriel dans sa composition, il l'est aussi, pourrait-on dire, dans ses goûts narratifs.

Déjà, les évocations cervantines placées au cœur du *Don Quichotte* de 1605 témoignaient d'une diversité, non plus des « types » de lecteurs, mais des différents genres en prose que chacun d'eux lisait. L'inventaire des livres de l'hidalgo avait tracé, dès le sixième chapitre, un panorama lectoral hors du commun, foisonnant. Moins exceptionnelles, mais peut-être tout aussi pertinentes sinon plus, les lectures accomplies par Dorotea et par don Diego de Miranda offraient un témoignage de cette hétérogénéité, appliquée aux livres. Dorotea, à la fois, « (se) acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto » (*DQ I*, 28, p. 322) et « había leído muchos libros de

²⁶⁴ « El éxito del *Guzmán de Alfarache* provocó al mismo tiempo una movilización o estampida de ingenios lanzados a colmar aquella insospechada avidez del público por el libro de entretenimiento » (MARQUEZ VILLANUEVA, 1990, p. 564).

caballerías » (*DQ I*, 29, p. 335). De son côté, la bibliothèque du gentilhomme au manteau vert est autant pourvue de chroniques que d'œuvres dévotes²⁶⁵.

C'est la mallette laissée dans l'auberge de Juan Palomeque (*DQ I*, 32) qui s'avère l'élément le plus éclairant sur la variété des goûts chez un même lecteur et, notamment, chez l'amateur de récits brefs. La nouvelle de type italien (*Novela del curioso impertinente*) se trouve accompagnée d'un court récit à thématique picaresque (*Rinconete y Cortadillo*), de deux œuvres historiques (*Historia del Gran Capitán* et la *vida de Diego García de Paredes*) et de deux œuvres de fiction chevaleresque (*Don Cirongilio de Tracia* et *Felixmarte de Hircania*).

Ce croisement peut paraître surprenant ; néanmoins, le lecteur de nouvelles, à l'aube du XVII^e siècle, ne saurait être enclin à l'exclusivité narrative. L'histoire de l'Abencerraje et de Jarifa peut être lue au sein d'un écheveau pastoral et celle d'Ozmín et de Daraja à l'intérieur d'un parcours picaresque. C'est cette même variété dans les lectures que l'on retrouve dans les recensements d'Anne Cayuela sur la prose romanesque puisque tous les possesseurs de nouvelles ont également dans leur bibliothèque des exemplaires de textes plus volumineux comme *La Dorotea* (4), *Guzmán de Alfarache* (4), *Juguete de la niñez* (3), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (3), *Don Quijote* (2), *Vida del buscón* (2), *El Diablo cojuelo* (2), *La Arcadia* (2), etc. (1996, p. 88-97). Extrêmement succinct, cet inventaire insiste malgré tout sur le fait que le lecteur de récits brefs ne réduit pas ses activités à la seule production nouvelle. À l'instar d'un Alonso Quijano friand de longs romans, les amateurs de la brièveté n'hésitent pas à voyager à l'intérieur d'un espace lectoral beaucoup plus vaste, profondément transfictionnel.

²⁶⁵ *DQ II*, 16, p. 754 : « Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías no han entrado por los umbrales de mis puertas. »

-B-

Lectures

(l'effet de pertinence narrative)

Ten aquí, Sancho, hijo, ayúdame a desnudar, que quiero ver si soy el caballero que aquel sabio rey dejó profetizado.

Miguel de Cervantès, *DQ I*

Le miroir fictionnel ne reflète pas uniquement le monde romanesque ; il réveille également le cœur et l'imaginaire du lecteur : « c'est moi qui suis *en jeu*, [...] le texte me lit autant que je lis » (Picard, 1989, p. 119). L'essai de Michel Picard sur le temps lectoral considère la lecture comme une « anamnèse ». Don Quichotte confirme le fait lorsque, confronté à une « étrange vision » des « encamisados » (*DQ I*, 19), il complète sa perception par celle d'un vieux souvenir (de lecteur) : « en aquel punto se le representó en su imaginación al vivo que aquélla era una de las aventuras de sus libros » (*ibid.*, p. 201).

Mais, si nous ne mettons pas en doute les fondements de cette théorie, le point de vue cervantin apparaît moins mémoriel qu'hédoniste.

Le *déplacement* observable dans le processus onirique (Freud, 2001, p. 205-207) travaille la lecture comme le jeu, car il est « le fondement même de la possibilité d'une fonction ludique » (Picard, 1989, p. 120). Pour Michel Picard, on « ne comprend rien à la vie psychique si l'on ignore ou sous-estime, en particulier, ce dernier. C'est lui, évidemment, qui explique le choix du souvenir et son association à telle donnée textuelle » (*ibid.*).

Au-delà de cette lecture engagée du côté du Je/Jeu, Cervantès semble attentif à une constante du lire qui veut que l'*imaginative* soumette à la conscience des images enracinées dans le plaisir du lecteur.

Lisant le monde qui l'entoure, Alonso Quijano refigure ses éléments suivant la logique de son bon plaisir. Lors de sa première sortie, la narration évoque ce processus mental et en fait un trait spontané du lecteur : « al instante, se le representó a don Quijote lo que deseaba » (*DQ I*, 2, p. 49). L'auberge qu'il voit au loin, comme les caractères d'imprimerie sur les folios, est substituée, dans l'imaginaire, par une vision plaisante. L'idée que le chevalier se fait du personnage d'Aldonza Lorenzo signale, plus que nul autre élément diégétique, cette tendance de

l'*imaginative* issue de l'idéalisme stilnoviste et dantesque (Bundy, 1927, p. 230)²⁶⁶ : « píntola en mi imaginación como la deseo » (*DQ I*, 25, p. 285).

Vincent Jouve donne une explication à cette polarisation hédoniste de la création imageante :

L'image onirique est [...] principalement engagée du côté du principe de plaisir [...]. La vision optique, en revanche, appartient à l'ordre du réel. L'image « littéraire », représentation mentale construite à partir d'un support extérieur, paraît osciller entre les deux orientations. On peut cependant inférer du caractère très peu directif des stimuli textuels que l'image-personnage penche davantage du côté du rêve, donc du côté du plaisir (1998, p. 42).²⁶⁷

Pour Cervantès, par conséquent, les images proposées à la contemplation imaginaire des lecteurs ne sont pas pure « réception », pur produit fini qu'il faudrait « re-figurer », selon la terminologie de P. Ricœur : elles travaillent l'imaginaire des lecteurs, suscitent et entretiennent leur plaisir, dépendent de lui.

Un problème se pose alors si l'on pense à la contraignante abondance des stimuli engagés par l'écriture *évidente*. Mais, à bien y regarder, le traité sur la « formation de l'orateur » de Quintilien suppose en fait deux rhétoriques qui peuvent s'opposer :

- ¿Hay alguien tan alejado en poder representarse plásticamente las cosas, que al leer aquel conocido pasaje contra Verres -*Allí estuvo, en pantuflas, el pretor del Pueblo Romano con su capa griega de púrpura y su larga camisa interior (que a los tobillos le llegaba-, recostado sobre una mujerzuela en la playa)*, no solamente parezca estar contemplando sus personas, el lugar y la postura de ellos, sino hasta suplir por sí mismo detalles de cosas, que no dijeron ? (VIII, III, 64)
- Algunos asignan también la descripción clara y característica de lugares a esta misma figura artística (a la *hypotyposis*), mientras otros autores la llaman *topografía* (IX, II, 44).

Quintilien fait état de deux techniques : une rhétorique de l'évocation et une rhétorique de l'abondance (*hypotypose*). En fait, loin d'être contraires, les deux écritures mobilisent des relations de complémentarité. Si, dans le premier cas, l'effet d'évidence s'applique à un lieu (d'où la *topographie*), dans le second, il concerne la description de personne (*prosopographie*). L'opération de comblement imaginaire, parce qu'elle ressortit à la référentiation humaine, puise alors nécessairement sa sève dans l'encier des affects.

²⁶⁶ Voir également, dans la tradition de la Renaissance, la description de l'amour courtois (celle du « Courtisan d'âge mûr ») : « il portera toujours avec lui son précieux trésor enfermé dans son cœur, et même, par la vertu de l'imagination, il se façonnera au-dedans en lui-même une beauté beaucoup plus belle qu'elle ne sera en réalité » (CASTIGLIONE, 1991, p. 397).

²⁶⁷ Les positions de Christian Metz viennent à l'appui de l'optique cervantine : « [Comme] l'inconscient ne pense pas, ne discourt pas, il se figure en image ; en retour, toute image reste vulnérable à l'attraction, très inégale selon les cas, du processus primaire [la figuration fondée sur le principe de plaisir] et de ses modalités caractéristiques d'enchaînement » (1993, p. 153). Voir également RICŒUR (1965), p. 283 : les « symptômes névrotiques, [les] rêves nocturnes et diurnes sont les témoins de cette suprématie du principe de plaisir et l'épreuve de son pouvoir ».



¿Y quién es el hombre en cuyo grosero pecho en tanta manera está muerta cualquier centellita de pensamiento amoroso que no conozca cuán precioso y deleitable sea a los enamorados recitar alguna vez a sus amadas, que los escuchan, alguna de sus coplas y otra vez escuchar a ellas, que las leen? ¿O leyendo los antiguos acaecimientos amorosos en algún autor, encontrarse en los suyos, y ballar en ajenos libros escritos sus pensamientos, oyendo los tales en el papel cuales ellos los hicieron en el corazón, trayendo cada uno de ellos a la memoria muy afectuosamente los suyos y con dulce maravilla comparándolos y concordándolos con aquellos?

Pietro Bembo, *Los Asolanos*

D'un point de vue psychologique, l'hétérogénéité du lectorat n'est pas sans conséquence. Indépendamment des prévisions autoriales sur la réception des nouvelles par des hommes ou des femmes, par des jeunes ou des moins jeunes, les fictions sont automatiquement actualisées de diverses façons ; Cervantès en était bien conscient.

Le récit de la princesse Micomicona n'était pas neutre pour A. Quijano, son auditeur. Comme les mots dans l'épisode du chevalier du lac, la narration de Dorotea présente l'intérêt de viser explicitement un destinataire –en l'occurrence l'hidalgo– ; et, cela, à tel point que le récit finit par se transformer en un discours flatteur n'ayant d'autre but que de solliciter un plaisir égoïste²⁶⁸ :

el rey mi padre, que se llama Tinacrio el Sabidor, fue muy docto en esto que llaman el arte mágica [...]. Dijo también mi padre [...] que luego, con algunos de los míos, me pusiese en camino de las Españas, donde hallaría el remedio de mis males hallando a un caballero andante, cuya fama en este tiempo se extendería por todo este reino, el cual se había de llamar, si mal no me acuerdo, don Azote o don Gigote (*DQ I*, 30, p. 347-348).

Au-delà de la stratégie ponctuelle ourdie par le curé, le personnage de Dorotea met en exergue la dimension narcissique de la « réception » fictionnelle. De fait, comme le souligne Sancho (« *Don Quijote* diría, señora »), la narration fonctionne, ni plus ni moins, pour l'auditeur comme un appel personnel. Convié à écouter le récit, A. Quijano l'est aussi à se situer en lieu et place de l'aventurier tout puissant évoqué par la narratrice. Avec la réponse onirique de don

²⁶⁸ Voir QUINTILIANO de CALAHORRA (1999b, p. 21) : « Al juez nos lo ganaremos no solamente alabándole [...] sino si establecemos relación entre su alabanza y la utilidad de nuestra causa » (IV, I, 16). La présence de cette stratégie de la flatterie dans la prose du Siècle d'or est soulignée ouvertement par Lope dans sa nouvelle *La más prudente venganza* : « [Lisardo] ocupó lo más escondido de la güerta. Llegó con sus padres Laura, y pensando que de solos los árboles era vista, en sólo el faldellín, cubierto de oro, y la pretinilla, comenzó a correr por ellos, a la manera que suelen las doncellas el día que el recogimiento de su casa les permite la licencia del campo. Caerá vuestra merced fácilmente en este traje, que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa. Ya con esto voy seguro que no le desagrada a vuestra merced la novela, porque, como a los letrados llaman ingenios, a los valientes Césares, a los liberales Alejandro y a los señores heroicos, no hay lisonja para las mujeres como llamarlas hermosas » (VEGA, 1988, p. 146).

Quichotte au chapitre 35, le secours ainsi demandé donnera lieu au plein investissement actantiel de don Quichotte, à savoir la mise en pièces des outres de vin de son hôte. Notre narrataire diégétique construit une solution personnelle à la narration « sollicitante » de Dorotea. Par cette illustration des plaisirs romanesques de don Quichotte, Cervantès pose l'importance de l'engagement identitaire et affectif dans l'activité lectorale²⁶⁹.

Lors du bilan que l'auteur tire des relations entre lecteurs et êtres fictionnels, en introduction à la lecture du *Curioso impertinente*, il évoque le cas de l'aubergiste Juan Palomeque. Le plaisir qu'il y trouve tient, souvenons-nous, à ces quelques mots : « A lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto » (p. 369). Si nous retrouvons l'effet de simultanéité événementielle (« oyo »/ « pegan »), il apparaît clairement que, chez tous ces sujets, un processus d'« identification » joue à plein dans la focalisation de l'intérêt (« pegan » / « oyo »), mais surtout, chacun des personnages ne « lit » pas la même chose, et chacun s'arrête sur des séquences distinctes²⁷⁰.

Si la lecture conserve quelques traits de la communication, c'est bien parce que le récit est assimilé par l'esprit selon le *principe de pertinence* (Sperber, Wilson, 1989, p. 82) : en règle générale, plus l'histoire réfère au contexte lectoral, plus elle est pertinente et digne d'intérêt (*ibid.*, p. 182)²⁷¹. Ce contexte est soit d'ordre empirique et il renvoie à la situation du lecteur, soit d'ordre psychologique et il trouve alors un écho avec sa subjectivité²⁷².

Pour Cervantès, il est évident qu'une même trame prendra un cours différent selon le navigateur qui décidera de l'aborder. La fiction, dirons-nous, varie selon ceux qui la réalisent²⁷³. La fille de l'aubergiste s'investit différemment de son père, mais aussi de Maritorne. Parmi les

²⁶⁹ V. Jouve parle alors de *réception* (« relations -conscientes ou inconscientes- qui se nouent entre le lecteur et les personnages » -1998, p. 24-), pour la distinguer de la *perception* (« la représentation qui supporte le personnage au cours de la lecture » -p. 23-). On comprendra donc que l'étude de la réactivité lectorale portera essentiellement sur les personnages.

²⁷⁰ « Cuando uno « lee » [...] selecciona lo que más le atrae de estas ficciones » (MARÍN PINA, 1993, p. 270).

²⁷¹ La pertinence est « une question de degré » (SPERBER, WILSON, 1989, p. 188).

²⁷² Sur la différence entre le « contexte donné » (empirique) et le « contexte choisi » (subjectif) : *ibid.*, p. 201-227.

²⁷³ A. Rey Hazas, dans son dernier essai, est d'avis semblable : « Cervantes sabía muy bien que vida y literatura se identificaban a menudo, pese al abismo que las separa, y que los lectores interpretaban desde sus experiencias vitales la literatura como si fuera la realidad. En el *Quijote* [...], buena parte de los lectores interpreta la literatura desde su particular e individual perspectiva vital en el momento de leer, como el propio don Quijote » (2005, p. 201).

Sur le relativisme de la réception, voir la *Rhétorique* d'Aristote et les multiples destinataires qu'il propose (les personnes jeunes, mures ou vieilles, les nobles, les riches et les dignitaires -88b-91b-) et, par exemple au Siècle d'Or, le prologue de Jerónimo de Contreras à *La selva de aventuras* : « los ricos hallarán aquí remedio para tener en poco las riquezas, los pobres en estar contentos, los de amor furioso hallarán el freno con el cual será domado el apetito, los tibios tendrán espuelas para moverse ligeramente, los inconstantes y poco firmes verán la templanza que los encaminará en todos sus actos, los ignorantes serán enseñados, los poco ejercitados verán tantos y tan diversos ejemplos, con los cuales serán de aquí adelante más prudentes » (1991, p. 9).

facteurs de pertinence, on comprendra donc, qu'outre les différences de mode de vie (fille d'aubergiste/employée d'auberge), celles concernant le sexe (homme/femme) et l'âge (jeunes et moins jeunes) ont un rôle prégnant dans la fictionnalisation du texte²⁷⁴. Pour un même support narratif, Cervantès attribue des investissements individuels, des effets de pertinence fictionnelle divers (*pôle I*).

PREMIER CLIVAGE : LA DISTINCTION SEXUELLE DES LECTEURS

À l'instar de nombre de ses contemporains masculins²⁷⁵ et d'Alonso Quijano, l'aubergiste « se projette dans la figure héroïque des chevaliers et trouve son plaisir dans leurs combats » (Marín Piña, 1993, p. 270). L'implication masculine tend à faire sienne les actions de violence physique (« aquellos furibundos y terribles golpes »)²⁷⁶. Quant à Maritorne ou à la fille de l'aubergiste, leur position se substitue exclusivement à leurs homologues fictionnels féminins.

À en croire Alain Braconnier, dans le domaine des émotions, les différences entre hommes et femmes « portent moins sur le fond que sur la forme. Mais combien la forme est importante » :

De nombreuses études se sont intéressées aux différences affectives entre les sexes. Elles ont montré que les styles émotionnels sont liés à l'identité sexuée bien plus fortement que nous le pensions à présent [...]. Les recherches en psychologie récemment menées concordent toutes : les femmes expriment plus facilement ce qu'elles éprouvent [...]. Elles ne sont donc pas plus émotives, mais elles communiquent mieux leurs émotions que les hommes (2000, p. 12 et 41).

Cette tendance d'ordre neurologique est, par ailleurs, accompagnée et amplifiée dans l'après Moyen Âge. Attentif aux variations historiques, le psychiatre signale le poids de l'évolution culturelle amenée avec la Renaissance :

De façon significative, la Renaissance est le temps d'une véritable révolution vestimentaire où l'habit féminin se différencie fortement de l'habit masculin [...]. La robe de l'homme est raccourcie, celle de la femme laisse apparaître une taille affinée. La délicatesse et la sensibilité féminines sont reconnues. Les femmes sont apparemment plus libres d'exprimer leurs émotions qu'à l'époque précédente [du "mâle Moyen Âge"]. (*ibid.*, p. 142-143).

Dans le foyer italien, le *Décameron*, mais surtout le *Corbaccio*, le *De mulieribus claris* et les dialogues du *Courtisan* (III, 47-67) n'hésiteront pas à établir une nette distinction entre hommes et femmes, ou à lancer une véritable querelle des sexes en général et des femmes en particulier²⁷⁷.

²⁷⁴ « [La] valoración de semejantes libros depende menos de la condición o de la cultura de sus lectores que de su sexo y su edad » (ROUBAUD, 1998, p. 76.)

²⁷⁵ Le soldat Ignacio de Loyola, en bonne logique, « era en este tiempo muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballerías » (RIBADENEYRA, 1967, p. 23).

²⁷⁶ Sur l'éthologie du combat chez les mâles primates et humains : GEARY (2003), p. 121-122 ; WAAL (1997), p. 158-162.

²⁷⁷ Sur cette question, on peut se référer à l'article de Françoise Vigier (1994, p. 103-115).

Consciente de l'appréhension sexuée des récits, l'analyse lectorale de la fiction brève ne peut ignorer, dans les chapitres à venir, une certaine polarisation de la réception. Aussi, voudrions-nous évoquer deux tendances psychologiques, sans pour autant rendre hermétique la distinction homme/femme.

Les rapports humains :

le choix féminin de l'horizontalité sereine, la préférence masculine pour la hiérarchie conflictuelle

À l'image de nos deux personnages féminins, prêtons une plus grande sensibilité des lectrices « aux rapports humains, à leur symétrie et à leur maintien » (c'est particulièrement évident dans le cas évoqué par la fille de l'aubergiste) et un plus grand intérêt pour un « langage de rapport et d'intimité »²⁷⁸ (Maritorne). Juan Palomeque, *a contrario*, est particulièrement attiré par le lien asymétrique que les chevaliers cherchent à imposer par la force²⁷⁹.

Fortes empathie et réaction émotionnelle des lectrices

L'avantage revient généralement aux lectrices dans la compréhension des affects d'autrui : à peine « âgées de quelques heures, les filles manifestent déjà une grande réceptivité aux émotions de leur entourage immédiat, répondant par exemple aux pleurs d'un autre bébé alors qu'un garçon n'y prêterait aucune attention » (Braconnier, 2000, p. 53). Ne nous étonnons donc pas que Cervantès fasse dire, non à l'aubergiste, mais à sa fille sa préoccupation pour un tiers mis en difficulté sentimentale.

Il n'est pas indifférent que, dans l'éventail de lecteurs cervantins, seule pleure une femme (une adolescente), quand d'autres témoignages (Alonso López Pinciano, Lope de Vega) évoquent des larmes masculines. S'interrogeant sur l'évolution, à la puberté, des différences émotionnelles, Alain Braconnier observe un renforcement de celles-ci sous l'effet des bouleversements hormonaux : si les larmes viennent plus difficilement aux yeux des hommes, il « ne s'agit pas simplement d'une question d'orgueil mais aussi d'une affaire d'hormones. On sait aujourd'hui que la testostérone, l'hormone mâle, émousse l'expression émotionnelle et inhibe les pleurs » (2000, p. 94)²⁸⁰. On ne peut donc que rappeler, à qui veut enquêter sur la réception des œuvres du Siècle

²⁷⁸ BRACONNIER (2000), p. 35.

²⁷⁹ Les femmes disposent d'une « plus grande aptitude à exprimer leurs émotions "négatives" -culpabilité, crainte, sentiment d'être blessée, etc.- qui favorise la compréhension et la tolérance face aux sentiments d'autrui. Les garçons, au contraire, choisissent volontiers des situations de jeux où la compétition et l'auto-promotion sont valorisées. Leurs fantasmes de super-héros peuvent alors se manifester pleinement » (*ibid.*, p. 66-67).

²⁸⁰ Sur ce point Steven Pinker, analysant les résultats d'expériences en laboratoire sur les réactions physiologiques d'hommes et de femmes devant des documents neutres ou pornographiques, relève le fait suivant : dans le marché des médias, « ce qui, pour les femmes, se rapproche le plus de la pornographie, ce sont les romans à l'eau de rose et les histoires d'amour passionné, dans lesquels la sexualité est décrite dans un contexte d'émotions et de relations plutôt que comme une succession de corps à corps » (2000, p. 499).

d'or, le constat de Mario Mancini, qui observait chez les lectrices du Moyen Âge le syndrome de Madame Bovary (G. Flaubert) et de Fiammetta (J. Boccace), cette « extraordinaire intensité d'identification émotive » (Mancini, 2001, p. 162). Cervantès semble, en tout cas, ne pas s'écarter de ce modèle anthropologique et médiéval et indiquer, concernant l'émotion, une spécificité féminine de lecture. Il faut dire qu'Alonso López Pinciano, comme tant d'autres, estimait que les femmes, « como flacas, son muy aparejadas para recibir este afecto de compasión » (1998, p. 348).

SECOND CLIVAGE : LA DISTINCTION DES AGES.

LE CAS DES LECTURES D'ENFANTS

Ayuda la edad, porque más mueven los niños y viejos que los de mediana edad

Alonso Lopez Pinciano, *Philosophía antigua poética*

Dans l'approche des fictions lues ou par les enfants, la distinction entre *récepteur* et *destinataire*, émise par Nieves Baranda (1996, p. 126), est pertinente car la plupart des récits publiés auxquels ils avaient accès (*récepteurs*) s'adressait vraisemblablement aux adultes en priorité (*destinataires*). Les représentants de la *infancia* (1-7 ans) et de la *puericia* (7-14 ans) ne s'intéressaient pas seulement aux contes de fées.

Les illustrations (*Flos sanctorum* d'Alonso de Villegas), la brièveté des séquences (dans le *Fabulario* de Sebastián de Mey ou dans les nouvelles²⁸¹) devaient favoriser la diffusion d'une multitude de récits auprès des enfants²⁸². Mais c'est surtout la pertinence diégétique des histoires qu'il faudrait retenir, et particulièrement la présence :

- de personnages d'âge proche dans le monde fictionnel décrit²⁸³,
- d'animaux anthropomorphes (voir *infra*),
- d'aventures merveilleuses (voir *infra*).

On ne sera donc pas surpris d'entendre Sainte Thérèse avouer sa fascination d'enfant pour les hagiographies qu'elle lisait avec son frère (*infancia*), puis pour les romans de chevalerie (*puericia*, *adolescencia*)²⁸⁴.

On se gardera d'attribuer à notre auteur une telle conception, puisqu'il faut rappeler le plaisir non dissimulé exprimé par le personnage de Maritorne « devant » le corps à corps ultime entre la dame et son chevalier. La sensualité, voire la luxure, n'est donc -pour notre auteur- pas interdite à la condition féminine...

²⁸¹ BARANDA (1996), p. 130-131.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 133-135 :

- « estoy persuadida de que son textos para la infancia los diálogos que presentan un interlocutor niño »
- « Rara vez el niño es protagonista de una obra, ya que la infancia suele ser una etapa brevísima [...]. Una excepción se encuentra en las hagiografías, que procuran detallar cómo el camino de la virtud se comenzaba en la niñez ».

On ne méprisera pas non plus l'expérience fictive du premier aubergiste que rencontre don Quichotte fraîchement armé :

él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquiera calidad y condición que fuesen, sólo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes, en pago de su buen deseo (*DQ I*, 3, p. 55-56).

Le parallélisme est trop important entre la sainte (réelle) et l'aubergiste (fictif) pour ne pas voir la réalité historique sous-jacente dans cette description amusée.

²⁸⁴ *Ibid.* (1993), p. 33. Également, *ibid.* (1996), p. 131 : « [Cuando el ámbito de la lectura es privado, las referencias] parecen señalar siempre los libros de más extensión : los libros de santos que la carmelita Felicianita de San José le leía a su madre siendo jovencita, los "libros de caballerías y novelas" que rechazaba Luis de Guevara por ser lectura de "muchos muchachos de diez a diecisiete años y algunas doncellitas" ».

-C-

Les « actes de lecture » :

public et solitude

Placée sous le signe de la diversité par la composition de son lectorat et par les goûts romanesques de celui-ci, la nouvelle dépend aussi de la pluralité qui accompagne les manières de la lire. Dans la pratique, la lecture de récits brefs n'est pas seulement celle du for privé. Le texte de *Don Quichotte* rappelle ainsi que la plupart des lectures se font toujours en public ; et les dernières recherches sur les actes de lecture confirment la réalité des représentations cervantines. Les travaux de Margit Frenk ont fortement insisté sur ce point, afin de réfuter les affirmations de Daniel Eisenberg²⁸⁵ : « si [...] no existe una oposición entre lo oral y lo escrito, entre oralidad y escritura sí hay oposición entre la lectura oral-auditiva y la lectura puramente ocular, entre la voz y el silencio: son dos sistemas, no sólo diferentes, sino contrapuestos » (1997, p. 19).

Notre analyse des effets attendus par les récits brefs cervantins (*approche interne*) devra s'appuyer sur ces différences empiriques de l'acte de lecture en général. Aussi l'enquête va-t-elle s'appesantir sur les différences entre la lecture silencieuse et la réception orale pour en mesurer les implications lectorales.

LECTURE ORALE, LECTURE PUBLIQUE

Porque la retórica cervantina, con su peculiar elocución, sólo se aprecia en todo su valor cuando entra por el oído

Alberto Blecuá, *Cervantes y la retórica*

Comme l'a remarqué Margit Frenk, non seulement l'écrit était la plupart du temps oralisé, mais, en outre, cette forme de lecture, vocale, était majoritairement accomplie en public²⁸⁶. Roger Chartier faisait même de ce trait une possible caractéristique espagnole : « [dans] l'Espagne du XVI^e siècle, peut-être plus qu'ailleurs, le rapport fondamental aux textes est bien un rapport d'oralisation et d'écoute » (1990, p. 146). De cet aspect découle, ainsi que le remarque l'historien,

²⁸⁵ « Como hábito generalizado, la lectura silenciosa que hoy practicamos parece existir apenas desde fines del siglo XVIII o comienzos del siglo XIX », cité dans FRENK (1997), p. 5.

²⁸⁶ « En su mayoría, las presentaciones orales de las obras se hacían colectivamente. Textos de toda índole se leían en voz alta o se recitaban -o cantaban- de memoria ante grupos de oyentes » (*ibid.*, p. 10).

une méthodologie littéraire qui, loin de se perdre dans l'abstrait de la théorie formaliste, doit prendre en compte le caractère historique et singulier de la lecture de textes fictionnels :

considérer la lecture à haute voix comme la lecture implicite visée par un grand nombre d'œuvres et de genres littéraires d'entre XVI^e et XVIII^e siècles – ainsi la comédie humaniste ou ses dérivés (par exemple la *Celestina*), le roman de chevalerie, ou ses parodies (par exemple le *Quijote*, la pastorale, la poésie lyrique, etc... Le lecteur construit en de tels textes n'est pas (ou pas seulement) un lecteur qui lit en silence, pour lui-même, dans un commerce intime avec le livre. Le lecteur inscrit dans l'œuvre est aussi (et surtout) un oralisateur qui lit à haute voix, peut-être pour son propre plaisir, mais plus généralement pour un auditoire qui reçoit le texte dans une écoute. L'histoire littéraire a trop longtemps été insensible à cette figure de la lecture et trop encline à postuler que les textes, toujours, ont été écrits pour des lecteurs qui les lisaient comme le font les critiques d'aujourd'hui (c'est-à-dire lèvres closes et par les seuls yeux). Même la *Rezeptionstheorie*, malgré son attention déclarée pour l'historicité du rapport aux œuvres, est demeurée prisonnière de cette manière de voir qui fait de la lecture, en tant qu'elle est une pratique visée par les textes, un invariant transhistorique. À l'inverse, on voudrait postuler que les dispositifs textuels propres à chaque œuvre et à chaque genre s'organisent à partir du mode de réception auquel ils étaient destinés ou qu'on pouvait leur supposer (*ibid.*, p. 141).

Comprendre la prose des XVI^e et XVII^e siècles suppose donc une attention toute particulière à la concrétisation orale des œuvres.

On nuancera néanmoins les réflexions de Roger Chartier en précisant qu'avant d'être une lecture « inscrite » ou « construite » par l'auteur, la lecture orale est un fait ; un récit fictionnel, quels qu'en soient ses présupposés lectoraux (*pôle I*), ne pouvait échapper à la mise en parole d'un lecteur public (*pôle II*) :

Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluyendo a la población analfabeta (Frenk, 1997, p. 25).

Dans ce contexte, Cervantès manifeste-t-il dans *Don Quichotte* une particulière attention pour la vocalisation de la prose romanesque ?

C'est fort probable. D'abord parce que, si l'on en croit la description faite par Juan Palomeque et les recherches menées par Sara Nalle²⁸⁷, les romans de chevalerie pouvaient être lus en public. Ensuite, parce que *Don Quichotte* prétendait, en vertu de ces pratiques populaires, à une réalisation orale et sociale :

parece jugar con la idea de que también su *Quijote* podría ser leído oralmente, a menos que fuera sólo coquetería el final de II: 25, « comenzó a decir *lo que oírán y verá el que le*

²⁸⁷ « Cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando » (*DQ* I, 32, p. 369). Sara Nalle confirme la description cervantine après avoir étudié les comptes rendus inquisitoriaux de Cuenca : les connaisseurs de récits chevaleresques n'étaient pas forcément possesseurs des livres en question (1989). Nous ne pensons pas – comme Maxime Chevalier (2004) –, que la description de Juan Palomeque, ne corresponde pas à quelque réalité. Affirmer que l'épisode est « invraisemblable de A à Z » supposerait que cette évocation ait été supportée par une stratégie romanesque de l'« invraisemblance », voire du merveilleux.

oyere o viere el capítulo siguiente » y el epígrafe de II: 66, « Que trata de *lo que veré el que leyere o lo oír el que lo escuchare leer* » (Frenk, 1997, p. 28).²⁸⁸

On peut, alors, logiquement formuler l'hypothèse que la narration « parlée » qui caractérise *Don Quichotte*, ce « moyen efficace d'instaurer, entre l'auteur et le lecteur, une relation comparable à celle qui s'établit entre le conteur et son auditoire » (Moner, 1989, p. 112), pouvait servir à la performance du raconteur en charge de la lecture publique du texte cervantin.

Mais qu'en est-il pour les récits brefs ? Selon Margit Frenk, si, comme le précise Juan Palomeque, les romans de chevalerie étaient habituellement lus à haute voix le soir après les journées de moissons²⁸⁹, les œuvres courtes correspondaient parfaitement aux limites temporelles d'une veillée : « frente a la chimenea doméstica, en los mesones, durante las largas caminatas se leían novelas cortas o bien se contaban de memoria, sin el libro a la vista » (1997, p. 29)²⁹⁰.

Le témoignage de Lorenzo Palmireno (cité par l'historienne) envisage la demi-heure comme durée raisonnable pour ne point indisposer les auditeurs (il s'agit alors de la durée moyenne d'une nouvelle de Matteo Bandello²⁹¹). Mais une soirée se limiterait-elle à ce court laps de temps, l'hiver notamment ?

L'exemple de la lecture du *Curioso impertinente* montre en fait que le découpage par chapitre d'un récit répond, d'une part, à une dynamique propre à la tessiture narrative, mais aussi, d'autre part, à cette possibilité, pour les lecteurs, de pouvoir interrompre facilement l'œuvre, sans rompre la progression narrative du chapitre. Le séquençage en chapitres n'est donc pas –pour les lecteurs réels de *Don Quichotte*– un critère déterminant de patience humaine. Il est même largement limitatif, si l'on s'appuie sur les exemples fictionnels laissés par Cervantès : cette même journée voit, dans l'auberge de Juan Palomeque, non seulement la lecture des trois parties de la nouvelle florentine, mais aussi la narration tripartite du *Cautivo*²⁹².

²⁸⁸ Dans la *Seconde Partie*, d'ailleurs, le *Quichotte* d'Avellaneda est lu à voix haute dans la chambre d'une auberge : « Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que traen la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* » (*DQ II*, 59, p. 1110).

²⁸⁹ Dans le prolongement de MONER (1988b), voir FRENK (1997, p. 18) : « Los capítulos del *Quijote* rara vez son largos y tienen una extensión regular, como ocurre también en muchos libros de caballerías, lo mismo que en ciertas crónicas. Se diría que en todos estos casos estaban planeados así en función de posibles lecturas orales, pues en ellas era importante no cansar a los oyentes ». L'important, plus que l'intention auctoriale (*pôle I*), est sans doute que la dimension des chapitres convenait dans la pratique aux nécessités lectorales des veillées (*pôle II*).

²⁹⁰ Voir également les descriptions de Paul Delarue (contage lors des veillées ou, même, lors des pauses effectuées au cours de lourds labeurs), citées par M. Molho (1976, p. 19).

²⁹¹ C'est apparemment la durée moyenne d'un chapitre du *Quichotte* apocryphe (« en tanto que traen la cena leamos otro capítulo »).

²⁹² Même si le récit du captif est intégré comme un récit de vie au sein d'une aimable conversation, il n'en reste pas moins un « conte », ce qui place les interlocuteurs de Ruy Pérez dans une position d'écoute similaire à celle qui marquait l'histoire d'Anselmo.

Considérons les récits brefs de notre corpus :

	Nombre de signes	Débit rapide 20 signes = 1,25 sec	Débit lent 20 signes = 1,60 sec
<i>Leandra</i>	9 234	10 mn	12 mn
<i>El casamiento engañoso</i>	22 706	25 mn	30 mn
<i>La fuerza de la sangre</i>	34 491	35 mn	45 mn
<i>El licenciado Vidriera</i>	43 084	45 mn	1h
<i>La señora Cornelia</i>	63 631	1h 05	1h 15
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	61 777	1h 05	1h 20
<i>El celoso extremeño</i>	60 373	1h 05	1h 20
<i>La dos doncellas</i>	66 653	1h 10	1h 30
<i>La española inglesa</i>	73 128	1h 15	1h 40
<i>El curioso impertinente</i>	79 976	1h 25	1h 45
<i>Capitán cautivo</i>	79 791	1h 25	1h 45
<i>DQ I, « Primera parte » (1-8)</i>	80 639	1h 25	1h 50
<i>El amante liberal</i>	82 546	1h 25	1h 50
<i>La ilustre fregona</i>	88 689	1h 30	2 h
<i>El coloquio de los perros</i>	103 315	1h 50	2h 15
<i>La gitanilla</i>	104 993	1h 50	2h 20

- Certes, on trouve, dans l'univers cervantin des récits brefs de très courte durée : l'histoire de *Leandra* (*DQ* I, 51, 9234 signes²⁹³) et celle du *Mariage trompeur* (22 706 signes) ne dépassent pas la demi-heure, même avec un débit assez rapide²⁹⁴.
- Néanmoins, la majeure partie des nouvelles cervantines excède cette durée souvent jugée comme le temps maximal d'attention continue. Avec un débit normalement lent, six « nouvelles exemplaires » ont un temps de lecture orale compris entre 45 minutes et 1 h 30 : *La fuerza de la sangre*, *El licenciado Vidriera*, *La señora Cornelia*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *Las dos doncellas*.
- Un troisième groupe peut être détaché : *La española inglesa*, *El curioso impertinente*, *El capitán cautivo*, *El amante liberal*, avec un débit de mots similaires, durent entre 1 h40 et 1h50. Or, il semble qu'il s'agit d'une durée normale d'audition. Ce temps, qui correspond aussi à celui nécessaire pour lire la « Première partie » du *Don Quichotte* de 1605 (Chap. 1-8), est comparable à la durée d'attention du public du septième art qui oscille aujourd'hui entre 1h30 et 2h10.
- Seuls restent donc trois récits, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros*, *La gitanilla*, dont l'ampleur impose (plus de 88 000 signes), pour un débit lent, deux heures ou plus d'écoute. Cela peut paraître long, mais, si les occasions de se réunir autour d'une fiction plaisante étaient relativement rares, les auditeurs supportaient certainement avec plaisir la lecture de ces textes dont l'auteur était à présent reconnu. D'autant plus que deux heures ne semblent pas une limite insupportable pour un public conquis : dans le *Quichotte* apocryphe, le fils de Pedro Alonso avait lu à don Quichotte et à Sancho quelques pages d'un roman de chevalerie « pendant plus de deux heures »²⁹⁵. Pour un lecteur réel, le cumul du *Curioso* et du *Cautivo* pouvait dépasser les trois heures...

Il reste que, quelle que soit la durée orale de la nouvelle cervantine, sa lecture publique pouvait mettre en jeu une série de traits (le jeu, le devis et l'emprise) qu'il importe de définir.

²⁹³ Édition d'Antonio Rey Hazas et de Florencio Sevilla Arroyo (CERVANTES, 1996).

²⁹⁴ Ce décompte est réalisé en prenant pour référence les lectures que propose la *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* : http://cervantesvirtual.com/bib_autor/cervantes/fonoteca/fonoteca.shtml (*Curioso*, *Cautivo*, *Leandra*). Nous prenons comme référence de débit rapide une moyenne de 1,25 seconde pour lire 20 signes (lecture par Camilo García Casar du *Curioso impertinente*). Le récit de *Leandra* est lu à un débit plus lent : 1,60 secondes pour 20 signes (notre référence pour ce débit-là).

²⁹⁵ AVELLANEDA (1967), p. 20 : « nos estuvo leyendo más de dos horas [un libro caballeresco debajo de un árbol]. »

Le jeu

Du *Décameron* (1349-1351 ?) à la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* de María de Zayas y Sotomayor (1647), nombreux furent les auteurs de nouvelles à tracer un rapport de continuité diégétique entre la fête et le récit bref, comme pour mettre davantage en relief l'aspect joyeux du contage²⁹⁶. Chez Pampinea, l'initiatrice boccacienne du contage, faire la fête est un véritable impératif : « goûtons à la joie et à la fête que les temps présents peuvent donner : c'est, je crois, la bonne façon d'agir » (Boccace, 1994, p. 50).

Lorsque la narration de récits brefs s'insère le soir (Eslava, 1986 ; Zayas y Sotomayor, 1998, 2000), ce moment dégagé des activités professionnelles diurnes devient alors le temps du loisir. Aussi, les modes de lecture de l'Europe du sud ne doivent-ils pas être bien différents de ceux qui rythment la vie des Allemands étudiés par Hans Erich Bödeker. Chez eux, « la lecture le soir ou la nuit, en tout cas après le coucher du soleil, est encore un phénomène remarquable pour les gens [...]. En tout cas, on utilisa désormais le soir et la nuit pour le plaisir littéraire de la lecture. Les transformations du comportement de lecture et l'apparition des loisirs étaient donc immédiatement liées. L'idée même de loisir créa un espace temporel aussi cohérent que possible, le soir et pendant la nuit » (1995, p. 102).

Un autre auteur de contes, Giovan Francesco Straparola, plus encore que Jean Boccace, ne laissera pas les amusements de sa nouvelle *brigata* incontrôlés :

comme s'approchaient les derniers jours du Carnaval, voués aux réjouissances et au divertissement, Madame ordonna à tous de revenir le lendemain soir à la réunion, sous peine d'encourir son indignation, afin qu'on pût établir les conventions qui devaient être tenues entre eux (1999, p. 10).

La fête, une fois prise dans les filets de la contrainte, prend la tournure d'un jeu²⁹⁷, où les énigmes viendront ponctuer les narrations. De même, pour Cervantès, la métaphore du jeu détermine, on le sait, la conception de la lecture de son recueil « exemplaire ».

Il est donc important de remarquer que la définition usuelle du jeu, qui le considère comme un moment coupé du reste du temps humain (Caillois, 1967, p. 37), aide à comprendre l'écart quichottesque. Dans la lecture publique envisagée comme un jeu d'un temps limité (voir *infra*)²⁹⁸, des rites d'entrée et de sortie façonnent la compréhension ludique et fictionnelle de l'écoute. Parce qu'elle est mise en contexte, la nouvelle du *Curioso impertinente* nous fournit un exemple de ce qu'était, en Castille, la réalité de la lecture brève.

²⁹⁶ Cela n'empêche pas la réunion et la narration brève d'avoir une connotation plus funeste par la cause profonde qui les motive (la peste pour le *Décameron*, la peur de la mort pour les *Mille et une nuits*).

²⁹⁷ Le jeu repose, selon la thèse de Roger Caillois, sur la tension *paidia/ludus*, improvisation/convention (1967, p. 75-91). Pour Johan Huizinga, le regroupement autour d'une communauté est un symptôme de la pratique ludique (1951, p. 33).

²⁹⁸ Voir également, sur la performance lors de la lecture à voix haute et en public d'un texte fictionnel, ZUMTHOR (1987), p. 269.

La lecture à haute voix du manuscrit ne se fait pas sans que les futurs auditeurs ne s'appesantissent sur le texte lui-même, ni sans que le lecteur n'instaure une limite claire entre l'activité commune et dispersée de la discussion ordinaire et le temps du romanesque : « esténme todos atentos, que la novela comienza desta manera : » (*DQ I*, 32, p. 375). L'attention demandée ne signifie pas que les auditeurs n'étaient précédemment pas attentifs : elle commande le silence et surtout une nouvelle attention, différente, portée par l'« esprit de jeu » (Caillois, 1967). Comme marque de conclusion du temps ludique, le même meneur de jeu fait irruption sur la scène diégétique en reprenant sa voix propre et en rétablissant un impératif du temps ordinaire, à savoir la nécessaire certitude du vrai : « Bien –dijo el cura– me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor » (*DQ I*, 35, p. 423).

Par ce rituel introductif et conclusif, le curé de *Don Quichotte* est semblable à ces conteurs qui aident l'auditoire à abandonner la « peau » des rôles qu'il a pu assumer en dépouillant les personnages du conte de l'apparence de véracité qu'ils auraient pu revêtir (Belmont, 1999, p. 86). Des lecteurs aussi solitaires que le sieur « Quijada » n'avaient évidemment pas le luxe de s'offrir pareil dispositif et prenaient le risque de ne plus faire de différence claire entre la vie quotidienne et celle des merveilleux chevaliers. Cervantès montre donc, par cet exemple concret, les avantages pragmatiques d'une lecture orale, effectuée en groupe sous le contrôle d'un lecteur soucieux des limites entre l'imaginaire du temps fictionnel et le poids empirique de la vie quotidienne.

Enfin, si la lecture publique diffère de l'appréhension silencieuse et se rapproche de l'activité ludique, c'est bien parce qu'elle se produit *en public* sur un mode parallèle aux récits de paroles représentés dans les recueils de nouvelles ou dans *Don Quichotte*, qu'elle est véritablement un jeu *en partage*. Aussi le jeu nouvellier des *Ejemplares* est-il lancé par Cervantès « sur la place publique » (*NE*, p. 18), de même que le choix de lire le *Curioso* avait été fait à deux, entre Pero Pérez et Cardenio : « había tomado Cardenio la novela y comenzado a leer en ella; y, pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó que la leyese de modo que todos la oyesen » (*DQ I*, 32, p. 375). Pampinea, la chef d'orchestre de la musique décameronienne, avait mis en avant cet aspect fondamental de la lecture commune, qui fait d'elle un moment de grande convivialité au sein d'une restreinte « république » d'amis :

il y a, comme vous le voyez, des damiers et des échiquiers avec lesquels chacun peut se distraire à son gré. Mais si l'on suit mon avis sur ce point, nous ne passerons pas cette chaude partie du jour à jouer (car au jeu l'esprit d'un des partenaires se trouble, sans grand plaisir pour l'autre ni pour l'assistance), mais à conter des nouvelles (ce qui, pendant que l'un de nous raconte, peut combler de plaisir tout l'auditoire) (Boccace, 1994, p. 55).

Pour Boccace, comme pour Cervantès, la réunion autour d'un raconteur est, en somme, l'assurance d'une parfaite entente et d'une appréhension maîtrisée de l'aventure fictionnelle.

Le devis

Mais la convivialité, si elle rapproche les esprits, ne les fonde pas pour donner lieu à une seule et même lecture. Conviés à un récit unique, les participants à la lecture publique produisent, chacun, une version différente : les témoignages de l'aubergiste, de sa fille et de sa servante étaient à ce sujet assez explicites²⁹⁹.

D'un point de vue pratique, ce fait a une conséquence dont on n'a certainement pas encore dégagé tout le poids auctorial et lectoral qu'il pouvait supposer alors : la « participation communautaire » et les divergences d'appréciation favorisent de fait l'échange de points de vue³⁰⁰. La *Tragicomedia* de Fernando de Rojas en est un exemple probant (Ruiz Pérez, 1997, p. 15-16) ; le texte lui-même, par son prologue, intégra –et stimula peut-être– ce phénomène : « Y pues es antigua querella y usitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha séido instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencia, dando a cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad » (Rojas, 2000, p. 19)³⁰¹. En se présentant sous la forme incertaine d'une « tragicomedia », l'œuvre continuait de donner à chacun matière à réfléchir et à évaluer, individuellement, le rapport hiérarchique entre éléments tragiques et éléments joyeux.

Cervantès ne pouvait qu'être conscient de ces habitudes lectorales. Au début de la *Seconde partie de Don Quichotte*, Cervantès exprime l'importance de la conversation polémique dans la « réception » d'une œuvre. La réalité des affirmations de Sancho, mais aussi de Sanson, au sujet des réactions qu'avait provoquées la première partie de *Don Quichotte*, est plus que probable :

- En lo que toca –prosiguió Sancho– a la valentía, cortesía, hazañas y asumpto de vuestra merced, hay diferentes opiniones; unos dicen: "loco, pero gracioso"; otros, "valiente, pero desgraciado"; otros, "cortés, pero impertinente"; y por aquí van discurriendo en tantas cosas, que ni a vuestra merced ni a mí nos dejan hueso sano (*DQ II*, 2, p. 644).
- ¿qué hazañas mías son las que más se ponderan en esa historia? - En eso –respondió el bachiller– hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos...(*DQ II*, 3, p. 648).

Même Alonso Quijano, reclus dans sa bibliothèque, ne peut s'empêcher de partager sa lecture et de la prolonger avec ses amis : « tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar [...] sobre cuál había sido el mejor caballero... » (*DQ I*, 1, p. 38).

Lire au Siècle d'or ne se limite donc pas à l'acte de fictionnalisation encadré par le début et la fin du récit. La participation fictionnelle se ramifie après le temps de l'écoute. Le récit bref jeté à la voracité du groupe peut difficilement s'arrêter au point final imposé par l'auteur. Il est bien

²⁹⁹ Sur le relativisme des points de vue chez Cervantès, voir évidemment CASTRO (1980), p. 75-90.

³⁰⁰ On trouve cette idée brièvement exprimée dans FRENK (1997), p. 82.

³⁰¹ Fernando de Rojas pose deux éléments comme ferments principaux du débat sur l'œuvre : le jeune âge des participants (« la alegre juventud y mancebía ») et leur nombre, « diez personas » (2000, p. 20). Il ne serait sans doute pas erroné de dire que ces discussions étaient particulièrement entretenues lors des longues nuits d'hiver (voir le recueil *Noches de invierno* de A. Eslava, antérieur aux *Novelas ejemplares*).

plus vraisemblable qu'il soit l'objet d'une excroissance post-fictionnelle provoquée par le débat qu'il suscite (Chartier, 1990, p. 131).

Michele Rak, à propos du *Cunto de li cunti* (*Le conte des contes*, G. Basile), fera observer que l'échange de commentaires sur un récit fait à haute voix est naturel lors des réunions de groupe (1980, p. 118). Dans ses *maravillas* et *desengaños* (1637, 1647), María de Zayas y Sotomayor fera état, de façon romanesque et très significative, de cette activité post-textuelle (mais tout aussi lectorale) ; au sein du groupe madrilène qu'elle représente, quantité de nouvelles vont faire débat³⁰². Dans les deux cas, la pratique mise en évidence est celle de la *disputa*, du « devis »³⁰³. Mais déjà, en 1558, Marguerite de Navarre soulignait la logique qui liait les commentaires et les débats à l'« écoute » proprement dite. Pour l'exégète Gisèle Mathieu Castellani, la « structure d'alternance » met en évidence l'opposition entre le temps de la croyance, celui de l'audition du récit, et le temps du soupçon et du commentaire : « dans ces disputes et ces querelles, les devisants se font un malin plaisir de faire éclater la cohérence problématique d'une conduite ou d'un caractère », car « nul désormais ne détient l'autorité en ces devis qui se désignent comme des "débats" » (1992, p. 90, 219).

Il ne fait pas de doute que la nouvelle, à la différence du conte, dont elle pouvait reprendre quelques scénarios, manifestait une certaine propension pour les histoires prêtant à débat (voir *infra* : chap. III). Les auteurs ne se contentaient pas de réutiliser la rhétorique médiévale de la *quaestio*, ils représentaient également son pendant lectoral : la *disputatio* (Garin, 1968, p. 68). La belle Felismena (*Los siete libros de la Diana*) fait ainsi de la lecture d'une fable (le jugement de Paris), le prétexte à un débat entre une femme enceinte et un mari lecteur :

Mi padre [...] le comenzó a leer aquella historia de Paris, cuando las tres deas se pusieron a juicio delante dél sobre la manzana de la discordia. Pues como mi madre tuviese que Paris había dado aquella sentencia apasionadamente y no como debía, que sin duda él no había mirado bien la razón de la diosa de las batallas, porque, precediendo las armas a todas las otras cualidades, era justa cosa que se le diese. Mi señor respondió que la manzana se había de dar a la más hermosa y que Venus lo era más que ninguna, por lo cual Paris había sentenciado muy bien, si después no le sucediera mal [...]. Así que, hermosas ninfas, en esta porfía estuvieron gran rato de la noche, cada uno alegando las razones más a su propósito que podía (1996, p. 100-101).

L'exemple donné par Jorge de Montemayor, mais aussi les pratiques actuelles –parmi lesquelles on trouve le cinéma et les ateliers de lecture–, laissent penser que le débat autour des

³⁰² La première nouvelle des *Desengaños amorosos*, par son affirmation tranchante de la culpabilité masculine dans le péché féminin, vise à introduire une lecture partagée des nouvelles suivantes. Le récit du « Desengaño cuarto » va, par exemple, à l'encontre des affirmations péremptoires d'Isabel, première narratrice (« ni los hombres deben tener la culpa de todo lo que se les imputa », ZAYAS Y SOTOMAYOR, 1998, p. 227) : le débat est lancé...

³⁰³ La pratique de la *disputa* est abordée de façon périphérique par María José Vega Ramos dans sa *Teoría de la novella en el siglo XVI* ; la critique évoque alors le *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* : « [Girolamo Barbagli estudió] la novelística desde un punto de vista radicalmente diverso al adoptado por Bonciani: el de la *novella* como actividad social, como narración efectiva en las veladas cortesanas (o que se quieren tales) y como materia de la conversación civil. »

personnages n'est pas seulement une tradition textuelle érudite, moyenâgeuse ou une manifestation précoce de l'« ère du soupçon » à la Renaissance. Le contexte d'émission d'un récit bref incitait naturellement l'esprit humain au débat : c'est là un fait anthropologique. Le devis, partie intégrante du mouvement lectoral, est une des manifestations de la tendance *intellective* du lire.

Il n'est donc pas innocent de trouver dans le cas des *Nouvelles exemplaires* le mot *disputa* à la toute fin du recueil :

- Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo.
- Con ese parecer –respondió el alférez– me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no (CP, p. 623).

L'incroyable du colloque ne peut en effet qu'être soumis à l'entendement des lecteurs, dont Peralta est l'intermédiaire fictionnel (Rey Hazas, 1983, p. 137). Nous verrons dans notre analyse interne de la lecture que d'autres récits brefs cervantins offrent aux lecteurs des interrogations d'ordre plus ou moins similaire, sans doute pour que ce recueil devienne réellement un jeu qui se pratique à plusieurs, un objet de débat entre amis (voir *infra* : III. 3. B. *Narrer un cas*).

Disons, sans rentrer dans le détail, que si les *Nouvelles exemplaires* se présentent en début de lecture sous l'angle de la « table de billard », ce n'est pas seulement pour rappeler le rôle prégnant de l'auteur dans le jeu lectoral (voir *supra*), c'est surtout, pensons-nous, afin d'inscrire les récits exemplaires dans la pratique du débat public. Cervantès ne place pas sans raison le recueil « en la plaza de nuestra república » (NE, p. 18). Confier une œuvre à la République signifie l'abandonner, non *al lector*, mais « aux lecteurs », c'est-à-dire à la diversité du « corps républicain » pour qu'il puisse délibérer sur le sens et l'intérêt des récits, pour que, comme le *truco*, l'exégèse devienne un jeu à plusieurs, à partir des « petites pièces » disposées sur la « table » (voir la correspondance *bolillos*/récits *brefs*).

On pourrait croire néanmoins que les mots de Peralta, en clôture du recueil (« sin ponerme en disputas »), contredisent cette interprétation. Ce serait se méprendre sur les intentions cervantines, transparentes dans son refus d'encadrer les récits au moyen d'une narration englobante. Dans les recueils nouvelliers organisés autour d'une *cornice*, chaque nouvelle appelle un débat extradiégétique fléchant plus ou moins le devis des futurs lecteurs. Chez Cervantès, il convient d'observer au contraire un choix délibéré de laisser la nouvelle sous la direction unique d'un narrateur (voir *infra* sur *GT*, *EI*, *Celoso*, etc.) dans l'intention d'obtenir une ouverture lectorale maximale pour toute la « république » des lecteurs. De ce point de vue, la fin abrupte du *Coloquio* serait à rapprocher du vague des remarques du curé à propos du *Casamiento* : au silence des voix diégétiques peut succéder, pour tout le recueil exemplaire, le bruit des voix du public.

L'emprise des sens

Il y a dans la lecture orale ce croisement entre deux spectacles pour l'« œil cérébral » : celui de la vue empirique (la scène externe des auditeurs) et celui de la vision imaginaire (la scène interne de l'*imaginación*). Mais la mise en relief du signifiant textuel par la prononciation à voix haute comporte aussi sa part de séduction.

Par l'oralisation du signifiant graphique, la voix vient donner du corps à l'écriture compacte des folios. Par les sons et vibrations du lecteur, la fiction trouve cette épaisseur sonore et rythmée qui confine à l'imprécation magique.

Qu'il s'agisse de la performance du lecteur ou de la grandiloquence de la prose chevaleresque, Juan Palomeque ne peut s'empêcher d'être saisi et conquis par le chant lectoral : « yo los *escucho*, y en verdad que aunque no lo *entiendo*, que recibo *gusto de oïllo* » (*DQ I*, 32, p. 370). L'exemple posé par Cervantès se veut révélateur d'un fait psychologique que l'on pourrait sous-évaluer, obnubilé par le *sens* du texte : la réalité sonore d'une narration peut suffire à la machine humaine³⁰⁴. Il n'est que de se souvenir de l'enchantement d'Alonso Quijano, lecteur de Feliciano de Silva (sur la lecture murmurée, *infra*) et de l'intertextualité sonore (*intervocalité*³⁰⁵) qu'implique le passage cervantin qui y fait référence. Outre les changements de tons et de cadences propres à la lecture oralisée (*pronuntiatio* –*Institutionis oratoria*, XI, 3, 1–), la surprise provoquée par des termes inconnus, rendus à leur nudité sonore par la difficulté à les revêtir d'une signification, donnait à l'*inventio* chevaleresque une *elocutio* à sa mesure³⁰⁶.

Le romanesque, après avoir trouvé son interprète, allait rejoindre, comme une musique, les oreilles des auditeurs. La comparaison avec l'art de la muse Euterpe n'est pas gratuite. La matérialité acoustique des mots, c'est-à-dire la musique romanesque, peut se suffire à elle-même, et c'est toute la spécificité de la littérature orale que de pouvoir se satisfaire de l'expressive écorce vocale³⁰⁷. Comme le révèle l'aubergiste, grâce au lecteur public, point n'est besoin de tout comprendre, et il est même bon, savoureux, de se laisser guider par la seule symphonie des vocables et des périodes phrastiques³⁰⁸. De l'écoute (« yo los escucho ») à l'audition (« oïllo »), l'attention lectorale se spécialise ; elle délaisse la variable de la *compréhension* pour accentuer le

³⁰⁴ Pierre Lafforgue donne à ce phénomène une interprétation psychanalytique, que nous ne faisons que reproduire : « Le regard du pacte narratif est analogue à celui du nourrisson qui prend le sein ou le biberon de lait dans le regard de sa mère. C'est un portage par le regard avec un écoulement sonore liquidien en continuité. Formulettes et bouts-rimés rythment le conte pour entretenir cette continuité musicale qui ressemble à une tétée » (1995, p. 54).

³⁰⁵ Lorsque l'intertextualité est prioritairement vocale, Paul Zumthor préfère employer le terme explicite d'« intervocalité » (1987, p. 161-165).

³⁰⁶ On trouvera un parallèle contemporain significatif dans les séduisantes et pourtant obscures « langues elfiques » forgées par le créateur du *Silence des Anneaux*, J. R. Tolkien (voir KLOCZKO, 1995).

³⁰⁷ Il n'en va pas autrement pour ces chansons étrangères dont le sens nous est interdit, mais dont la saveur musicale nous touche profondément, « hypnotiquement », pour reprendre la métaphore de Julio Cortázar dans ses *Ménades*.

³⁰⁸ Ce fait commun, qui lie la musicalité et le plaisir humain est étudié dans PINKER (2000), p. 556-562.

plaisir tout sensualiste né de la *participation poétique distanciée*, et se délecter au seul parfum des mots (« gusto »³⁰⁹), au seul « bruissement de la langue ».

Si l'image de la musique peut être féconde pour analyser et comprendre la réalité sonore du texte lu en public, notamment celui des narrations hébergeant des pièces poétiques (*NE*), la présence du lecteur lors de la performance lectrice oblige à faire ce rapprochement entre le fait littéraire et le chant lui-même. Dans l'Antiquité, Platon avait fait allusion à l'origine humaine des cigales (*Phèdre*³¹⁰) ; de même, selon Gisèle Mathieu-Castellani, les théoriciens de la Renaissance – française – « réaménagent les analyses des traités rhétoriques pour mettre en évidence l'importance de la lecture à haute voix » (Mathieu Castellani, 2000, p. 133).

Cervantès est particulièrement sensible à la sonorité des récits³¹¹, et ce, dès l'écriture de *La Galatea* (Moner, 1989, p. 276). Il n'est donc pas surprenant qu'il établisse, dans le *Coloquio de los perros* (p. 548, voir *infra*), une distinction entre deux types de récit : ceux qui emportent la satisfaction par le seul contenu de la *narratio*, et ceux qui ont besoin, pour plaire, d'une mise en forme supplémentaire, propre au domaine de l'*actio* (modulation de la voix, gestes, et autres manifestations corporelles). Ce qui frappe dans les romans comme *Amadís de Grecia* ou *Florisel de Niquea* (Feliciano de Silva), c'est la capacité musicale de cette prose, au-delà de son intérêt narratif (2004, p. XLIX). Croire donc, comme Maxime Chevalier, que les lectures publiques de roman de chevalerie sont « invraisemblable(s) », notamment parce que les paysans ne comprenaient pas ces textes-là³¹², signifie occulter le phénomène psychologique et acoustique de la lecture³¹³. Le plaisir retiré par Juan Palomeque, en-deçà même d'une compréhension littérale du récit, répond justement à ce type d'affirmation, en rappelant combien l'espèce humaine reste soumise aux

³⁰⁹ Le correspondant rhétorique est la *suavitas* (Cicéron, *De oratore*, 225)

³¹⁰ « On dit qu'autrefois les cigales étaient des hommes, de la génération qui a précédé la naissance des Muses ; mais après la naissance des Muses et l'apparition du chant, l'intensité avec laquelle des contemporains subirent le violent effet du plaisir a fait qu'ils ont chanté sans plus aucun souci du boire ou du manger, et ils ne se sont même pas aperçus qu'ils avaient trépassé » (PLATON, 1997, p. 162). Voir également *La République* -601a- (PLATON, 2002, p. 490).

³¹¹ Cette conscience est débitrice d'une double tradition, à la fois rhétorique (Cicéron, *De oratore*, II ; PABST, 1972, p. 224) et conteuse (MONER, 1989, p. 277)

³¹² CHEVALIER (2004), p. 86-89 : « Non, il n'est pas certain qu'un public populaire ait entendu le théâtre de Lope tel que nous le lisons. Et pas d'avantage les *Amadís*. Quant à ces derniers, je ne sais si l'on a remarqué un singulier contraste : tandis que les plus récentes études soulignent toujours plus clairement la rhétorique de Montalvo (ceci soit dit sans parler des "entricadas razones" de Feliciano de Silva), la foi en un public populaire du roman n'a jamais été aussi vive. Cette foi est décidément inoxydable. »

³¹³ Fernando Bouza a rappelé, lors du débat qui a suivi la lecture de l'article de Maxime Chevalier (2004), qu'*Amadís de Ganla* était lu aux esclaves du Pérou, lors de la période coloniale. Mais, déjà, au Moyen Âge, « les théologiens considéraient que les textes liturgiques de la messe et des heures canoniques devaient être lus à voix haute, même si on ne les comprenait pas [lecture à la bouche], les textes de dévotion devaient, eux, être compris [lecture au cœur] » (SAENGER, 2001, p. 176). Également le témoignage français cité par DAVIS (1979, p. 323) : « Un soir pluvieux de 1554, le gentilhomme normand Gilles de Gouberville lit des passages de l'*Amadís de Gaule* à sa maisonnée, domestiques et servantes compris. »

pouvoirs simples des vibrations vocales du lecteur³¹⁴, aux étrangetés lexicales des « razones » d'Amadís, qu'effectivement Sancho ne comprenait pas (Chevalier, 2004, p. 89).

LA LECTURE SOLITAIRE

Si por algún modo alcanzara que la lección destas Novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento...

Cervantès, NE (prologue)³¹⁵

La sonorité de l'œuvre n'est pas un privilège de la seule lecture publique, et l'on ne saurait soutenir l'absence totale d'oralisation du texte lors d'une lecture solitaire. Dans bien des cas, la lecture du temps était murmurée ; le lecteur pouvait se repaître à loisir des morceaux sonores que le texte lui soumettait³¹⁶, en témoigne, en France, la « rumination » de Michel de Montaigne :

la lecture des vers [de Virgile], même lorsqu'elle est silencieuse, est d'abord orale, [...] les mots passent par la bouche : "Quand je rumine ce *rejecit, pascit, inbians, mollis, favet, labefacta, pendet, percurrit*, et cette noble *circunfusa*, mère du gentil *infusus*, j'ai dédain de ces menues pointes et allusions verbales qui naquirent depuis." *Ruminer*, c'est bien savourer lentement l'ingestion des mots, s'en repaître, prononcer avec délice des vers nourrissants (1972c, p. 137).

Dans le *Coloquio de los perros*, Berganza assure connaître le contenu des romans pastoraux de son maître berger grâce à la lecture qu'il en faisait :

digo que en aquel silencio y soledad de mis siestas, entre otras cosas, consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores; a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios. Deteníame a *oírle leer*, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba estremada y divinamente, alabando a la sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar, desde que salía el sol en los brazos de la Aurora hasta que se ponía en los de Tetis; y aun después de haber tendido la negra noche por la faz de la tierra sus negras y oscuras alas, él no cesaba de sus bien cantadas y mejor lloradas quejas. No se le quedaba entre renglones el pastor Elicio, más enamorado que atrevido, de quien decía que, sin atender a sus amores ni a su ganado, se entraba en los cuidados ajenos (CP, p. 552-553).

On pourrait affirmer que la vocalisation du texte ne sert qu'à justifier la connaissance que Berganza possède de la prose pastorale. Mais si les lecteurs solitaires ne lisaient pas à voix haute, en Espagne comme en France, les lecteurs du *Coloquio*, n'auraient-ils pas jugé invraisemblable un passage du récit qui se veut justement une critique de l'invraisemblance ?

³¹⁴ BOLOGNA (2000), p. 89-100 ; MUNCH (2004), p. 126-130, 174-186 ; BLOCH (2005), p. 158-160.

³¹⁵ LASPERAS (1987), p. 168 : « Le terme *novela* désigne dans ce cas [...] un récit écrit destiné à une lecture individuelle ».

³¹⁶ FRENK (1997), p. 74 : « ¿Existe la lectura en silencio ? »

Toujours est-il que l'important n'est pas dans l'opposition lecture orale/lecture silencieuse. Au cours des derniers siècles du Moyen Âge, le goût de l'intimité avait affecté la culture livresque grâce à la généralisation de l'écriture séparée à partir du XII^e siècle³¹⁷. Puis vinrent les débuts de l'imprimerie qui permettaient une production de masse du livre échappant de plus en plus aux populations religieuses et aux lectures communautaires. La lecture solitaire allait se généraliser. C'est donc le clivage activité communautaire/solitude qui est opérant pour saisir les variables empiriques les plus profonds de la réception fictionnelle.

Retrait social

Pourtant, si l'on regarde l'exemple du célèbre roman de Cervantès, la seule description précise d'un personnage occupé à lire à l'écart de ses contemporains est celle d'Alonso Quijano (Iffland, 1989, p. 27). Plus d'un siècle après la création d'imprimeries sur le territoire espagnol, dans les années soixante-dix du XV^e siècle (1472-1474), la lecture représentée avec force par l'hidalgo semble receler certains dangers inhérents au fait qu'elle s'accomplit surtout à l'écart des autres. Sa bibliothèque (« el aposento de los libros »), véritable protection de l'univers fictionnel, derrière une enceinte fortifiée de livres, exprime l'enfermement radical du lecteur solitaire. Lorsque Pero Pérez et Nicolas rentrent dans la « pièce aux livres », ils doivent en demander la clef à la nièce du lecteur, gardienne d'un monde intérieur. Alonso Quijano, en privilégiant une lecture exclusivement solitaire et en s'enfermant dans ce mode de lecture, a pris le chemin de la marge et du repli sur soi.

Concentration

Au-delà du problème de la vocalisation du signifiant graphique ou du caractère parfois asocial de la lecture solitaire, nous voulons souligner la portée du radical isolement qui encercle le lecteur manchègue. Lire signifie pour Alonso Quijano s'abstraire du monde environnant et empêcher sa voisine, ses voisins, de perturber sa progression imaginaire. À la différence du spectateur de théâtre, la situation lectorale, cernée de « cent corps de grands livres » (*DQ I*, 26, p. 76), suppose la concentration, puisque rien ne peut contrarier l'investissement fictionnel³¹⁸.

³¹⁷ SAENGLER (2001), p. 159-160 : « Avec l'adoption de l'écriture séparée, l'intérêt pour la composition autographe pouvait renaître, et certains auteurs, comme Othlon de Saint-Emmeram au XI^e siècle et Guibert de Nogent au XII^e siècle pourront désormais exprimer par écrit des sentiments qui, jusque-là, n'avaient pas été confiés au parchemin, car leur caractère intime ne s'accommodait pas de la présence d'un secrétaire [...]. Ces œuvres érotiques du XII^e siècle entendaient tirer parti de la nouvelle intimité entre auteur écrivant lui-même et lecteur, que l'on trouvait déjà, implicite, dans les livres de dévotion ».

³¹⁸ James Iffland fait d'ailleurs l'hypothèse suivante : « esa tendencia suya de comenzar a "vivir" o "actuar" lo que estaba leyendo -eso es, agarrando una espada y golpeando con ella contra las paredes en una especie de ejercicio de "precalentamiento" de su locura- también habría sido frenada si hubiera estado rodeado de otros seres humanos » (1989, p. 27).

Emprise fictionnelle accrue

La contrepartie du plaisir solitaire et de cette tendance qui pousse le lecteur à posséder la fiction, autant que les livres, est, finalement, une lecture dévorante, elle-même possessive. On se souvient en effet des « muchas hanegas de tierra de sembradura » (*DQI*, 1, p. 37) vendues au profit des folios chevaleresques ; c'est là tout le retournement décrit dans le premier chapitre de l'œuvre : « Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros » (*DQ I*, 1, p. 39). L'Ogre-lecteur s'est retrouvé prisonnier des livres qui l'entourent, comme du livre qui, le temps de sa lecture, l'obsède. Si la lecture faite à haute voix suggère la critique du fait de la présence des autres, la lecture solitaire renforce en plus le phénomène d'emprise fictionnelle, en limitant la tendance sociale de maîtrise de soi³¹⁹. Pour les lettrés du Siècle d'or, la prise de pouvoir du sujet par la fiction n'est pas une nouveauté ; Platon s'était déjà appesanti sur ce point bien avant Cervantès, quand il confrontait Glaucon aux questions de Socrate :

- [...] sur ce point, dis-moi : luttera-t-il à ton avis contre son chagrin, et y résistera-t-il plutôt quand il sera exposé au regard des gens de son rang, ou lorsqu'il sera seul et livré à lui-même dans son intimité ?
- Il le supportera bien plus, dit-il, lorsqu'il sera sous le regard des autres.
- Mais dans la solitude, il osera je pense, multiplier les plaintes dont il rougirait si on devait les entendre, et il fera bien des choses qu'il serait confus qu'on les voit faire (*La République*, 604a).

« Oui, c'est ainsi, dit-il » ; Glaucon est obligé de reconnaître face à Socrate un phénomène anthropologique scientifiquement mis en évidence. La solitude libère l'engagement émotionnel des hommes, quelle que soit leur culture (Pinker, 2000, p. 391). La lecture silencieuse ne peut donc que se ressentir d'un tel phénomène.

Identification associative accrue

Mais, dans l'univers romanesque cervantin, Alonso Quijano n'est pas l'unique personnage lecteur en situation de solitude. Le licencié Peralta fictionnalise lui aussi dans l'intimité, puisqu'il doit lire, seul, la trace écrite du colloque entre Berganza et Cipión, Campuzano ayant refusé de la lui lire. Roger Chartier s'est penché sur ce lecteur, plongé dans une œuvre à tout le moins invraisemblable (fable animalière). Son analyse nous semble très pertinente : grâce au repli sur soi, l'historien signale que « l'imagination sera plus facilement conquise, l'identification à l'œuvre mieux assurée et l'incroyable (des chiens qui parlent) peut être cru » (lecteurs réels), ou du moins lu jusqu'à son terme (lecteurs diégétiques –Quijano, Peralta–). Barry Ife dit d'ailleurs très justement :

³¹⁹ « Pour Brantôme, lui-même chantre de l'amour, la lecture solitaire de réimpressions de romans médiévaux français et espagnols, en particulier du plus chaudement réaliste d'entre eux, *Amadis de Gaule*, mettait les filles "dans tous leurs états, polluées et dévergondées" » (HALE, 1998, p. 447).

Tal vez sorprenda que Campuzano no le lea el texto en voz alta a Peralta; al fin y al cabo, le acaba de contar la historia del *Casamiento engañoso*. ¿Por qué, pues, no contarle cara a cara lo que oyó discutir a Cipión y Berganza ? [...] Peralta, igual que nosotros, recrea el diálogo de los perros dentro de su propia cabeza y con su propia voz interior, convirtiéndose, en destacada medida, en su autor (Ife, 1992, p. 41).

Economie de la compréhension plus poussée

Le mode de la lecture solitaire, loin d'être un danger, est donc pris comme une voie d'entrée en fiction, requise par le haut degré d'in vraisemblance de certains récits³²⁰. Lire seul ne fait pas que freiner le processus de distanciation, cela accentue le pouvoir enchanteur de l'imagerie mentale. Pour autant, la lecture solitaire ne bride pas l'économie de la compréhension. Certes, la lecture publique peut engager la discussion et la réflexion commune, mais elle n'incite pas à la méditation. Convoquant les mots de Pedro de Navarra³²¹, Margit Frenk écrivait que l'acte de lecture silencieuse est souvent associé à la faculté de l'entendement : « El leer en silencio [...] es privilegio del sabio, mientras que el pobre *ignorante*, sólo atento al gusto que recibe por el oído, no entiende ni entiende bien los textos ni es capaz de reflexionar sobre ellos » (1997, p. 78)³²². La lecture du for privé participe de l'ancienne *lectura*, c'est-à-dire du commentaire³²³.

Deux effets peuvent alors être observés. Tantôt la recherche littéraire s'efforce d'élucider les passages obscurs, tantôt elle repère les incohérences des œuvres. On trouve un exemple du premier cas à travers l'attitude de don Lorenzo, le fils de Diego de Miranda, qui, tout armé de ses dix-huit ans, s'ingénie à déchiffrer les classiques de l'Antiquité (« Todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Iliada*; si Marcial anduvo deshonesto o no

³²⁰ Déjà dans l'antique Rome, Apulée semblait destiner ses *Métamorphoses* à une lecture individuelle, murmurée, si l'on en croit l'interprétation que CAVALLLO (2001, p. 99) donne des premières lignes.

³²¹ FRENK (1997), p. 78 : « cuando yo leo tiene tiempo mi entendimiento de conocer y entender lo que leo y [...] retener mejor en la mente la tal escritura ».

³²² Voir également PAKES (2001), p. 118 : « à partir du VI^e siècle, on accorde plus d'attention à la lecture silencieuse. Dans la *Règle de saint Benoît*, on trouve des références à la lecture individuelle, et à l'exigence d'une lecture muette qui ne dérange pas les autres [...]. Isidore de Séville, qui prescrivait les compétences requises du lecteur à voix haute à l'église, considérait aussi que la formation à l'office de lecteur était une des premières phases de l'éducation, et il donnait la préférence à la lecture silencieuse qui permettait *une meilleure compréhension* du texte : elle demandait moins d'effort physique, permettait de mieux réfléchir à ce qu'on lisait, et de mieux le conserver en mémoire ».

³²³ « [Contrairement] à *lectio* et à *legere*, qui appartiennent à la langue classique, *lectura* est une création médiévale datant seulement de l'époque universitaire, dans le cadre de l'enseignement, pour désigner un procédé d'exposition du texte tout à fait spécifique. À l'origine, dans les écoles de droit, des gloses apparaissent dans les marges des manuscrits contenant les textes faisant l'objet d'un enseignement. Elles sont destinées à apporter des explications permettant de comprendre des passages difficiles. La *lectura* désigne d'abord cette méthode d'explication. Ce n'est que pendant le XIII^e siècle que le terme sera vraiment utilisé dans le sens technique de contenu d'un cours ou de "lecture" commentée et expliquée d'un texte » (HAMESSE, 2001, p. 135). Également, pour la fin du Moyen Âge : SAENGLER (2001), p. 179 (la « nouvelle littérature en langue vulgaire, et la lecture silencieuse, donnaient aux lecteurs de l'aristocratie une idée nouvelle de la piété individuelle et leur permettaient de porter des jugements sur les questions scolastiques tout aussi bien que les savants des universités. Dans les nombreux débats composés à l'intention des princes, c'était le lecteur qui devait décider entre deux positions subtiles ou davantage »).

en tal epigrama; si se han de entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio », p. 756). Mais il ne faut pas être érudit pour être ce « discreto lector » tant choyé par les prologuistes ; un hidalgo comme Alonso Quijano n'était pas en reste pour sonder le texte de son entendement. Dès qu'il rencontrait les « requiebros y cartas de desafíos » de Feliciano de Silva, « desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido » (*DQ I*, 1, p. 38). De fait, malgré les critiques (« el sentido, [...] no se lo sacara ni las entendera el mesmo Aristóteles, si resucitara para sólo ello », *ibid.*) qui mettent en cause la prose chevaleresque, l'attitude des lecteurs est la même dans un cas comme dans l'autre : lorsque le sens résiste, l'individu s'efforce de suivre une *lecture-en-compréhension*. Au-delà des incitations auctoriales, c'est bien le pôle lectoral qui importe alors et qui applique, dans un cas comme dans l'autre, une lecture soucieuse du sens.

Le second effet de lecture est moins flatteur pour l'écrivain. Sanson Carrasco la met en avant lorsque Alonso Quijano lui fait remarquer que, régulièrement, des auteurs reconnus perdent tout crédibilité lorsqu'ils en viennent à publier leur idées : la « causa deso es –dijo Sansón– que, como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se veen sus faltas, y tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso » (*DQ II*, 3, p. 654). Ainsi Cervantès se voit-il critiqué pour avoir oublié de relater le vol du roussin de Sancho. Mais l'important pour nous est de voir que la solitude du lecteur apporte un temps *de* réflexion et qu'elle donne du temps *à* cette réflexion.

À LA FRONTIÈRE DU SINGULIER ET DU PLURIEL :

LA LECTURE DU COUPLE ET LA LECTURE FAMILIALE

Lorsque l'assemblée des auditeurs se réduit au cercle familial ou au couple d'amoureux, le plaisir de l'oralité se mêle alors au bonheur de l'intimité.

À la fin du XII^e siècle, Chrétien de Troyes met en scène dans l'histoire du *Chevalier au lion*, la rencontre d'Yvain et d'un groupe de lecteurs : dans le verger d'un château, une jeune fille fait la lecture d'un « romanz » à ses parents (v. 5366).

Messire Yvains el vergier antre
Un prodome, qui se gisoit
Sor un drap de soie, et lisoit
Une pucele devant lui
An un romanz, ne sai de cui.
Et por le romanz escouter
S'i estoit venue acoter
Une dame, et c'estoit sa mere,
Et li prodon estoit ses pere,
Si se pooient esjoir
Mout de li veoir et oïr ;

Car ils n'avoient plus d'anfan³²⁴

Le jardin dessine là un véritable lieu de plaisance propre à l'union *familiale*, redoublant le lien tissé par la voix *familiale* de la « pucelle ».

Plus tard, au XVII^e siècle, on peut relever plusieurs cas de lectures réduites « à deux personnes, placées dans un tête-à-tête qui les isole. L'une lit et, à l'occasion, commente tandis que l'autre écoute et, à l'occasion, discute, chacune des deux assumant tour à tour l'un des deux rôles » (Dumoncaux, 1990, p. 121). Il peut s'agir, concrètement, des cas d'un mari faisant la lecture à sa femme enceinte ou d'une épouse souhaitant recréer son compagnon, comme le montrent Jorge de Montemayor dans ses *Siete libros de la Diana* ou J. L. Vives dans son *Instruction de la femme chrétienne*³²⁵.

Au temps des Lumières, la correspondance privée analysée par Claude Labrosse fera état d'un autre type de relation : la lecture au sein d'un couple d'amants. Le lire, par la communication rapprochée, prend alors un tour différent, renforçant l'intimité du couple, exacerbant les contenus sentimentaux exposés dans l'œuvre. Dans une lettre qu'il adresse à Jean-Jacques Rousseau, un jeune précepteur décrit ainsi la fusion entre les attitudes présentées dans la fiction et les relations qu'il entretient dans sa vie quotidienne :

J'eus le bonheur de me faire aimer de la sœur de mes élèves, la plus aimable et la plus vertueuse jeune fille que je ne connaîtrai jamais. Nous commençons à vivre ensemble avec beaucoup de familiarité lorsque votre Héloïse parut. Je vous connaissais de réputation et je n'eus rien de plus pressé que d'acheter votre ouvrage : je le lus : jugez quelle impression il dut faire sur un cœur né sensible, et j'ose le dire sensible à la vertu. Je voulus le faire lire à ma maîtresse. Je crus voir en elle une seconde Julie, et en effet, il y avait entre les deux filles des rapports très marqués. J'en trouvais entre Saint-Preux et moi, quoique moins sensibles [...] l'idée de voir que nous avions quelque ressemblance avec les deux plus parfaits amants qu'on puisse imaginer me causait une douce satisfaction, un sentiment délicieux que je voulus faire partager à celle qui prenait part à tous mes autres sentiments ; mais il était difficile d'y parvenir, on lui défendait la lecture des romans. Le premier tête à tête que nous eûmes, je lui parlais de votre ouvrage, et de l'impression qu'il avait fait sur mon esprit –je lui analysais le mieux qu'il me fut possible ; et l'idée que je lui en donnai, lui fit naître un extrême désir de le lire. Nous pensâmes aux moyens de le satisfaire et nous trouvâmes que la nuit seule pouvait le fournir. Je lui donnai votre ouvrage et dès le soir même elle en lut deux volumes. Je lui demandai le lendemain si elle s'était bien amusée ; beaucoup me dit-elle, mais j'aurais encore plus de plaisir si nous pouvions le lire ensemble. Quelques grands que fussent les obstacles, il fut décidé que je ferais tout pour les surmonter et j'y parvins. J'entrai dans sa chambre, elle dormait, et je l'éveillai en me jetant dans ses bras. Vous jugez bien

³²⁴ CHRETIEN DE TROYES (1990), p. 293 : « Monsieur Yvain pénètre dans le verger [...]. Il voit un seigneur allongé sur un drap de soie ; il était appuyé sur son coude et, devant lui, une jeune fille lisait *un roman dont j'ignore le sujet*. Pour écouter la lecture, une dame était venue s'accouder près d'eux ; c'était la mère de la jeune fille, et le seigneur était son père. Ils avaient tout lieu de se réjouir à la voir et à l'entendre, car elle était leur seule enfant » (traduction).

³²⁵ MONTEMAYOR (1996), p. 100. Voir également, d'un point de vue moins intime, le cas du prince Tadeo, qui fait venir une pléiade de conteuses pour qu'elles soulagent sa femme pendant sa grossesse (BASILE, 2002, p. 37-38).

VIVES (2001), p. 263 : « Tendrá eso mismo [la mujer discreta] algunas historias o fábulas tan apacibles, como honestas con las cuales avive y recree [el ánimo de su esposo] cuando estuviere fatigado o triste. »

que notre première occupation ne fut pas de lire, depuis longtemps nous avions besoin de nous voir en liberté ; et quoique nous nous parlâssions tous les jours, nous avions une infinité de choses à nous dire. Mille baisers qu'elle me permit de prendre sur sa bouche ; les charmes de son sein qu'elle livra à ma discrétion, avaient tellement embrasé mes sens que dans mon ivresse j'allais ... Elle arrêta mes efforts, et me parla en des termes que Julie et son amant n'auraient pas désapprouvés (1985, p. 53).

Si l'*Héloïse* a permis de freiner les ardeurs du jeune homme –semble-t-il–, on a pu constater à la fin du Moyen Âge, que les romans de chevalerie comme *Lancelot du Lac* ou *Amadís de Gaula* pouvaient amener les jeunes lecteurs amoureux à consommer l'acte, à l'instar de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta (voir *supra*). Les tentations proposées à la lecture trouvent donc leur efficacité essentiellement par ce biais de la lecture intime en couple³²⁶. Aussi, comme le remarquait Alonso Quijano le Bon, tout amant est-il suspect dès que l'on sait son attachement à la prose chevaleresque (*DQ II*, 74, p. 1220).

Il n'en reste pas moins que cette pratique « amoureuse » de lecture ne devait pas être exceptionnelle, la prose lue en couple permettant de rapprocher les cœurs dans une fiction commune et de créer une scène imaginaire où deux êtres, conjointement, verbalisaient leurs émois et exorcisaient leurs fantasmes.

La lecture solitaire ou en couple des nouvelles cervantines ne peut être rejetée, d'autant plus que Cervantès n'a pas choisi de fournir à l'ensemble de ses *Novelas ejemplares* un cadre qui aurait mis en abyme –et en miroir– une réunion d'auditeurs pour ses récits. Si d'un côté, la nouvelle de *Rinconete y Cortadillo* et celle du *Curioso impertinente* s'offraient fictionnellement, avec la *Première Partie* de *Don Quichotte*, à une lecture publique, orale, de l'autre, l'existence avérée du *Celoso extremeño* mais aussi de ce même *Rinconete y Cortadillo*, dans la miscellanée personnelle de l'archevêque Niño de Guevara, révèle à l'enquêteur que les nouvelles cervantines circulaient de façon inévitable dans les sphères de l'intimité et de la solitude. Comme le rappelle Maxime Chevalier, dans le cadre d'une influence croissante de l'imprimerie, les *Novelas ejemplares* marquent, par rapport au recueil de Juan Timoneda, la naissance de la nouvelle en tant que genre affilié prioritairement à l'écrit et à ses pratiques (1993, p. 393). Le lecteur des *Ejemplares* peut donc se retrouver seul face à son livre, d'où sa désignation au singulier dans le prologue (« lector amantísimo ») : Cervantès s'adresse « *al descuidado o cuidadoso que las leyere* » et pense que « *cada uno pued(e) llegar a entretenerse* » avec son recueil.

³²⁶ Voir également le célèbre précédent antique évoqué par Platon et cité par Michel de Montaigne : « Et Socrate, plus vieil que je ne suis, parlant d'un objet amoureux : "M'étant, dit-il, appuyé contre son épaule de la mienne et approché ma tête à la sienne, ainsi que nous regardions ensemble dans un livre, je sentis, sans mentir, soudain une piqure dans l'épaule comme de quelque morsure de bête, et fus plus de cinq jours depuis qu'elle me fourmillait, et m'écoula dans le cœur une démangeaison continuelle." Un attouchement, et fortuit, et par une épaule, aller échauffer et altérer une âme refroidie et énervée par l'âge, et la première de toutes les humaines en réformation ! » (1972c, p. 137).

Néanmoins, d'un point de vue méthodologique, aucune forme de lecture attestée au Siècle d'or ne pourra être écartée dans l'*analyse interne* que nous mènerons sur la lecture des nouvelles cervantines. L'enquête devra prendre en considération les conséquences qu'une lecture intime mais aussi publique des textes pouvait générer. En effet, la nouvelle cervantine a beau être « faite pour être lue », comme le soutient Maxime Chevalier (*ibid.*), rien ne l'empêchait, comme nous allons le voir à présent, de vagabonder oralement sur les routes d'Espagne et de France, indépendamment du recueil ou du support imprimé qui liait, par exemple, les *Ejemplares*.

La lecture d'une œuvre peut, on l'a vu, être appréhendée selon deux perspectives : celle de l'auteur et celle de la multiplicité des lecteurs potentiels. Dans le premier cas, étudier la lecture revient à faire l'analyse des attentes cervantines disséminées dans les récits brefs : sollicitation de certains lectorats précis, de certaines pulsions, de certains effets romanesques (*admiratio, evidentia*, coopération interprétative). Dans le second, il faut prendre en compte l'intérêt que certains passages offrent aux différentes postures de lecture, indépendamment des visées auctoriales³²⁷ : celle de l'intimité ou du regroupement en public, mais aussi celles décrites dans notre première partie (narcissisme, altruisme, ...).

L'expérience romanesque, cependant, ne dépend pas uniquement de ces deux réalités d'ordre phénoménologique : la création (*pôle I*) et la fictionnalisation (*pôle II*). Le lecteur n'a pas entre les mains l'œuvre de l'auteur, mais un « produit fini ». Ce sont donc les coordonnées scripturaires et éditoriales, c'est-à-dire les *liens* matériels entre les deux « pôles » littéraires, qu'il nous faut à présent envisager pour compléter et affiner l'étude des paramètres qui conditionnent la réception des *Nouvelles exemplaires*.

³²⁷ Cervantès avait-il prévu les critiques sociales des « caballeros » ?

3. LIENS : LE RECIT BREF ENTRE CONTRAINTES PARATEXTUELLES ET PERFORMANCE ORALE

Qué haremos destos pequeños libros que quedan?
- Estos –dijo el cura– no deben de ser de caballerías, sino de poesía.

Cervantès, *DQ I*

L'œuvre possède un caractère matériel, premier dans l'acte de lecture. Tout comme l'auteur n'écrit pas un livre, mais un texte, le lecteur ne lit pas le texte original, mais sa transcription manuscrite ou imprimée. À côté de l'auteur, donc, se trouve cette « seconde machinerie » qu'est la *mise en livre* :

la disposition et le découpage du texte, sa typographie, son illustration [...] ne relèvent plus de l'écriture mais de l'imprimerie, elles sont décidées non par l'auteur mais par le libraire-éditeur, et elles peuvent suggérer des lectures différentes d'un même texte (Chartier, 1993, p. 102).

Dans sa volonté de récupérer l'enveloppe du texte, après l'effort de théorisation de la critique littéraire (W. Iser, U. Eco, P. Ricœur, etc.), Roger Chartier nous rappelle combien la réalité du livre est primordiale dans le réel du lire, combien les marques de l'édition jouent dans l'appropriation personnelle de l'œuvre.

Dans le prolongement des réflexions méthodologiques de l'historien, nous voudrions aborder à présent l'étude de « l'efficace de l'objet ». Ce troisième axe d'analyse (les *liens*) va nous aider à reconstruire les limites que les dispositifs paratextuels imposent à la libre appropriation du texte des *Ejemplares* (*ibid.*, 1987b, p. 17-18).

Reproduction de l'édition réalisée par Juan de la Cuesta en 1613 (CERVANTES, 1981)

Novelas exemplares de

murio, Cornelia entró en Ferrara alegrando al mundo con su vista: los lutos se boluieró en galas: las amas quedaron ricas, Sulpicia por muger de Fabio, don Antonio, y don Iuan cōtētīssimos de auer seruido en algo al Duque, el qual les ofreció dos primas suyas por mugeres, con riquíssima dote. Ellos dixeron que los Caualleros de la nacion Vizcayna por la mayor parte se casauan en su patria, y que no por menosprecio, pues no era posible, sino por cumplir su loable costumbre, y la volūtad de sus padres, que ya los deuia de tener casados, no aceptauan tan illustre ofrecimiento. El Duque admiró su dū culpa, y por modos honestos, y honrosos, y buscādo ocasiones licitas les embió muchos presentes ā Bolonia, y algunos tan ricos, y embiados ā tan buena sazón, y coyūtura, que aunque pudieran no admitirse, por no parecer que recebian paga, el tiempo en que llegauan lo facilitaua todo: especialmēte los que les embió al tiempo de su partida para España, y los que les dio, quando fueron ā Ferrara ā despedirse del, ya hallaron ā Cornelia con otras dos criaturas hembras, y al Duque mas enamorado que nunca. La Duquesa dio la Cruz de diamantes ā don Iuan, y el Agnus adó Antonio, que sin ser poderosos a hazer otra cosa las recibieron. Llegaron ā España, y a su tierra, adonde se casaron con ricas, principales, y hermosas mugeres, y siempre tuuieron correspondencia con el Duque, y la Duquesa, y con el señor Lorenzo Bentibolli, con grandísimo gusto de todos.

(11)

NO

233



NOVELA

del casamiento en- gañoso.



SALIA Del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la puerta del Campo, vn soldado, que por seruirle su espada de baculo, y por la flaqueza de sus piernas, y amarillez de su rostro, mostraua bien claro, que aunque no era el tiempo muy caluroso, deuia de auer sudado en veynte dias todo el humor, que quizá gran-geó en vna hora. Yua haciendo pintros, y dando tra-
pies, como conualeciente: y al entrar por la puerta de la ciudad, vio que hāzia el venia vn su amigo, ā quien no auia visto en mas de scys meses, el qual sangriguandose, como si viera alguna mala vision, llegando le ā el le di-
xo: Que es esto señor Alferéz Campuḡano? es posible, que estā vueſſa merced en esta tierra? Como quien foy, que le hāzia en Flandes, antes terciando allā la pica, que
G g arraf-

Novelas exemplares de

en forma de coloquio, por ahorrar, de dixo Cipion, ref. pondio Bergança, que suele alargar la escritura. Y en di-
ziendo esto, sacó del pecho vn cartapacio, y le puso en las manos del Licenciado, el qual le tomó riyendose, y como haziendo burla de todo lo que auia oydo, y de lo que pensaua leer. Yo me recuesto, dixo el Alferéz, en esta silla, en tanto que vueſſa merced lee, si quiere, estos sueños, ó disparates, que no tienen otra cosa de bueno, sino es el poderlos dexar, quando enfaden. Haga vueſſa merced su gusto, dixo Peralta, que yo cō breuedad me despediré deſſa lectura. Recostose el Alferéz, abrió el Li-
cenciado el cartapacio, y en el principio vio que estaua puesto este titulo:

NOVELA, Y COLO-
quio, que paſsò entre Cipion, y Ber-
gança, perros del Hospital de la Resurrec-
cion, que está en la ciudad de Valladolid,
fuera de la puerta del Campo, a quien
comunmente llaman los perros
de Mahudes.

Cip.



Bergança amigo, dexemos esta noche el hospital en guarda de la confian-
ça, y retiremonos a esta soledad, y entre estas esteras, donde podremos gozar, sin ser sentidos, deſſa no villa
merced, que el cielo en vn mismo punto a los dos nos ha hecho. Berg. Cipion hermano, oyote hablar, y ſe q
re hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el ha-
blar

[...]

-A-

*Recueil et autonomie :
des nouvelles en liberté*

Les « nouvelles », comme le montre Lope de Vega (2002, p. 104), se différencient des « contes » parce qu'elles appartiennent au monde de l'écrit³²⁸. Leur présence au monde est fortement marquée par leur ancrage dans la « galaxie Gutenberg ». Dans le recueil de 1613, plus spécifiquement, on sera attentif à l'absence de directives autoriales à finalité herméneutique « autour » des récits. Point de cadre à l'horizon des lecteurs pour entamer ou clore les histoires. Seuls des espaces et des frises typographiques encadrent le remplissage textuel dans l'édition de Juan de la Cuesta.

LES NOUVELLES ENCERCLEES DU *DON QUICHOTTE* DE 1605

Pour trouver une *cornice* à certaines nouvelles, il nous faut revenir au roman de 1605. Dans la *Première partie de Don Quichotte*, le récit bref est inséré dans la continuité de la narration, plaçant apparemment le lecteur dans la même situation que les auditeurs fictionnels. Pourtant, les deux lectures sont bien différentes : quand le lecteur va lire le *Curioso impertinente*, il a lu d'autres aventures, alors que les auditeurs diégétiques trouvent, par leur écoute, une activité de rupture. En somme, le lecteur est englué au sein d'une narration extradiégétique collante³²⁹ ; l'histoire d'Anselmo est fictionnellement liée à celle de Dorotea et Cardenio ainsi qu'à celle de don Quichotte et Sancho. Les lecteurs de l'époque ont certainement été sensibles à cette contrainte diégétique qui fait entrer de force la nouvelle dans un *continuum* lectoral et dans une relation de dépendance autoritaire :

Una de las tachas que ponen a tal historia –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote. –Yo apostaré –replicó Sancho– que ha mezclado el hideperro berzas con capachos (*DQ II*, 3, p. 652).

De fait, les chapitres 32 à 35 du *Don Quichotte* de 1605 manifestent une profonde contradiction entre l'imprimé fictionnel (la nouvelle est « obra de ocho pliegos escritos de mano », *DQ I*, 32, p. 374) et l'imprimé –réel– du roman qui introduit typographiquement la

³²⁸ Voir également CHEVALIER (1989), p. 164 : « La novela corta se escribe para lectura, y para lectura individual. En una palabra, la novela corta pertenece a la edad del libro. »

³²⁹ Avec lucidité, Cervantès revient sur ce problème lorsqu'il écrit l'histoire de Sancho sur son *ínsula* : « en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen » (*DQ II*, 44, p. 980).

nouvelle. Dans la diégèse, la nouvelle est un texte totalement indépendant. L'histoire s'impose par sa parfaite autonomie romanesque et le récit se veut autosuffisant, nécessitant seulement son support papier.

Pour le lecteur réel, il y a là une flagrante contradiction, puisque lui se voit offrir un récit parfaitement encadré. Il est donc menotté par les préalables diégétiques, et scandaleusement interrompu par l'irruption, avant la fin de l'histoire, d'une aventure périphérique (celle d'un don Quichotte somnambule). En intercalant la nouvelle, Cervantès va à l'encontre du fonctionnement libre de la nouvelle et restreint, d'une certaine manière, sa lecture à la progression narrative qu'impose la narration principale, étant donné que le récit-cadre marque, de fait, un droit de préséance sur la nouvelle satellite³³⁰.

Dans un tel contexte, la mise en recueil particulière des *Nouvelles exemplaires* offre une réponse à la frustration des lecteurs³³¹. Le prologue ne souligne pas sans raison l'absence de *cornice* : les nouvelles cervantines, à la différence de leurs aïeules boccaciennes³³², « no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca » (NE, p. 18).

LIRE APRES L'EFFORT : LE TEMPS D'INTEGRATION DE LA NOUVELLE

L'effacement du cadre redonne au récit bref sa liberté première, il fournit au lecteur l'occasion de manier librement les histoires dans sa propre histoire personnelle.

Les nouvelles ne s'adressent pas, comme les romans de chevalerie ou les nouvelles de J. Boccace, à ce lecteur désœuvré mis en évidence par le prologue du premier *Don Quichotte*³³³ ou par le personnage d'Alonso Quijano (« los ratos que [el hidalgo] estaba ocioso [...] eran los más del año », DQ I, 1, p. 37). L'« amantísimo lector » des *Nouvelles exemplaires* peut faire songer à ce

³³⁰ « También pensó [Cide Hamete Benengeli...] que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas » (DQ II, 44, p. 980).

³³¹ Fr. Márquez Villanueva vient d'ailleurs d'exprimer, très récemment, la même idée : « De un modo opuesto al *Quijote*, escrito en realidad para el efecto acumulativo de una frecuentación episódica (aventura por aventura) a lo largo de un dilatado lapso de tiempo, cada una de las *Novelas ejemplares* pide el intenso compromiso de la lectura de una sentada. Aguarda tras la misma el deslumbramiento de una experiencia única, pero que muy pronto invita a una segunda pasada bajo el estímulo, gozosamente polémico, de una puesta en tela de juicio de todo lo leído » (2005, p. 95).

³³² La « crisi della cornice » est en fait un trait caractéristique des auteurs du *Quattrocento* -voir notamment l'emblématique *panaretto d'insalatella* de Gentile Sermini (BRIOSCHI, GIROLAMO, 1993, p. 647)-, mais surtout les désormais célèbres en Europe *Nouvelles tragiques* de Matteo Bandello.

³³³ « Indirectamente, Cervantes documenta, claro está, la afición por los libros de aventuras en un individuo perteneciente a la clase media ociosa en la España de comienzos del siglo XVII » (JAURALDE POU, 1983, p. 23).

- « Desocupado lector » (DQ I, p. 9);

- « así como se consiente en las repúblicas bienconcertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a *algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar*, así se consiente imprimir y que haya tales libros » (DQ I, 32, p. 373-374).

« travailleur » interpellé par Joan Timoneda dans son *Patrañuelo*³³⁴. Désormais, ce n'est pas le livre et son extension qui commandent la lecture, dans une vie d'oisif, mais la vie laborieuse et ses rares répit qui rendent nécessaire la lecture de la nouvelle. Cervantès, comme beaucoup (Caro, 1978, p. 146), souscrivait à la critique de l'oisiveté³³⁵. À quoi donc pourrait servir un cadre qui, à l'instar de la *brigata* boccacienne, mimait le délassement permanent, si ce n'est à faire sortir l'homme du raisonnable ? L'auteur de *Don Quichotte* ne pouvait que s'interroger.

Il est certain, en revanche, que la *brevitas*, en tant que « modèle formalisant », requiert cohésion et, donc, une « structure qui se manifeste généralement en ceci que l'aboutissement de l'action constitue une pointe » (Zumthor, 1983b, p. 3, 8). Il découle de cette « morphologie » plus ou moins naturelle que la fin est l'instant clé de la narration. Dans un « roman », le lecteur ne sait pas forcément à l'avance à quel moment il devra abandonner sa lecture pour retrouver une activité normale. Le fonctionnement de la nouvelle est inverse à celui des récits de chevalerie qui englobaient le temps des lecteurs dans des nuits interminables (voir *supra*). Le *temps d'intégration* (*ibid.*, 1987) de la nouvelle est celui de la vie quotidienne, faite de travail mais aussi d'autres loisirs, notamment physiques³³⁶. D'une part, sa brièveté (son *temps intégré* de courte durée) l'oblige à ne recevoir comme véritable « cadre » que la vie réelle des lecteurs ; d'autre part, cette vie non fictionnelle constitue l'horizon obligé de la lecture, du fait de la courte durée de la narration et donc de la relative proximité de son dénouement³³⁷.

Par voie de conséquence, la forme lâche du recueil cervantin, qui sépare les nouvelles les unes des autres, sert les visées de l'*eutrapélie*, c'est-à-dire celles du divertissement idéal, caractérisé par sa dimension ponctuelle, momentanée³³⁸. En effet, pour Aristote, autant que pour Thomas d'Aquin, le jeu délassant trouve sa finalité dans un futur qui le justifie (Wardrooper, 1982, p. 154-156). Pour le premier, notamment, la détente sert l'activité qui la suit, elle prépare le retour au sérieux :

Il serait en effet étrange que la fin de l'homme fût le jeu, et qu'on dût se donner du tracas et du mal pendant toute sa vie afin de pouvoir s'amuser ! Car pour le dire en un mot, tout ce que nous choisissons est choisi en vue d'autre chose, à l'exception du bonheur, qui est une fin en soi. Mais se dépenser avec tant d'ardeur et de peine en vue de s'amuser ensuite est, de toute évidence, quelque chose d'insensé et de puéril à l'excès ; au contraire, s'amuser en vue d'exercer une activité sérieuse [...], voilà, semble-t-il la règle à suivre. Le jeu est, en effet, une sorte de délassement, du fait que nous

³³⁴ « Epístola al *amantísimo* lector [...]. Tú, *trabajador*, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asados cuentos » (TIMONEDA, 1986, p. 97).

³³⁵ Le lien entre l'oisiveté et la littérature fallacieuse apparaît dans la bouche de Berganza, démystifiant les romans pastoraux : « vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna » (CP, p. 555).

³³⁶ P. Zumthor (1987, p. 283-284) distingue avec raison le *temps d'intégration* (moment où il se produit) du *temps intégré* de la fiction (durée).

³³⁷ OSWALD (1996, p. 35) définit la nouvelle comme la « chronique patiente et attentive d'une crise annoncée ».

³³⁸ Sur l'importance des moments de loisir : HALE (1998), p. 505, qui rappelle l'importance du *De officiis* de Cicéron et du *Galateo* de Giovanni de la Casa.

sommes incapables de travailler d'une façon ininterrompue et que nous avons besoin de relâche. Le délassement n'est donc pas une fin, car elle n'a lieu qu'en vue de l'activité. Et la vie heureuse semble être celle qui est conforme à la vertu ; or une vie vertueuse ne va pas sans un effort sérieux et ne consiste pas dans un simple jeu (Aristote, 1990, p. 507).

Mais il ne faudrait pas croire que Cervantès situe sa réflexion sur la lecture autour de la dichotomie du travail et des loisirs. Sa préoccupation tend plutôt à opposer l'immobilité lectorale à l'activité physique ; elle adopte en outre une perspective philosophique. L'allusion aux moments de délassement (« Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa », *NE*, p. 18) rappelle l'importance qu'a eu Aristote dans la formation de l'humanisme et des théories du savoir-vivre³³⁹. Depuis les débuts de la Renaissance, la question du jeu inclut une portée physiologique, mais aussi civique. De même que la musique, le jeu prend sa place dans le cadre de la réflexion sur un idéal d'humanité, redevable, depuis le philosophe grec aux notions de mesure. La conduite vertueuse, nous dit Alain Pons, consiste alors « dans une certaine "médiété" entre deux excès [...] et nos] auteurs, en particulier Della Casa et Guasso [...] ont fait leur miel de ce qu'Aristote dit [...] sur le bon goût dans l'activité de jeu »³⁴⁰.

Dans ce cadre, l'absence de *cornice* prend place dans une idéologie humaniste : les indications prologales deviennent un art du « savoir-lire » et la lecture du récit bref un mode pertinent de « vertu ».

Et l'on en vient à se demander si les derniers mots du *Coloquio de los perros* n'ont pas la même valeur éducative que le prologue. Cervantès achève la nouvelle comme nombre de romans, sur l'expectative d'une suite à venir. On pourrait croire qu'il s'agit là d'une incitation à une lecture sans fin. Pour autant, dans ce cas précis, notre auteur ne reprend qu'indirectement le *topos* des récits anciens dont *La Galatée* est un exemple parfait ; la situation lectorale –diégétique et réelle– est ici plus complexe. Pour le lecteur réel, de toute évidence, cette nouvelle existe par sa clôture : la fin même du recueil –et du papier– n'est là que pour mieux souligner le caractère indépassable du récit. Pour Peralta, dont la condition de lecteur nous est décrite minutieusement, l'histoire de Cipión peut bien attendre ; le temps est à la rupture et au délassement, physique cette fois-ci : « Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa [...]. Vámonos al Espolón a *recrear los ojos del cuerpo*, pues ya he recreado los del entendimiento » (*CP*, p. 623).

Cette précision sur le devenir du lecteur Peralta oppose le personnage à don Quichotte, pour qui les frontières entre le jour et la nuit étaient substituées par celles qui rythmaient les différents romans de chevalerie. Peralta est un « lecteur modèle » ; il ne se contente pas d'un délassement livresque, il le complète par un délassement physique, la promenade, comparable au

³³⁹ PONS (1993), p. 174 : les « analyses historico-sociologiques [N. Elias] ou littéraires n'accordent pas assez d'importance aux sources classiques, grecques et latines, dans lesquelles toutes ces œuvres ont puisé. »

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 181-182.

sommeil que Dorotea souhaitait trouver après avoir écouté *El curioso impertinente*³⁴¹. Le jeu fictionnel n'est que la porte d'entrée du repos réel du corps et, donc, de l'esprit (ce dernier étant considéré également dans sa dimension physiologique et humorale). Depuis la fin du Moyen Âge, il peut difficilement en être autrement³⁴². Comme en témoignent les textes rabelaisiens, l'exercice physique et le contact direct avec la réalité du monde sont le pendant indispensable de l'étude des humanités ; ils constituent même une nécessité au maintien d'une vie saine (Garin, 1968, p. 71-77).

LE RECUEIL EN LIBERTE (LE PETIT FORMAT DU SUPPORT NOUVELLIER)

Au-delà des limites temporelles que Cervantès accorde au récit de fiction, la démarche auctoriale, visant à éviter aux *Ejemplares* tout encadrement narratif, ressemble malgré tout à s'y méprendre à celle d'un Alonso Quijano : ce fou de lecture a construit sa bibliothèque en toute liberté, laissant libre cours à sa subjectivité. En ce sens, le recueil composé par don Miguel réalise concrètement ce qu'il avait annoncé de façon romanesque : il se donne telle une bibliothèque de récits. Notre auteur redonne ainsi au monde réel, au *cadre de lecture*, sa pleine fonction médiatrice, sans l'assujettir à un double déjà jugé trompeur par nombre de *novellieri* italiens. Le vrai cadre, celui de la réalité, sera par conséquent choisi par le maître du livre.

En matière de lecture, s'offrent à lui de vastes possibilités, comme nous le montre le choix des lieux de lecture effectué par Nicolas Machiavel. Voici son emploi du temps de lecteur tel qu'il l'exprime dans une lettre à un certain Venturi :

En quittant mon bois, je m'en vais à une fontaine et de là à ma volière. J'emporte un livre sous le bras, tantôt Dante ou Pétrarque, tantôt l'un de ces poètes mineurs comme Tibulle, Ovide et d'autres : je me plonge dans la lecture de leurs amours et leurs amours me rappellent les miennes ; pensées dont je me récrée un bon moment [...]. Le soir tombe, je retourne au logis, je pénètre dans mon cabinet, et dès le seuil, je me dépouille de la défroque de tous les jours, couverte de fange et de boue pour revêtir des habits de cour royale et pontificale ; ainsi honorablement accoutré j'entre dans les cours antiques des hommes de l'Antiquité.³⁴³

Machiavel écrit qu'il lisait deux sortes de livres, comme le remarque Antony Grafton :

Ce qu'il dit à propos des premiers ne laisse aucun doute sur leur caractère physique et textuel. C'étaient les petites éditions in-octavo des classiques en latin ou en italien, qu'Alde Manuce avait commencé à publier l'année précédente [...]. Il est clair que Machiavel les utilisait de la manière la plus simple, comme nous le faisons aujourd'hui pour des livres moins classiques mais au format tout aussi commode, l'été : un moyen transportable de se vider la tête de toutes sortes de problèmes. Ces lectures stimulaient non pas sa pensée mais sa rêverie, elles étaient un passe-temps où se perdre.

³⁴¹ Nous renvoyons à la réflexion de Dorotea (*DQ I*, 32, p. 375).

³⁴² Sur l'écoute de la fiction lors d'un temps circonscrit pendant le Moyen Âge : ZUMTHOR (1987), p. 174-175. Sur le caractère « populaire » de cette conception : MOLHO (1976), p. 19-20.

³⁴³ Cité dans GRAFTON (2001), p. 221-222. Voir également l'exemple fictionnel de Birtelo dans *La selva de aventuras* (CONTRERAS, 1991, p. 85), qui lit au milieu de son jardin.

[... Les ouvrages de l'autre catégorie, il] est clair que Machiavel ne les lisait pas dans les éditions portables de Manuce mais dans les gros in-folio et in-quarto qui remplissaient les rayonnages du cabinet de travail d'un lettré de la Renaissance.³⁴⁴

Le format a donc toute son importance dans le moment et l'expérience de lecture. Comme dans le cas de Machiavel, chez Cervantès, deux formats au moins sont à distinguer : celui des *Ejemplares*, généralement édités en in-8° ou en in-12°³⁴⁵, s'opposent radicalement aux « corps » imposants des *in-folio* chevaleresques. Rassemblées sous un même habillage, les différentes histoires du recueil exemplaire peuvent être lues en des lieux différents ; tout un chacun peut aisément transporter ce type de volume dans la *faltriquera*³⁴⁶.

Par ailleurs, le faible encombrement du volume des *Novelas ejemplares* le rend propre à accompagner les voyageurs dans leurs pérégrinations (leur pèlerinage également ?). Les étapes d'un périple peuvent être ponctuées, le soir à l'auberge, par la lecture d'une nouvelle dans son intégralité.

Trois moments sont probablement propices à la plongée fictionnelle : l'attente du souper, la digestion après le repas et, enfin, l'attente du coucher. Ces trois possibilités sont évoquées dans la prose médiévale et finissent par trouver une représentation dans *Don Quichotte*.

Alphonse X insistait ainsi pour que les chevaliers profitent du temps libre qui précède le repas pour poursuivre leur éducation militaire :

[los antiguos] ordenaron que así como en tiempo de guerra [los cavalleros] aprendiesen fecho d'armas por vista e por prueba, que otrosí en tiempo de paz lo aprendiesen por oída e por entendimiento: e por eso acostunbravan los cavalleros cuando comièn que les leyesen las estorias de los grandes fechos de armas que los otros fezieran, e los sesos e los esfuerços que ovieron para saber vençer e acavar lo que querièn (Alfonso X, *Partida II*. XXI, 188).³⁴⁷

De même, on trouvera dans la *Seconde partie* de *Don Quichotte* deux personnages arrêtés dans une auberge près de Saragosse et exprimant le souhait de patienter jusqu'au repas grâce à la lecture d'un chapitre du *Quichotte* d'Avellaneda :

Llegóse, pues, la hora del cenar, recogióse a su estancia don Quijote, trujo el huésped la olla, así como estaba, y sentóse a cenar muy de propósito. Parece ser que en otro aposento que junto al de don Quijote estaba, que no le dividía más que un sutil tabique, oyó decir don Quijote:
- Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que trae la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de Don Quijote de la Mancha (*DQ II*, 59, p. 1110).

La période de digestion qui suit le repas est, elle aussi, souvent mise à profit pour la tranquillité qu'elle impose. En Espagne, comme nous avons eu l'occasion de le souligner, la

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 222-223.

³⁴⁵ « La majorité des recueils de nouvelles sont de petits volumes » (CAYUELA, 1996, p. 69).

³⁴⁶ On trouve un exemple de cette possibilité chez Malón de Chaide (*Libro de la conversión de Magdalena*) : « ¿Qué ha de hacer la donzellita que apenas sabe andar y ya trae una *Diana* en la faldriquera », cité dans RUIZ GARCIA (1999), p. 301.

³⁴⁷ Cité dans GÓMEZ REDONDO (2003), p. 260.

pratique fictionnelle ne doit pas différer radicalement de la lecture à haute voix exécutée par le curé (lettrés, personnes alphabétisées) devant un public parfois analphabète (moissonneurs) ou du contage évoqué, en France, par Noël Du Fail :

Volontiers après souper, le ventre tendu comme un tabourin, soul comme Pataut, jazoit le dos tourné au feu, teillant bien mignonnement du chanvre, ou raccourrant, à la mode qui couroit, ses bottes [...], chantant bien melodieusement, comme honnestement le savoit faire, quelque chanson nouvelle ; Jouanne sa femme de l'autre costé filoit, luy respondant de mesmes. Le reste de la famille ouvrant chacun en son office, les uns adoubans les courroies de leurs fleaux, les autres faisant dents à Rateaux, bruslans hars pour lier (possible) l'aixeul de la charrette rompu par trop grand faix et faisoient une verge de fouet de mesplier (ou meslier). Et ainsi occupés à diverses besongnes, le bon Robin (après avoir imposé silence) commençoit un beau conte du temps que les bestes parloient (1994, p. 72).

Rappelons enfin que la fiction romanesque est sans doute, au Siècle d'or comme aujourd'hui, un bon moyen de se préparer au sommeil réparateur de la nuit, ou, en cas d'insomnie, de pouvoir s'occuper l'esprit et, peut-être, trouver enfin le repos. Au Moyen Âge, Alphonso X évoque la possibilité de rentabiliser l'impossibilité de dormir (« Eso mesmo fazien que quando non podien dormir, cada uno en su posada se fazie leer e retraer estas cosas sobredichas »³⁴⁸). Au XVII^e siècle, la volonté affichée par Dorotea d'écouter un récit s'oppose à l'idée de Pero Pérez d'aller dormir juste après le repas (*DQ I*, p. 375). Les auditeurs de *Don Quichotte* ne devaient pas manquer de reconnaître là l'importance d'un rituel universellement partagé, du berceau jusqu'à la tombe. Véritable rite de passage, le temps d'évasion de la lecture/écoute sert la rupture avec les pratiques actives de la veille et l'apaisement parfois nécessaire avant le coucher : émotionnellement, la journée de Dorotea n'avait pas été de tout repos...

LA NOUVELLE AUTONOME

Dans son prologue, Cervantès cherche à prévenir ses lecteurs : « el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí » (*NE*, p. 18). L'auteur ne met pas entre nos mains une œuvre, mais plusieurs, chacune manifestant typographiquement et fictionnellement son statut autonome.

Cervantès va jusqu'au bout des possibilités offertes par la forme du recueil. Ni le cadre dialogué représenté par *Calila y Dimna*, ni le cadre *in itinere* illustré par les *Contes de Canterbury* n'ouvre les « fleurs » exemplaires. La corniche narrative est tout simplement dissoute dans le blanc du papier et l'encre noire des frises. En outre, dans les quelques éditions du XVII^e siècle que nous avons pu consulter, les nouvelles cervantines sont reliées les unes aux autres par ce

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 261.

même blanc typographique ; chaque récit se détache de celui qui le précède par le point final du récit antérieur, le dénouement en entonnoir et aussi, quelques fois, par un changement de page.

Premiers mots, premières impressions (titre et incipit)

Une des conséquences de ce type de stratégie tient dans la valeur que prennent alors le titre et l'incipit. Dans le premier *Don Quichotte*, on se rend compte à quel point les premières lignes du *Curioso impertinente* étaient importantes dans la décision de lecture. Avant de proposer une lecture à voix haute, Pero Pérez –tout comme Cardenio– préfère lire « para sí tres o cuatro renglones ».

Prenons bien la mesure d'une chose : les *Nouvelles exemplaires* jouissent d'un double mystère. Si, d'un côté, en comparaison avec les récits plus amples, elles ont l'avantage de l'inconnu romanesque³⁴⁹, d'un autre, le vide narratif préalable limite les anticipations lectorales quant au contenu des récits (prologue vague et absence de cadre extradiégétique introducteur). Dès lors, le titre s'avère primordial pour décider le lecteur ou l'auditoire³⁵⁰ : « al principio tenían un título grande que decía: *Novela del Curioso impertinente* » ; « Cierto que no me parece mal el título desta novela, y que me viene voluntad de leerla toda » (*DQ I*, 32, p. 374).

La miscellanée cervantine et la lecture aléatoire

De plus, en ne plaçant pas ses récits au sein d'un système narratif englobant (« destas novelas [...] en ningún modo podrás *hacer pepitoria* », *NE*, p. 17), Cervantès ne sert pas un ordre de lecture déterminé³⁵¹, comme l'aurait souhaité Platon (*Phèdre*³⁵²) ou Horace (*Art poétique*), mais une « marelle » pour jouer librement, selon les préférences et les envies de chacun. Antonio Rey Hazas parle à leur sujet d'une application pratique de la « poétique de la liberté » propre à Cervantès : l'absence de « cadre explicite » permet au lecteur d'ouvrir l'œuvre où il l'entend et de

³⁴⁹ En ce sens, les nouvelles se distinguent évidemment des « romans », marqués du sceau de leur architextualité (genre sentimental, picaresque, chevaleresque, byzantin, pastoral).

³⁵⁰ Dans tous les cas, le titre peut fonctionner comme un déclencheur de lecture, pour les récits de longue haleine, comme pour les récits brefs (GRIVEL, 1973, p. 166-181). En témoigne ce narrateur qui mit la main sur la version arabe de *Don Quichotte* : « le di priesa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo. Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro » (*DQ I*, 9, p. 108).

³⁵¹ On se référera aux précieuses explications de Christel Lapisse Sola (2005) à propos de l'énigmatique « destas novelas que te ofrezco no podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies ni cabeza » : « Qu'est-ce que ne pas avoir de pieds ni de tête pour un recueil ? [...] cela consiste à dire les "cuentos como saliesen", au gré de leur émergence aléatoire dans l'esprit du conteur ». Plus largement, voir les pages sur le recueil « disloqué ».

³⁵² « [II] faut que tout discours imite le vivant et forme un système, un corps à soi-même, qu'il ne reste pas sans tête ou sans jambe, qu'il ait un tronc et des extrémités qui aillent bien d'un élément à l'autre et avec l'ensemble, une fois dûment mis par écrit (PLATON, 1997, p. 176-177, § 264).

savourer le récit qui lui plaît à tout moment, indépendamment de l'ensemble du recueil (1995, p. 197)³⁵³.

Ce procédé n'a rien d'original³⁵⁴, mais il est significatif de rencontrer la pratique lectorale à laquelle fait allusion le critique explicitement formulée dans une nouvelle, fruit de l'écriture de Lope de Vega. Lorsque le lecteur lit *Las fortunas de Diana*, il se voit adressé les mots suivants :

El mancebo [...] comenzó a cantar así (y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más despacio su entendimiento, saber que dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa) (2002, p. 132).

La temporalité de la nouvelle a beau être frappée de brièveté : le raccourci semble ne pas lui être interdit ; au contraire Lope de Vega l'encourage par l'entremise de son narrateur et de son narrataire.

Le narrataire, on l'aura noté, est marqué par sa solitude face à la fiction et à ce narrateur. Comme le disait Michel de Certeau, avec la lecture visuelle, « la configuration géographique du texte organise de moins en moins l'activité du lecteur » :

La lecture se libère du sol qui la déterminait. Elle s'en détache. L'autonomie de l'œil suspend les complicités du corps avec le texte ; elle le délie du lieu scripturaire ; elle fait de l'écrit un objet et elle accroît les possibilités qu'a le sujet de circuler [...]. Emancipé des lieux, le corps lisant est plus libre de ses mouvements. Il gestue ainsi la capacité qu'a chaque sujet de convertir le texte par la lecture et de le "brûler" comme on brûle les étapes (1990, p. 254).

Ce type de régime lectoral, qui s'affranchit de l'ordre narratif³⁵⁵, peut logiquement être activé au sein d'un recueil dépourvu d'itinéraire strictement établi. Une fois de plus, pour comprendre de telles stratégies, il faut apprécier la portée que la structure de l'imprimé impose aux récits³⁵⁶, et le cas de Lope de Vega est très éclairant³⁵⁷. *Las fortunas de Diana* est en fait la seule

³⁵³ Également REY HAZAS (2005a), où le critique insiste sur l'insuffisance de la théorie de la narration extradiégétique du *Casamiento-Coloquio* (PABST, 1972) comme cadre général des douze nouvelles : « a pesar del evidente funcionamiento enmarcador que establecen *Coloquio* y *Casamiento*, falta algo más, ya que el marco que configuran estas dos novelas por sí solas, aunque muy importante, adolece de carencias evidentes, porque un marco concebido solamente de ese modo exige que el lector llegue al final de la colección [...]. Y ello va en contra de la libertad del lector [...] para abrir el volumen por donde quiera y disfrutar del relato que le apetezca en cada momento, con independencia del conjunto. No encaja bien, por tanto, en una serie de novelas que carecen de marco explícito y en consecuencia, pueden leerse con el orden que se desee y durante el tiempo que se quiera » (p. 269-277).

³⁵⁴ « [Les traductions françaises de Plutarque et de Sénèque -*Vies des hommes illustres*, *Œuvres morales*,...] ne demandent pas l'obligation d'un long travail, de quoi je suis incapable, comme sont les *Opuscles* de Plutarque et les *Epîtres* de Sénèque, qui est la plus belle partie de ses écrits, et la plus profitable. Il ne faut pas grande entreprise pour m'y mettre ; et les quitte où il me plaît. Car elles n'ont point de suite les unes aux autres » (MONTAIGNE, 1972b, p. 43-44).

³⁵⁵ Voir également, chez Cervantès, une allusion à ce type de lecture évoqué par Lope : « También pensó [Cide Hamete Benengeli...] que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado » (*DQ II*, 44, p. 980).

³⁵⁶ Au nombre des facteurs de l'autonomie des nouvelles, D. Souiller compte aussi la longueur des récits : « avec Cervantès disparaît la notion de récit construit autour d'un simple épisode ou d'une scène ou encore d'un bon mot, à la façon du fabliau. Désormais, plus de nouvelle courte, mais des récits d'une

nouvelle d'une miscellanée, intitulée *La Filomena con otras diversas Rimas, Prosas y versos* (1621), et, de notre point de vue, c'est dans cette perspective là –celle d'un recueil hétéroclite– qu'il faut chercher l'« ouverture » de l'œuvre cervantine³⁵⁸. L'auteur d'Alcalá profite de la liberté offerte par la révolution de l'imprimerie et par la lecture individuelle. La mise en livre des récits cherche à accompagner les pratiques de son temps, qui se multiplient partout en Europe. La nouvelle cervantine se veut art de la modernité parce qu'elle est œuvre de transition, s'adressant à un ensemble d'auditeurs réunis, comme à des lecteurs solitaires.

L'auteur s'appuie aussi sur la nouvelle pratique lectorale prisée par les humanistes et illustrée par l'image du travail de l'abeille³⁵⁹. L'humaniste souhaite agir indépendamment de la rigidité des dispositifs textuels (Garin, 1968, p. 192). L'après Moyen Âge allait voir la naissance de productions adaptées à cette modification dans l'activité de lecture (*Adagia* d'Erasmus). Les recueils de vies hagiographiques correspondent à cette demande : le « *flos sanctorum* » est un recueil de « fleurs » qu'il faut d'abord butiner pour ensuite en assimiler le « pollen » et le transformer en miel pour l'esprit (Aragüés Aldaz, 1999, p. 286). Dans le domaine profane, la forme de la miscellanée se généralise comme modèle de flexibilité lectorale³⁶⁰. Plus qu'un refus du cadre nouvellier, la forme du recueil cervantin est une application des principes de l'humanisme. C'est si vrai que Cervantès insiste dans son prologue pour comparer la lecture du volume à une promenade dans un parc (« los jardines », *NE*, p. 18) ; or, le lexique métaphorique espagnol pour évoquer la collection d'essais, de nouvelles et d'apophtegmes était essentiellement végétal. Antonio de Torquemada s'était proposé de faire littéralement rentrer son lecteur dans un « jardin » (Rallo Gruss, 1984, p. 173). Il n'est peut-être pas gratuit non plus que Cervantès ait composé son recueil autour du chiffre douze (le nombre de ses nouvelles) : la *Varia historia* de Luis Zapata, bien connue de notre auteur, s'organisait, elle aussi, autour de douze unités³⁶¹.

certaine ampleur ; du coup, chaque nouvelle recouvre unité et autonomie, d'autant plus que l'absence de cadre ne l'asservit pas à illustrer une thématique et libère le sens » (2005, p. 45).

³⁵⁷ Voir VARGA (2004), p. 165.

³⁵⁸ « [Podemos] encontrar textos que propiciaban una lectura abierta, es decir, que permitía a los lectores elegir las partes del texto que deseaban leer, pasando por alto capítulos o párrafos enteros de un libro. Así, en *Amor con vista*, una curiosa narración publicada por Juan Enríquez de Zúñiga (Cuenca, 1634), podemos encontrar una nota en el folio 40 en la que se advierte "Comienza el sueño. Quien quisiere proseguir la historia, pase a la tercera parte", lo que nos conduce hasta el folio 73 » (BOUZA, 1999, p. 97).

³⁵⁹ GARIN (1968), p. 103 : « L'image du travail des abeilles, chère à Sénèque et reprise par Pétrarque, connaîtra une grande fortune jusqu'à François Bacon ». Plus largement, Michel de Certeau parle de braconnage pour définir l'acte de lecture : « Bien loin d'être des écrivains, fondateurs d'un lieu propre, héritiers des laboureurs d'antan mais sur le sol du langage, creuseurs de puits et constructeurs de maisons, les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir » (CERTEAU, 1990, p. 251).

³⁶⁰ Sur les miscellanées de Pedro Mexía (*Silva de varia lección*, 1540), d'Antonio de Torquemada (*Jardín de flores curiosas*, 1570) et de Melchor de Santa Cruz (*Floresta española*, 1574) : RALLO GRUSS (1984).

³⁶¹ Le critique estime que la forme lâche du recueil de 1613 reprenait les présupposés esthétiques et philosophiques de l'écrivain d'Estrémadure : MARQUEZ VILLANUEVA (1973), p. 171.

La possible transformation manuscrite des nouvelles

Pour prolonger notre étude sur l'objet typographique qui sert de support aux récits brefs cervantins, rappelons que l'auteur offre, dans le chapitre 32 de *Don Quichotte* (1605), une vision assez détaillée de la possible « existence » de la nouvelle. La *Novela del curioso impertinente* apparaît dans la solitude des quelques feuilles qui la composent et sous forme manuscrite (« papeles de muy buena letra, escritos a mano », *DQ I*, 32, p. 371 ; « qué papeles son esos que tan buena letra están escritos », p. 374). Cette présentation n'a rien d'impossible dans la réalité empirique du Siècle d'or.

La double condition de l'histoire d'Anselmo –feuilles et manuscrit– rappelle la capacité voyageuse du récit bref, qui peut se transmettre et se multiplier tant ses faibles dimensions facilitent la reproduction. L'auberge est donc le lieu idéal de son rayonnement³⁶² ; le curé, en tant que personnage lettré, n'exprime pas de surprise et pense, logiquement, donner une nouvelle carrière au récit : « si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar » (*DQ I*, 32, p. 375)³⁶³. Depuis la publication des recherches de Fernando Bouza, il est à présent établi que la circulation de copies manuscrites, après l'apparition de l'imprimerie, n'est pas un archaïsme médiéval : « debe entenderse como [...] una respuesta modal a necesidades concretas. En la época es habitual la expresión *corre manuscrito* para referirse a ese movimiento continuo de traslados y copias *ad vivum* » (1999, p. 101-102). Et l'historien espagnol d'être plus précis : « En la correspondencia de Francisco de Portugal entre Madrid y Lisboa encontramos la noticia de que una dama de Palacio le ha pedido copia de algunos capítulos del *Belanís de Grecia* » (*ibid.*, p. 103).

Du roman de chevalerie à la nouvelle, la technique reste la même. La raison est simple : le manuscrit est un puissant outil de divulgation, comme le fera remarquer moins d'un demi-siècle plus tard Jerónimo Mascarenhas dans son *Aprobación* au *Nobiliario* (Dom Pedro, 1646)³⁶⁴. Trouver une œuvre manuscrite est donc un signe de la « qualité » du texte reproduit ou en tout cas du plaisir qu'un lecteur particulier a pris dans la fiction qu'il a souhaité conserver³⁶⁵.

³⁶² *DQ I*, 32, p. 375 : « algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras ».

³⁶³ Voir, également, à la fin de *EI*, l'allusion probable à la copie manuscrite de nouvelle : « [el provisor y el vicario del arzobispo sevillano] rogaron a Isabela que pusiese toda aquella historia por escrito, para que la leyese su señor el arzobispo; y ella lo prometió » (p. 262), cité par PEDRAZA (1984), p. 27.

³⁶⁴ BOUZA (2001), p. 18 : « La conclusión de Mascarenhas es meridiana : "Supuesto lo dicho, queda este libro más divulgado con andar manuscrito que otros muchos por andar impresos". En suma, para obtener una imagen completa de lo que fue la circulación de los textos en la alta Edad Moderna hay que superar el esquematismo que, de un lado, reduce lo tipográfico exclusivamente a difusión, y que, de otro, imagina que lo manuscrito es sinónimo de una voluntad no difusionista ». L'historien cite également ce récit tardif (*Los soldados en la guardia*, Pedro de la Puente, 1657) dont le fil conducteur est : « la asendereada historia de un cartapacio manuscrito y de sus sucesivos y variopintos lectores » (p. 15).

³⁶⁵ JAURALDE POU (1983), p. 23 : « Anonimato, circulación manuscrita y copia que son, con frecuencia, garantía de calidad ».

Pour être autonome, le manuscrit d'un récit n'en est pas pour autant totalement indépendant. La plupart du temps, l'histoire est couchée sur un cahier (« cartapacio ») à même d'en recevoir d'autres. Dans la *Novela del casamiento engañoso*, Campuzano livre ainsi à Peralta sa transcription du colloque sur un livre de mémoire (« abrió el licenciado el cartapacio », *CP*, p. 537). Mais, pour trouver un regroupement de pièces littéraires, il faut se tourner vers cette *mise en livre* particulière déjà évoquée à propos de la première nouvelle de Lope de Vega : la miscellanée.

En France, avant même que *Don Quichotte* connaisse une traduction complète, l'histoire de Grisóstomo ainsi que celle d'Anselmo sont publiées dans leur autonomie novellière. Certes il ne s'agit pas de versions manuscrites ; César Oudin introduit l'histoire de l'impertinent Anselmo lors de la réimpression de la *Silva curiosa*, une miscellanée de Julián de Medrano³⁶⁶. On peut même penser, à la suite de Maurice Bardon, que « le choix de cette addition lui ait été suggéré par la publication qu'en cette même année (1608) Nicolas Baudouin avait faite, nous le savons, de la dite nouvelle » (1931, p. 25).

En Espagne, il n'a même pas fallu attendre la publication des *Ejemplares* (1613) pour voir intégrées plusieurs nouvelles cervantines au sein d'une miscellanée, connue aujourd'hui sous le nom de *Códice Porras*. Le manuscrit ayant été perdu, il semble que le prébendier Francisco Porras de la Cámara avait réuni une série de textes variés destinée à récréer le nouvel Archevêque de Séville (Francisco Niño de Guevara) lors de ses retraites à Umbreta³⁶⁷.

L'AUTEUR DETRONE PAR LES LECTEURS PUBLICS : LA MEDIATION DE LA PERFORMANCE

Pour nous, il est intéressant de remarquer que les deux nouvelles attestées de Cervantès au sein du *Códice*, *Rinconete y Cortadillo* et *El celoso extremeño*, apparaissent sans nom d'auteur (Foulché-Delbosc, 1899, p. 258-259). Disons donc que la *mise en recueil* –espace d'aléatoire lectoral–, ainsi que la *mise en manuscrit*³⁶⁸, sont l'application concrète de ce détronement de l'auteur, énoncée au seuil de *Don Quichotte* par Cervantès lui-même : « tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice: que debajo de mi manto, al rey mato » (*DQ I*, p. 10). La multiplication des livres et des lisants a paradoxalement creusé le fossé qui séparait l'auteur du lecteur, le premier s'adressant à une foule de moins en moins uniforme. Mais surtout les

³⁶⁶ Voir également la présence de *La Gitanilla* (« Aventure de la Belle Egyptienne ») dans la miscellanée *Le jardin d'Amour et de Vertu* (1626).

³⁶⁷ Sur la personnalité joviale du chanoine F. Porras : PEDRAZA (1984), p. 19-27. Le détail de la miscellanée (241 folios) a été reconstitué par Raymond Foulché-Delbosc (1899, p. 258-259) : une notice biographique et les « cuentos, agudezas y genialidades » du Frère augustin Juan Farfán ; un éloge et une critique de Francisco Porras ; la *Novela de la tía fingida* ; *RC* et le *Celoso*, etc.

³⁶⁸ BOUZA, 2001, p. 21 : « [...] la copia manuscrita se revela como una forma de transcripción en la que es posible reconocer varias manos y, por tanto, más de un autor ».

modalités véhiculaires (recueil, manuscrit) ont aidé à ce que le lecteur prenne *in fine* le pouvoir sur le livre.

Parmi les *liens* entre les *pôles I* et *II* du fait littéraire, il convient par ailleurs d'inclure un aspect resté incomplet dans notre analyse de la perspective lectorale (*pôle II*), à savoir l'interprétation singulière que le lecteur public réalise du texte nouvellier. Il s'agit là encore d'un paramètre qui éloigne plus encore l'auteur du public. La performance orale (*l'actio* des rhéteurs) est l'équivalent du paratexte lorsque la lecture se produit en public et non plus dans la solitude du for intérieur ; elle est l'autre forme où se produit le passage du créateur au récepteur (*liens*). La voix, le geste, le décor sont autant de signes qui court-circuitent et à la fois assurent le don de fiction de l'auteur à l'auditeur. En position de signifiant non typographique, la performance accomplit l'œuvre auctoriale mais l'alimente aussi d'un souffle second, que P. Zumthor appelle sa « forme » (1987, p. 245). Elle l'accomplit parce que le texte du début de l'âge moderne reste, malgré les progrès de la lecture silencieuse, en attente de musicalité et de jeu scénique. C'est ainsi que l'on peut comprendre, dans les *Ejemplares*, comme ailleurs, la persistance de fragments poétiques (*ibid.*, p. 305) et le maintien du récit dialogué (*CP*), tel que *La Celestina* le proposait (*ibid.*, p. 306). La performance complète aussi la réalisation linguistique de l'auteur armée qu'elle est du « pittoresque » de l'interprète-lecteur. Au style auctorial se surajoute, non l'identité typographique de l'éditeur, mais le style de l'acteur-lecteur. L'interprète « signifie » lui aussi, chargeant la fiction du poids de sa présence et de sa voix, du symbolisme de ses intonations et de ses gestes (Zumthor, 1983a, p. 245-295). Dans le rapport du lecteur à l'auteur, l'interprète constitue un philtre non négligeable, même si les auditeurs savent qu'ils s'apprêtent à entendre une nouvelle cervantine. Inévitablement, le locuteur individualise le texte jusqu'à s'approprier la voix narrative lorsqu'elle émerge (Zumthor, 1987, p. 250-251 ; voir *GT*, par exemple). Au bout du compte, le texte lu à haute voix « répugne à s'identifier à la parole de son auteur ; plus que [le texte lu dans la solitude], il tend à s'instituer comme un bien commun du groupe au sein duquel il fonctionne » (*ibid.*, p. 213).

-B-

*Écriture et autorité :
des nouvelles sous contrainte*

En somme, la disposition des *Nouvelles exemplaires* tout comme l'anticipation de leur possible performance orale semblent constituer des aveux auctoriaux de soumission.

Arrêtons-nous pourtant sur ce point précis.

A. Rey Hazas (1990, p. 378-379) défend la radicale poétique de la liberté chez Cervantès en s'appuyant notamment sur la célèbre phrase du narrateur de la *Seconde Partie* de *Don Quichotte* : « Tú letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere » (II, 24, p. 829). Il reste que les *Ejemplares* ne répondent pas complètement à cette poétique³⁶⁹, comme nous nous proposons de le démontrer ici.

Revenons au *Don Quichotte* de 1605. Les deux nouvelles trouvées dans la mallette, à savoir celle du *Curioso impertinente* et de *Rinconete y Cortadillo*, n'ont pas d'auteur, semble indiquer la diégèse. Ces nouvelles, orphelines et en liberté, appartiennent à ceux qui sauront les récrire dans un mouvement d'acquisition souveraine.

En ce qui concerne la forme du recueil –celle du *Códice Porras*, mais aussi celle des *Ejemplares*–, Roger Chartier fait observer que ce mode d'organisation (celui des « exempla, sententiae, proverbes, fables, nouvelles, poésies lyriques ») contribue « à effacer l'assignation individuelle des œuvres » (1996, p. 70)³⁷⁰. La forme de la compilation semble mettre à distance le « rapport d'attribution » étudié par Michel Foucault (1994, p. 789-821).

Sans liens typographiques ou diégétiques, les nouvelles peuvent errer dans les sphères de l'oral comme l'assure le noyau du premier *Quichotte*. En effet, au début de l'âge moderne, « la culture de l'imprimé ancien est également en étroite rapport avec l'oralité » :

Pour une part, [les liens qui unissent l'imprimé avec les formes de l'oral] consistent à inscrire dans les textes destinés au plus large public des formules qui sont celles-là

³⁶⁹ REY HAZAS (1990), p. 267-277 : « cada lector individual [es el] verdadero eje de esta genialidad narrativa que denominamos marco implícito ».

³⁷⁰ « La manifestation la plus immédiate, la plus matérielle, de l'assignation du discours à un auteur réside dans l'identité qui existe entre une œuvre et un objet, entre une unité textuelle et une unité codicologique. Longtemps, pour les textes en langue vulgaire, il n'en va pas ainsi. La forme dominante du manuscrit est, en effet, celle du registre ou du recueil (ou comme l'on dit en italien, du *libro-zibaldone*). Écrits dans des écritures cursives, de petit ou moyen format, dépourvus d'ornementation, ces livres copiés par leurs propres lecteurs, associent sans ordre apparent des textes de nature fort diverse, en prose et en vers, dévotieux ou techniques, documentaires ou poétiques. Produites par des laïcs étrangers aux institutions traditionnelles de la production manuscrite et pour qui le geste de la copie est un préalable obligé de la lecture, ces compilations sont caractérisées par l'absence de la fonction-auteur. Seule, en effet, l'identité du destinataire, qui est en même temps le producteur, donne unité au livre » (CHARTIER, 1996, p. 69-70).

mêmes de la culture orale [...]. Mais, pour une autre part, la relation peut s'inverser et établir le livre –ou ses succédanés– dans les sociabilités de l'oralité (Chartier, 1987, p. 16-17).

L'auteur, avec la performance, peut ainsi se voir doublé par celui qui lit le texte à voix haute ; pis encore, lorsque le récit est mémorisé, puis conté, toute trace de support, et d'une émanation étrangère au conteur, disparaît matériellement. La nouvelle, par sa brièveté, n'a pas de mal à souffrir de telles pratiques. Comme l'indique *Guzmán de Alfarache*, autant l'on pouvait lire des *livres*, autant les récits brefs étaient tout simplement racontés sans médias : « Leíamos libros, contábamos novelas » (1994a, p. 456 –I, 3, 9–).

L'idée du lecteur « roi » (*DQ I*, « prólogo », p. 10) n'est cependant pas satisfaisante, comme nous avons commencé à nous en rendre compte au sujet du « jeu » qu'induisait le recueil exemplaire. La pratique ludique de la lecture se situe sur un terrain qu'auteur et lecteur vont partager jusqu'à se départager. Si le second joue à visage découvert, le premier, continue à jouer, mais dans l'ombre, caché par son texte.

LA RESPONSABILITE MORALE

Pour le lecteur réel de la *Première partie de Don Quichotte*, les deux nouvelles que sont *El curioso impertinente* et *Rinconete y Cortadillo* ont bel et bien un auteur qui ne veut pas se dire, un père dissimulé derrière le propriétaire inconnu de la mallette trompe-l'œil mais récemment démasqué par José Manuel Martín Morán (1999) qui l'a confondu sous ses traits véritables : ceux, évidemment, de Cervantès.

De même, à la fin des *Ejemplares*, un producteur de texte semble « damer le pion » à Cervantès ; Campuzano s'improvise « auteur » d'un colloque canin. Mais l'invraisemblance de son histoire nocturne comme la difficile transcription exacte du dialogue ne font que signaler aux lecteurs l'ingéniosité de la trame et, donc, non pas la patiente écoute d'un soldat désabusé, mais la parfaite maîtrise de l'auteur réel.

À une époque « où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs » (Foucault, 1994, p. 799), Cervantès redit la *propriété morale* qu'il exerce sur les œuvres, car le discours « n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien » :

c'était essentiellement un acte –un acte qui était placé dans le champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire. Il a été historiquement un geste chargé de risque avant d'être un bien pris dans un circuit de propriété (*ibid.*).

Dès lors, les personnages perdent leur responsabilité morale au profit de l'auteur, seul comptable des effets lectoraux et sociaux que ceux-là pourraient dégager :

Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano (NE, p. 18-19).

LA RESPONSABILITE LITTÉRAIRE

Le prologue : cadre et portrait

Cervantès se porte caution de son recueil moralement mais, aussi, artistiquement. Remarquons, d'abord, l'insistance toute singulière avec laquelle le prologue cherche à réveiller la mémoire interfictionnelle du lecteur, en rapprochant le présent recueil du désormais célèbre *Don Quichotte*, cité à deux reprises, et notamment dès la première phrase³⁷¹. La stratégie du « contexte auctorial » (Schaeffer, 1999, p. 137-138) vient donc noyauter celle du péritexte prologal. Ce fait est encore plus sensible avec le portrait discursif exécuté en lieu et place de celui, absent, de Juan de Jáuregui :

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; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria (NE, p. 16-17).

La conjonction de ce portrait physique et de cette exposition artistique pose d'entrée de lecture le socle sur lequel vont se dérouler les nouvelles. La rhétorique descriptive donne un contour au nom de l'auteur, renforçant l'individualisation du créateur par la précision du trait (*evidentia*), et le sens de l'œuvre par sa connotation symbolique (« rostro aguileño », « frente lisa y desembarazada »³⁷², « alegres ojos », etc.). L'accumulation des œuvres publiées (*Galatea*, *DQ*, *VP*)

³⁷¹ « Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con éste » (NE, p. 15).

³⁷² Voir la note de l'éditeur : « Tanto el rostro aguileño como la frente lisa y desembarazada parecen apuntar a un signo de inteligencia » (NE, p. 16).

joue, par rapport au recueil, un rôle essentiel. Par un effet de retour, les œuvres en viennent à convoquer le nom de l'auteur et sa représentation imaginaire³⁷³ pour mieux se regrouper autour d'une cohérence englobante : l'image et l'idée que le lecteur se forme de l'auteur constitue, alors, un schème de compréhension totalisant, véritable joint dans la mosaïque de nouvelles³⁷⁴. C'est donc, paradoxalement, le portrait évident de l'auteur qui fait office de cadre diégétique pour l'ensemble des douze récits.

La lettre et le style du récit bref exemplaire

Nous avons pu constater de quelle façon Cervantès restreignait ses récits au seul monde de l'écrit, en libérant chaque nouvelle de leur ancrage diégétique (*cornice*) : libre à elle de progresser indépendamment dans le monde de l'oralité.

Une nuance doit toutefois être faite. L'idée même d'œuvre stable « n'a guère d'application dans une culture à transmission orale » (Schaeffer, 1999, p. 238)³⁷⁵ ; or, la principale préoccupation de Cervantès reste la littéralité du texte³⁷⁶. Cervantès cherche en effet à bien distinguer les *Nouvelles exemplaires* de tous les récits qui ne sont que des traductions errantes en terres espagnoles : « todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa » (NE, p. 19). L'emphase marque une assurance que l'auteur ne connaissait pas avant. En somme, nous dit-il par ces quelques mots, les marques de sa présence ne sont pas seulement prologales, elles coulent dans chaque phrase et dans la rigueur de l'organisation romanesque : dans un « style »³⁷⁷.

Il semble que l'un des principaux soucis d'écriture de Cervantès a été de produire *un texte qui se suffit de la simple lecture du sujet solitaire*, comme les récits de chevalerie. À travers la figure de Cipión, Cervantès fait allusion à l'importance de ce problème pour un écrivain. À Berganza qui vient de débiter son récit, ce dernier indique la chose suivante :

quíerote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que, aunque se

³⁷³ L'exégèse menée par Christel Lapisse vient, récemment, de signaler l'intérêt « mnémotechnique » de l'ekphrasis péritextuelle (2005). Plus largement, voir les pages sur les « marques de l'affirmation » auctoriale dans le prologue.

³⁷⁴ Le nom d'auteur « effectue une mise en rapport des textes entre eux ; Hermès Trismégiste n'existait pas, Hippocrate non plus –au sens où l'on pourrait dire que Balzac existe–, mais que plusieurs textes aient été placés sous un même nom indique qu'on établissait entre eux un rapport d'homogénéité ou de filiation » (FOUCAULT, 1994, p. 798).

³⁷⁵ Julio Camarena, dans sa synthèse sur le conte populaire insiste particulièrement sur ce point : « Tras cada realización el texto no queda fijado, como ocurre en la literatura escrita, sino que queda abierto a transformaciones, tanto a nivel verbal, que diferencian cada *versión*, como de argumento » (1995, p. 31).

³⁷⁶ De semblables prétentions apparaissent chez Joan Timoneda (« que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia [con] que fueron compuestos » -1986, p. 97-).

³⁷⁷ Sur la notion de style : voir OLSON (2004), p. 38-58.

cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento); otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir (CP, p. 548).

Ce passage fait référence entre autres choses à la production orale des récits. Cervantès, qui se contente rarement de la théorie, lui préférant la pratique, évoque cette question dans le cadre extradiégétique du *Coloquio*, lors de la discussion entre Campuzano et Peralta. À l'instar de Cipión, Peralta avait demandé à son interlocuteur de ne pas s'évertuer à rendre plausible le colloque entre nos deux chiens (« no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros », CE, p. 537). En effet, Campuzano n'en finissait plus d'introduire le dialogue canin avec force « preámbulos y encarecimientos ». Peralta y mettra rapidement un terme. Pourtant, la *théâtralisation*, c'est-à-dire, chez Berganza, la seconde façon de conter, qui relève de la performance et de l'oralité (Zumthor, 1987, p. 306), n'est pas mauvaise en soi ; pour preuve, la loquacité de Campuzano, qui exemplifiait ce procédé, avait réussi à convaincre Peralta de lire le colloque³⁷⁸. La théâtralisation des textes écrits recèle toutefois un handicap certain puisqu'elle dépend d'un individu précis et qu'elle tend en outre à disparaître, poussée par les progrès de l'imprimerie et la baisse du coût des livres. Avec les *Ejemplares*, Cervantès fait donc le choix de « placer l'intérêt du récit » à l'« intérieur de la narration » (« los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos »), de privilégier, ainsi, la première voie narrative, celle dont dépendaient (fictionnellement) les auditeurs du *Curioso impertinente*. Cervantès conçoit sans doute que, faute d'un brillant lecteur (Pero Pérez) ou d'occasion pour participer à une lecture publique (solitude de Peralta), le lectorat du XVII^e doit se contenter du silence environnant et trouver son plaisir dans cette « façon de raconter » propre au *style* auctorial, que le curé n'avait nullement trouvé « déplaisante » dans le *Curioso* (DQ I, 35, p. 423)³⁷⁹.

Évidemment –ne nous y trompons pas– cette manière-ci est la plus avantageuse pour Cervantès ; c'est la seule qui garantisse l'*effet-auteur*, la prise de conscience par le lecteur de la supériorité intellectuelle du destinataire originel des récits (voir *supra* sur la *distanciation* et sur l'*économie de la compréhension*)³⁸⁰. Le style, notamment, est ce qui désigne rétroactivement l'instance auctoriale. Le « mot "auteur" appartient à la stylistique », insiste Paul Ricœur : « auteur dit plus

³⁷⁸ « Todos estos preámbulos y encarecimientos que el alferez hacía, antes de contar lo que había visto, encendían el deseo de Peralta de manera que, con no menores encarecimientos, le pidió que luego luego le dijese las maravillas que le quedaban por decir » (CE, p. 534).

³⁷⁹ Du même avis est M. Moner (1990, p. 12) : la *novella* n'est « peut-être pas tant nouvelle par ce qu'elle dit, que par sa façon de le dire » (1990, p. 12).

³⁸⁰ Cervantès n'était pas peu fier de son imagination exceptionnelle : « Yo soy aquel que en la invención excede/ a muchos; y al que falta en esta parte, es fuerza que su fama falta quede » (VP, p. 82). D'un point de vue discursif, il s'oppose radicalement à Matteo Bandello qui, reconduisant le *topos humilitatis*, confesse n'avoir pas de « style » et affirme tenir ses sources des *avvenimenti* quotidiens (« io non ho stile » - 2002, p. 53-56, 92-).

que locuteur ; c'est l'artisan en œuvre de langage » (Ricœur, 1986, p. 123). Le fait même que la fiction se déploie dans un temps court et dans le champ du repos, comme cela semble conseillé à travers la figure conclusive de Peralta, joue en faveur de la *distanciation* littéraire (Zumthor, 1987, p. 175) : « alcanzo el *artificio* del Coloquio y la invención, y basta » (CP, p. 623). En comparaison, les deux grandes nouvelles qui avaient précédé le recueil exemplaire (*Curioso, Cautivo*) ont souffert du manque d'attention littéraire, comme il est indiqué dans le *Quichotte* de 1615 :

muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y *artificio* que en sí contienen, el cual se mostrara bien al cubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz (DQ II, 44, p. 980).

Ces dernières remarques nous conduisent à compléter notre réflexion sur les facteurs de l'émergence de l'*effet-auteur*.

Outre la question de l'incidence de la lecture orale, il apparaît que la présence d'un module extradiégétique encadrant les narrations brèves est, elle aussi, au cœur de la discussion de Berganza. Car l'encadrement narratif, explique Cide Hamete, favorise une attention moindre pour les différents récits brefs et pour la perception de leur spécificité. Lorsque Berganza évoquait le second mode narratif, il ne traitait pas uniquement de la théâtralisation : il faisait état également des techniques d'amorces qui précèdent la narration (« preámbulos y ornamentos de palabras »). Or, on se sera peut-être rendu compte que les *preámbulos* y *encarecimientos* étaient une caractéristique de la façon qu'avait Cervantès (fictionnellement, Campuzano) d'encadrer extradiégétiquement le *Coloquio de los perros*. Le désir exprimé par Peralta d'en finir avec les prolégomènes de Campuzano constitue une allusion métaréférentielle à la poétique auctoriale et justifie rétrospectivement l'évitement du cadre narratif. Chaque nouvelle exemplaire se suffit à elle-même : assez en tout cas pour ne pas être placée sous la dépendance de développements annexes et pour capter « individuellement » l'attention lectorale.

Le style narratif et l'absence de cadre qui sont propres aux *Nouvelles exemplaires* trouvent donc leur fondement dans l'intérêt qu'avait Cervantès d'obliger ses lecteurs à se concentrer sur chaque nouvelle, indépendamment, afin qu'ils perçoivent ce qui leur avait échappé dans les récits brefs de 1605 : l'« *artificio* » (DQ I, p. 980 ; NE, p. 623). La *fonction auteur*, « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur de la société » (Foucault, 1994, p. 798), possède effectivement chez Cervantès sa pleine et entière *fonction classificatoire*, puisqu'elle cherche à l'associer à un discours original, nouveau et national d'une tradition étrangère et/ou populaire, orale. D'autorité morale sur les personnages, l'auteur affirme son autorité littéraire.

La lecture en compréhension des récits doit renvoyer, nous dit Cervantès, à une double singularité : *res* et *verba* ; l'*inventio*, d'une part, la *dispositio* et l'*elocutio*, de l'autre. La conception du littéraire, sous l'effet de la Renaissance, avait effectivement changé :

Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions "littéraires" (récits, contes, épopée, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante. En revanche, les textes que nous dirions maintenant scientifiques, concernant la cosmologie et le ciel, la médecine et les maladies, les sciences naturelles ou la géographie, n'étaient reçus au Moyen Âge, et ne portaient une valeur de vérité, qu'à la condition d'être marqués du nom de leur auteur [... Un chiasme s'est produit à l'Âge Moderne] ; on a commencé à recevoir les discours scientifiques pour eux-mêmes, dans l'anonymat d'une vérité établie ou toujours à nouveau démontrable [...]. Mais les discours « littéraires » ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction auteur : à tout texte d'auteur, on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet (Foucault, 1994, p. 800).

Sans doute comprend-on mieux ainsi l'importance du rappel, dans la toute première phrase du prologue aux *Ejemplares*, du premier *Don Quichotte*³⁸¹, texte qui avait rendu célèbre notre auteur : « Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con éste », p. 15). Les nouvelles peuvent ainsi se lire sur ce que l'on pourrait appeler l'*horizon d'attente artistique*³⁸² (propre à l'artiste singulier qu'est Cervantès) laissé par les récits brefs disséminés dans l'œuvre de 1605. Afin de mesurer plus justement l'ampleur de cette expectative romanesque pour les lecteurs de la *Première partie*, il nous faut relever deux faits très significatifs : la *Seconde partie de Don Quichotte* ne comptait que 7 éditions en Espagne, à Bruxelles et à Milan, quand la première a connu 14 éditions (1605-1650). Pour Maxime Chevalier, le texte de 1615 avait « très imparfaitement satisfait » le goût pour les aventures romanesques :

Tout se passe en effet comme si les lecteurs avaient opéré une vivisection sur la première partie de *Don Quichotte* : d'un côté, les mésaventures burlesques d'un *hidalgo* et de son écuyer ; de l'autre, les mésaventures romanesques du Curieux malavisé ou celles de Luscinda, Dorotea, Cardenio et don Fernando. Ces épisodes, qui ne nous paraissent pas toujours le meilleur du livre, ont été fort prisés au XVII^e siècle. Guillén de Castro a extrait deux *comedias* de la première partie de *Don Quichotte* ; l'une, *Don Quijote de la Mancha*, retrace l'histoire compliquée des amours de Luscinda, Cardenio, Dorotea et don Fernando ; l'autre, *El curioso impertinente*, dérive de la nouvelle cervantine du même titre. Si nous jetons un regard sur ce qui se passe en France, nous observerons le même phénomène. Avant la publication de la traduction de César Oudin, deux épisodes sont extraits du roman [...] : *Le curieux malavisé* en 1608 et l'histoire de Marcela et Grisóstomo en 1609. En 1628 on représente *Les folies de Cardenio*, comédie de Pichou ; en 1638 un *Don Quixote de la Manche*, de Guérin de Bouscal, qui traite le même sujet ; en

³⁸¹ Comme le souligne Américo Castro, les nouvelles « son el primer libro publicado después del gran éxito del *Quijote* y de haber comenzado a paladear, por fin, las dulzuras de sentirse reconocido por príncipes de la Iglesia y por grandes de España » (CASTRO, 2002, p. 681).

³⁸² JAUSS (1978), p. 56 : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé ». Rappelons que pour Hans Robert Jauss, l'horizon d'attente est une donnée historique, donc commune à l'ensemble des lecteurs (« le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et de l'effet produit »). Notre approche –celle d'un *horizon d'attente artistique*–, fondée sur le rapport à un type particulier de texte et à un auteur précis, modifie le concept du fondateur de l'*Esthétique de la réception*.

1645 de Brosse compose une comédie intitulée *Le curieux impertinent, ou le jaloux*. Les lecteurs de romans comme les spectateurs du théâtre sont friands de beaux récits d'amour et de mort, d'intrigues compliquées, de romanesque débridé (1981, p. 121-122).

Maxime Chevalier conclut ainsi que le *Don Quichotte* de 1615 leur a laissé un sentiment de frustration. Visiblement, c'étaient les *Nouvelles exemplaires* –avec trois éditions de plus que le premier *Quichotte* !– qui, deux ans plus tôt, les avaient comblés : confirmé par le succès des récits brefs qui jalonnaient les aventures des deux Manchègues, Cervantès voulait retrouver avec ces histoires un engouement similaire à celui issu du roman de 1605.

L'exemplarité artistique

jusqu'à l'avènement de l'imprimerie il n'y avait aucun moyen sûr de reconnaître si des innovations étaient authentiques

Elisabeth Eisenstein, *La révolution de l'imprimé*

L'intérêt du prologue aux nouvelles, pourtant, n'est pas seulement de verser dans la tradition et l'horizon d'attente : il fait œuvre de nouveauté, et c'est certainement le plus important.

Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana (NE, p. 19).

En s'attribuant une position de novateur, que la référence au billard avait laissé dans l'implicite³⁸³, Cervantès ne fait pas moins que revendiquer, pour lui, le statut d'initiateur et, pour ses nouvelles, celui de parangon artistique.

Ainsi que le rappelle José Aragüés Aldaz, le sens moral ou religieux du terme *exemplum* doit son emploi au domaine artistique et linguistique : « *Exemplum* o *paradigma* era el nombre otorgado a las obras que un aprendiz de cualquier disciplina, de la gramática a la pintura, debía copiar en el proceso de *imitatio* de sus maestros, tarea previa al conocimiento de los *praecepta* que conformaban la doctrina » (1999, p. 26). D'ailleurs, cette conception de l'exemplarité n'est pas étrangère à Cervantès, comme le signale le même spécialiste. L'auteur des nouvelles avait, en effet, déjà évoqué dans *Don Quichotte* ce mécanisme artistique d'apprentissage romanesque par imitation :

Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas. Y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento; como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un

³⁸³ « TRUCO. Juego que de pocos años a esta parte se ha introducido en España » (*Covarrubias*) ; « [Los] truecos, las bolas, que los muchachos juegan [...] son juegos modernos » (CARO, 1978b, p. 25). Plus détails, voir *supra* (TROFFAES, 1974).

hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser (*DQ* I, 25, p. 274).

Lorsqu'il se dit premier nouvelliste espagnol, Cervantès est décidé à se poser, en vertu de cette tradition artistique de l'exemplarité, non en apprenti, mais en maître d'œuvre, en véritable initiateur. À l'instar de G. Rodríguez de Montalvo avec *Amadís de Gaula*, ou de J. Boccace avec le *Décameron*³⁸⁴, le faiseur des *Ejemplares* espère lancer, à l'ingéniosité des écrivains, un nouveau canon narratif. Au sein du paratexte des *Nouvelles exemplaires*, même si Cervantès rappelle qu'il est l'auteur de *Don Quichotte* (1605), le prologue vise à générer une autorité différente de celle provoquée par le succès des aventures d'A. Quijano. Après la lecture essentiellement burlesque de ce texte, Cervantès s'engage dans une voie qu'il souhaite plus constructive : une nouvelle lignée – un nouveau cycle, non chevaleresque – peut commencer, grâce au truchement et au pouvoir de pérennité de l'écrit (Zumthor, 1987, p. 216). Et c'est bien ce qui s'est produit, puisque Cervantès, comme il le dit lui-même, a « ouvert un chemin » (*VP*, p. 82)³⁸⁵, et le premier auteur de nouvelles³⁸⁶ cité par Lope de Vega sera, en toute logique, son contemporain manchot (« y aunque en España se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes »)³⁸⁷.

Par-delà l'hétérogénéité nouvellière : la recherche de la cohérence du recueil

Si Cervantès peut apparaître comme un créateur au sens fort du terme, ce n'est pas seulement à la faveur de ce cadre prologal qui dessine son visage à l'horizon de chaque nouvelle, c'est aussi parce que la collection de nouvelles offrait une mise en recueil spécifique et un ensemble de récits brefs homogène malgré les apparences.

Le paradoxe de la fragmentation affichée par la miscellanée autographe tient au fait qu'à l'opposé du roman qui est soumis à des vivisections lectorales (Saint-Gelais, 2003, p. 225), celle-ci

³⁸⁴ Au Moyen Âge et dans le domaine de la fiction, signale ZUMTHOR (1987, p. 166), le véritable souci d'authenticité auctoriale n'apparaît pas, justement, avant un recueil de nouvelles, celui de J. Boccace. Le *Décameron* est également, le « premier texte de langue romane à être traduit [...] en d'autres langues [...] : nouvel indice de canonisation » (p. 317).

³⁸⁵ Voir les *Historias peregrinas y ejemplares* (Céspedes y Meneses), les *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (Juan de Piña), les *sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (Montalbán), les *Novelas Morales* (Ágreda y Vargas) ou les *Novelas amorosas y ejemplares* (María de Zayas). Tirso de Molina n'hésite pas, en tout cas, à désigner Cervantès comme le « Boccace espagnol » (« murió nuestro español Bocacio, quiero decir, Miguel de Cervantes », TIRSO DE MOLINA, 1996, p. 236). Quant à Francisco de Quevedo, il conseille à Pérez de Montalbán, l'auteur de *Para todos*, de « laisser les nouvelles à Cervantès » (GONZALEZ DE AMEZUA Y MAYO, 1982, p. 618).

³⁸⁶ Le tout premier semble être Pedro de Salazar, cité dans BLECUA PERDICES (1983).

³⁸⁷ VEGA (2002), p. 105-106. Remarquons que, sur ce plan-là, la position de Cervantès est radicalement opposée à celle d'un Lope, qui attribue à Marcia Leonarda le rôle de Maîtresse d'œuvre (VARGA, 2004, p. 167).

appelle souvent une lecture totalisante³⁸⁸. À partir de là, c'est moins une tentative d'« intégration maximale » qui est en jeu qu'une perspective distanciée. Richard Saint-Gelais estime ainsi que

l'émergence de liens entre les nouvelles d'un même recueil ne problématise rien, si ce n'est une structure faible (celle du recueil comme simple assemblage non concerté) et, en procurant cette plus-value esthétique dont j'ai parlé, conforte des catégories littéraires on ne peut plus rassurantes : l'intention de l'auteur (qui aurait tout concerté), la permanence de son imaginaire, ses idiosyncrasies stylistiques ou narratives... (*ibid.*, p. 230).

Autonomes, les récits exemplaires n'en sont pas pour autant indépendants. La programmation de lecture contenue dans le prologue conseille de cueillir plusieurs fruits : ceux que renferme chaque nouvelle dans son insularité, mais aussi celui qu'apportent conjointement les récits (« el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así *de todas juntas* como de cada una de por sí », *NE*, p. 18). Tant du point de vue auctorial que lectoral, la compréhension globale du recueil peut s'accomplir sous trois modalités distinctes, que nous définissons ainsi : la *perspective séquentielle*, qui trace un parcours suivant l'ordonnancement des récits, la *perspective intrafictionnelle*, qui met en relation des jeux de résonances entre nouvelles, ou bien encore la *perspective totalisante* qui tend à susciter la recherche d'une vue générale, propre à définir l'ensemble du recueil³⁸⁹.

La *lecture séquentielle*, dont J. Casaldüero puis E. Ayward nous donnent un aperçu³⁹⁰, conduit à accorder de l'importance à trois points de mire lectoraux.

- Dans le premier, c'est la nouvelle initiale, *La gitanilla*, qui sert d'introduction au recueil. Elle favorise l'émergence d'un horizon d'attente préliminaire qui suppose aussi un regard prospectif. La suite des récits pourra alors se rapprocher ou s'écarter de l'image laissée par cette nouvelle, qui est aussi la plus longue de la collection.
- La deuxième perspective lectorale d'appréhension du recueil comme totalité soumet l'enchaînement des récits à une logique de suture ou de rupture ; elle évalue une progression –un fil suturant– ou une discontinuité. Par cette voie, *La española inglesa* doit être lue après *El amante liberal*, *La ilustre fregona* après *La gitanilla*³⁹¹, le *Coloquio* après *Rinconete y Cortadillo*, etc.
- Enfin, dernière perspective générée par la lecture séquentielle, la considération du recueil à partir des deux dernières nouvelles (*CE-CP*). Le récit de clôture cervantin porte notamment en lui une valeur révélatrice de l'ensemble de la miscellanée exemplaire : la série d'aventures

³⁸⁸ Sur la recherche de cohérence dans les *Essais* de Montaigne et les *Contes* de La Fontaine : RUNYON (2003).

³⁸⁹ Sur la lecture du recueil de nouvelles : AUDET (2000). Sur les notions d'*intratextualité*, de *totalité* et de *séquentialité*, voir respectivement : p. 66, 71 et 110-114.

³⁹⁰ CASALDUERO (1973), p. 151-154 ; AYWARD (1999), p. 274-288.

³⁹¹ HART (1994, p. 38-40) voit ainsi dans la récurrence de motifs entre *GT* et *IF* un vecteur d'exemplarité.

de Berganza reproduit sur le mode métaréférentiel le parcours lectoral syntagmatique du lecteur à travers le recueil, depuis *La gitanilla* jusqu'au *Casamiento engañoso*.

La *lecture intrafictionnelle* est celle de la confrontation entre nouvelles. Elle est une modalité normale de lecture depuis la « révolution de l'imprimé ». Avec la possession simultanée d'ouvrages et la constitution de bibliothèques, qui font par exemple percevoir à Michel de Montaigne « plus de variété et de contradiction » (Eisenstein, 1991, p. 62), il devient possible pour les lecteurs de comparer les textes les uns avec les autres (*lecture interfictionnelle*). Dans le domaine des auteurs, on se rend compte que « l'activité intellectuelle combinatoire inspire beaucoup de démarches créatives » (*ibid.*, p. 63).

La forme « recueillistique » (Doucet, 2003) en est un exemple. La somme narrative réalisée dans la dernière nouvelle permet de comprendre les enjeux lectoraux de l'ensemble nouvellier. La dimension polyphonique à la limite de la miscellanée du *Coloquio*³⁹² est représentative de la compréhension plurielle du recueil. Le partage d'univers diégétiques (celui des gitans, des nobles), les personnages récurrents (Monipodio, le type de l'amoureux), les allusions croisées (le motif de l'alchimie, de l'épreuve initiatique ou de l'amitié), les jeux de parallélisme ou de contraste, à proximité ou à distance (la liberté/ l'enfermement, le narcissisme/la civilité), permettent de constituer des sous-ensembles ou *entretexes*³⁹³ (RC, CP) mais surtout de favoriser un *dialogue* entre nouvelles *a priori* semblables ou dissemblables (GT/*Celoso*, RC/LV,...)³⁹⁴. À la faveur de cette architecture à la fois centripète et centrifuge, de fructueuses comparaisons peuvent se faire jour, comme A. Murillo, A. Rey Hazas ou D. Souiller ont pu le montrer³⁹⁵ et comme nous espérons le confirmer.

La troisième forme de lecture du recueil, celle qui surplombe les particularismes de chaque nouvelle (*lecture totalisante*), n'est pas seulement une tendance de lecture ; elle est aussi appelée par le dispositif paratextuel lui-même, qui réunit les histoires autonomes, les progressions dessinées et les sous-genres repérés autour d'une unique totalisation : l'exemplarité. La symbolique du nombre des récits (12) donne à entendre, d'ailleurs, que le recueil est un ensemble qui se laisse aussi embrasser d'un seul regard...

³⁹² RILEY (2001), p. 253. MARQUEZ VILLANUEVA (1973, p. 170) évoque la nouvelle du LV.

³⁹³ AUDET (2000), p. 131.

³⁹⁴ Sur le lien entre l'humanisme, la miscellanée et le dialogue, d'ailleurs représenté en Espagne par le *Jardín de flores curiosas* : RALLO GRUSS (1984), p. 172-175 ; GODARD (2001), p. 47-80. AUDET (2000, p. 115-131) parle d'« effet de réticulation » pour caractériser cette lecture qui tisse des liens internes au recueil.

³⁹⁵ MURILLO (1988) ; REY HAZAS (1995 ; 2005a, p. 255-260) ; SOUILLER (2004), p. 292-293.



Au terme de ce cheminement à travers les allées parcourant notre jardin nouvellier, il paraît nécessaire de ne négliger aucune des trois voies suggérées par le dispositif recueillistique. Étudier les paramètres de réception des *Ejemplares* supposera donc de considérer à la fois la cohérence de toute la matière narrative, les routes que dessinent des regroupements fictionnels et les spécificités mises en avant par chaque récit.



C'est une évidence, la question de la réception fictionnelle a fortement retenu l'attention de Cervantès.

À une époque où la théorie de la nouvelle restait embryonnaire, l'auteur castillan ne distinguait pas fondamentalement la lecture du récit bref de celle des genres longs en prose. Du point de vue strictement lectoral (*pôle II*), il n'existe pas de processus fictionnel spécifique à la lecture de la nouvelle : c'est toujours une même psyché, définie psycho-physiologiquement, qui concrétise selon les mêmes mécanismes la trame écrite par l'auteur.

Tout au plus pouvons-nous insister sur la remarquable adaptabilité de la forme brève, capable de s'ajuster au rythme de tous. Pour les « travailleurs » autant que pour les oisifs, les *Nouvelles* de 1613 sont, de ce point de vue, *exemplaires* puisque leur durée moyenne de lecture (1h25) leur permet de se glisser aisément dans les interstices du repos que le quotidien peut offrir, le soir notamment : en répondant parfaitement au temps du loisir, les *Nouvelles exemplaires* rompaient avec les livres et les cycles interminables de la prose chevaleresque.

Par ailleurs, dans ce même recueil, l'absence de cadre narratif sert les intérêts de l'auteur, comme elle constitue le meilleur atout des nouvelles. Autosuffisante, la narration a la capacité de se désolidariser des récits connexes (ce qui était moins le cas de celle du *Curioso*, du *Cautivo* ou de *Leandra*), de vagabonder ainsi facilement dans la « république » des lecteurs et de connaître un succès populaire.

Alors que les textes manuscrits circulent rapidement et que la lecture orale reste toujours vivace au XVII^e siècle, on peut donc affirmer que le choix de la forme brève était évidemment stratégique, jouant sur les deux tableaux, de la diffusion écrite et orale, et sur les deux plans de la création et de la réception (*pôles I et II*).

Ayant atteint l'âge de la maturité et la nationalité castillane, la nouvelle va pouvoir retenir l'attention de ses lecteurs et s'afficher à la fois comme une œuvre d'art, dans laquelle l'auteur s'est grandement impliqué, et comme un objet autonome dans lequel le public devra percer une série de mystères sur le mode du *jeu* au sens fort du terme, de délassément mais aussi d'effort : c'est à ces deux seules conditions lectorales que les nouvelles de 1613 révéleront leur véritable nature, celle de l'exemplarité.



DEUXIEME PARTIE



La poétique du conte cervantin



∞ CHAPITRE III ∞

La matière contique des nouvelles cervantines

1. CERVANTES ET LES RECITS ARCHAÏQUES

Si, comme nous espérons le prouver, la construction de chacun des quinze récits brefs que nous avons choisis d'étudier répond à un plan savamment orchestré pour distiller un apprentissage précis aux lecteurs du XVII^e siècle, il ne faudrait pas croire que l'élaboration de cette architecture soit le fruit exclusif du « génie » de Cervantès. La charpente de l'édifice éducatif, quoique recouverte d'un habillage moderne, ne saurait dissimuler complètement, ici et là, quelques traces d'un passé reculé, celui d'histoires transmises sur des centaines de générations.

Nous montrerons, en effet, que la grande modernité de l'écriture brève de notre auteur réside, aussi paradoxal que cela puisse paraître, dans le profond archaïsme des sources qu'il mobilise.

-A-

La prose du XVI^e siècle et la matière folklorique

Pour la critique contemporaine, les *Nouvelles exemplaires* ont fait feu de tout bois, notamment d'œuvres en vogue au début du XVII^e siècle, relevant, chacune, de modèles littéraires apparemment différents voire opposés. Parmi les fictions longues à succès du XVI^e siècle dont Cervantès a pu s'inspirer, le critique trouvera évidemment un monument : *Los cuatro libros del hermoso Amadís de Gaula* (1508). Les sources immédiates de ce texte sont évidentes : les « romans » antiques, la matière de Bretagne, les gloses didactiques³⁹⁶. Au Siècle d'or, un autre texte est goûté avec délectation depuis qu'il a été publié en 1559 : *Los siete libros de la Diana*. Outre l'empreinte, classique, de Virgile, les lecteurs pouvaient retrouver dans le texte de Jorge de Montemayor l'art de l'italien Jacopo Sannazaro. Avec *Les Éthiopiennes*, c'est le patron forgé dans l'Antiquité par Héliodore qui refait surface en Espagne (1587), dans le prolongement de *La historia de los amores de Clareo y Florisea* qu'Alonso Núñez de Reinoso venait de réaliser (1552), sur le modèle des *Aventures de Leucippé et de Clitophon* d'Achille Tatius³⁹⁷. Le milieu du XVI^e siècle voit aussi la naissance d'un

³⁹⁶ Voir l'introduction de Juan Manuel Cacho Bleca à l'œuvre de RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001, p. 19-56).

³⁹⁷ Voir l'introduction de Juan Montero dans MONTEMAYOR (1996), p. XXXV-XLVIII.

récit à l'apparence foncièrement nouvelle, celle de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Derrière la singularité du récit, se profilait le *sermo milesius* et la structure épisodique de sa composition ; derrière le jeune naïf³⁹⁸ rencontré par l'aveugle, le candide Lucius d'Apulée. Bref, rien ne reliait, peut-on estimer, ces trois œuvres majeures du XVI^e siècle, irriguées qu'elles étaient par des formules littéraires relativement parallèles.

Et pourtant, Cervantès avait certainement compris que la tradition écrite et les différences « génériques » des œuvres du XVI^e n'étaient que la partie visible de l'iceberg littéraire, qu'à l'arrière-plan de tous ces romans se retrouvaient des schémas éculés, liés à un courant narratif plus « populaire » que la surface romanesque ne le laisse supposer de prime abord³⁹⁹.

« Érase que se era, el bien para todos sea y el mal para la manceba del abad... » : ainsi débutaient certains récits contés lors des veillées espagnoles. L'analogie de cette formule populaire avec la biographie anonyme de l'obscur Lázaro Gonçalves Pérez est plus que significative⁴⁰⁰ ; Marcel Bataillon (1994, p. 20-41), Fernando Lázaro Carreter (1983, p. 59-192), Maxime Chevalier (1979, p. 189-199) et Augustin Redondo (1987, p. 81-110) avaient, chacun à leur manière, insisté sur les sources folkloriques de la lettre anonyme publiée en 1554. Le développement du point de vue unique, qui modifie le moule folklorique de la *conseja*, constitue, il est vrai, un véritable tournant dans l'évolution de la littérature en prose⁴⁰¹. Mais il n'en reste pas moins que le narrateur de *Lazarillo*, en parfait mystificateur, donne à sa vie passée la structure du conte merveilleux, depuis la naissance de son personnage jusqu'à l'obtention par un tiers (non un roi, mais un archiprêtre) d'une épouse et d'un statut « royal » (crieur public)⁴⁰², en passant par : la mort de l'un des parents, l'arrachement à la famille, la présence de parents de substitution, etc. Le titre et le diminutif dont est paré le protagoniste soufflaient d'ailleurs aux lecteurs l'un des secrets d'élaboration du récit : pensons ne serait-ce qu'à *Pulgarcito*, mais, plus précisément, aussi, chez le napolitain Giambattista Basile (*Le conte des contes*), aux histoires de *Vardiello* ou de *Ninillo*.

De même, dans les *Amadís de Gaula* et de *Grecia*, nombre d'éléments romanesques ressortissent autant au conte merveilleux et oral qu'à la tradition épique et littéraire. Et pour cause : les romans arthuriens s'inspiraient, pour beaucoup, du répertoire populaire.

[La] novela se ha conformado con materiales folclóricos, de larga tradición literaria. Se podrán hallar restos de estos sustratos mítico-literarios en unas y otras obras del ciclo

³⁹⁸ « ¿Necio, aprende [...]! » (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 2001, p. 118).

³⁹⁹ Malgré les inconvénients de l'adjectif « populaire », nous continuerons de l'utiliser, notamment parce qu'il reste le qualificatif principal pour désigner le conte « de tradition orale ».

⁴⁰⁰ RICO (1988), p. 173 : « El *Lazarillo* acaba sacando a escena precisamente tal figura: la mujer de Lázaro es "la manceba del abad", del Arcipreste de Sant Salvador ».

⁴⁰¹ « [El autor del *Lazarillo* rebasa] las leyes estructurales que rigen la narrativa popular, para contar de otro modo [...]. Y es ésta, justamente, la aportación central del *Lazarillo*: un punto de vista, un acontecimiento que subordina a los demás elementos del cuadro » (LÁZARO CARRETER, 1983, p. 88).

⁴⁰² ZIPES (1986) remarque que nombreux sont les héros masculins du conte qui s'avèrent « ambitieux et s'élèvent dans l'échelle sociale : le Chat [botté] devient un grand seigneur ; Riquet conquiert la Princesse pour accroître son prestige social ; Petit Poucet devient un riche et respectable coursier » (p. 42).

artúrico, troyano, pero han quedado totalmente transformados en el *Amadís* [...]. Antes del *Lazarillo*, el *Amadís* representa uno de los hitos más importantes en esta elaboración de temas del folclore [...]. El paso del cuento a la novela en España se ha realizado (Cacho Bleuca, 1979, p. 414).⁴⁰³

Les récits brefs interpolés dans les *Livres de la Diana* présentent, eux aussi, de troublantes ressemblances avec la matière *contique*⁴⁰⁴. Il suffit pour s'en convaincre de penser à la naissance de Felismena, placée sous l'influence de deux « fées », comme en témoigne le rêve de sa mère Delia à la veille de son accouchement :

[A] mi señora le pareció, estando durmiendo, que la diosa Venus venía a ella con un rostro tan airado como hermoso y le decía : "Delia, no sé quién te ha movido ser tan contraria de quien jamás lo ha sido tuya. Si memoria tuvieses del tiempo que del amor de Andronio, tu marido, fuiste presa, no me pagarías tan mal lo mucho que me debes; pero no quedarás sin galardón, que yo te hago saber que parirás un hijo y una hija, cuyo parto no te costará menos que la vida y a ellos costará el contentamiento lo que en mi daño has hablado; porque te certifico que serán los más desdichados en amores que hasta su tiempo se hayan visto". Y diciendo esto, desapareció. Y luego se le figuró a mi señora madre que venía a ella la diosa Palas y con rostro muy alegre le decía : "Discreta y dichosa Delia : ¿con qué te podré pagar lo que en mi favor contra la opinión de tu marido esta noche has alegado sino con hacerte saber que parirás un hijo y una hija, los más venturosos en armas que hasta su tiempo haya habido?" (Montemayor, 1996, p. 101-102).

La préhistoire de Felismena revêt, sous des habits classiques et mythologiques, le préambule du conte traditionnel et international (type 410) de « La Belle au bois dormant » (Hernández Valcárcel, 2002, p. 100), selon le titre que lui légua Charles Perrault presque 150 ans plus tard.

Les récits de type « byzantin » ne sont pas, eux non plus, exempts de sources folkloriques. Que l'on pense à *La pastorale de Daphnis et Chloé* (Longus) ou aux *Éthiopiennes* (Héliodore) –deux sources de *Persilès*–, nombre de leurs ressorts narratifs tiennent pour une large part au substrat populaire, notamment le motif de l'enfant abandonné (S 301)⁴⁰⁵.

Ces quelques exemples permettent ainsi de mieux mesurer l'étendue des marques folkloriques recyclées dans les fictions en prose du Siècle d'or.

Dans la péninsule italienne, on remarquera surtout que c'est dans la *novella* que l'infiltration du conte merveilleux est la plus massive, avec deux recueils isolés géographiquement l'un de l'autre : *Les Nuits facétiennes* (*Le Piacevoli notti*) de Giovan Francesco Straparola, publiées à Venise en 1550 et 1553, et *Le conte des contes* (*Lo cunto de li cunti*) du napolitain Giambattista Basile, en 1634 et

⁴⁰³ Sur la matière orale dans les sources chevaleresques françaises : FRAPPIER (1973), p. 43-56. Voir également les notes de l'introduction à *Amadís de Grecia* qui signalent quantité de motifs d'origine folklorique (SILVA, 2004).

⁴⁰⁴ Les termes « contique » (BENCHEIKH, BREMOND, MIQUEL, 1991) et « féérique » (TOLKIEN, 1974) seront utilisés pour se référer, respectivement, à la tradition du « conte populaire » et du conte merveilleux (« féerie »).

⁴⁰⁵ Sur ce motif, nous renvoyons les lecteurs aux importantes remarques de Vladimir Propp (1975, p. 83-137).

1636. Plus d'un siècle avant les versions françaises de Charles Perrault, le conte de tradition orale avait droit de cité de façon autonome dans la littérature⁴⁰⁶.

Nous ne pouvons savoir avec exactitude si Cervantès avait pris la mesure des racines folkloriques des récits les plus célèbres de son temps –romans et nouvelles–. Par contre, il ne faisait aucun doute pour Lope de Vega que le conte était bel et bien implanté sur la péninsule ibérique. En toute logique, le dramaturge signale deux espaces romanesques touchés par la matière contique : la nouvelle et les romans de chevalerie.

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas *cuentos*. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos hechos grandes de caballeros valerosos (Vega, 2002, p. 104).

On a tout lieu de penser que Cervantès, non seulement percevait l'imprégnation folklorique des récits qui lui étaient contemporains, mais aussi qu'il avait une exceptionnelle connaissance de la tradition populaire.

« Cervantès conteur ». Le titre de l'étude de Michel Moner sur les « écrits et paroles » dispersés dans l'ensemble de la production cervantine (1989) met au jour une donnée essentielle : l'utilisation et la mise en scène de techniques propres aux conteurs populaires dans les textes cervantins (encadrement, fractionnement des narrations, protocoles narratifs, présence pléthorique de conteurs, éléments de performance orale dans les narrations extra- et intradiégétiques, etc.)⁴⁰⁷. Peut-on croire dès lors que les récits brefs eux-mêmes –interpolés ou mis en recueil– ne puisaient pas dans une pratique qu'il décrivait et utilisait maintes fois, celle du contage populaire ?

Parallèlement aux travaux de Michel Moner, Maxime Chevalier soulignait la dette cervantine vis-à-vis du folklore espagnol. Pour autant, les remarques qu'il formule dans *Folklore y literatura* (1978) restent centrées sur le conte facétieux, dont la perspective « exemplaire » est, disons-le, plus que limitée.

Lorsque l'on se plonge dans l'ample bibliographie cervantine, on trouve bien quelques allusions à des emprunts faits à certains contes merveilleux, mais, souvent, les références à des contes renvoient à des narrations postérieures à l'écriture de nos récits brefs⁴⁰⁸ ; par ailleurs,

⁴⁰⁶ Voir ZIPES (2001).

⁴⁰⁷ « Nul doute après un inventaire aussi révélateur que Cervantès ne soit passé maître dans la mise en œuvre des stratégies des conteurs et dans le maniement des techniques de dynamisation du récit propres à la tradition orale » (MONER, 1989, p. 314).

⁴⁰⁸ BLECUA, 1994, p. XIX (« Pero, además, en esta novela híbrida de entremés y tragedia [*Novela del Celoso extremeño*], creo que Cervantes acudió a un cuento tradicional del que no hay manifestaciones anteriores en la península: el de Caperucita roja, que aflora por escrito por primera vez en la versión de

aucune analyse de fond n'est menée sur ce plan-là⁴⁰⁹. La démonstration n'est donc pas toujours convaincante.

Afin de mieux percevoir la trame du *Folk/Fairy Tale* sous les couleurs modernes choisies par Cervantès et d'en estimer avec plus de justesse la portée éducative, il nous faudra considérer différemment le lien entre les deux pratiques littéraires que sont l'écriture cervantine et le contage, et la question du conte merveilleux en tant que tel. On s'apercevra, dès lors, que ces deux interrogations, loin de nous être propres, avaient été posées par Cervantès lui-même.

Perrault (1697) [...]. En la novela cervantina, el joven Loaysa consigue entrar en casa del viejo celoso gracias a su disfraz de mendigo tuerto. Una vez dentro –dormido el anciano Carrizales por medio de un ungüento–, Leonora, la ingenua protagonista, acude a recibirle [...] acabará en el lecho con este lobo » ; RAMOND, 1983, p. 180 ; LAPISSE SOLA (2005). Une exception notable à la référence générale des critiques à des contes publiés après 1613 : en 1983, Maxime Chevalier trouvait au récit du *Captif* une source folklorique précise et antérieure à la publication de *DQ I*. Pour le critique français, l'histoire de Ruy Pérez s'inspirait du conte *La hija del diablo* : « ¿Conocerían Cervantès y sus compañeros de cautiverio el cuento *La hija del diablo*? Pienso que lo podemos afirmar sin la menor duda [...] muy cerca de la época en que escribe Cervantes, resulta evidente que el cuento circula en el Mediterráneo: tres versiones de él nos ofrece el *Pentamerone* de Basile (1634-1636); y es puro trasunto suyo una novela del *Mambriano* (1509), que copia la *Novela del Gran Soldán*, incluida en el *Galateo español* de Gracián Dantisco » (CHEVALIER, 1983, p. 407-408).

⁴⁰⁹ Sur le « conte » du *Captif* : RODRIGUEZ, LARSON, 1985, p. [1]. Sur la *Novela de la española inglesa* : GUNTERT (1993), p. 143-144. Sur *El amante liberal* : FLORES (1983, analyse structurale à partir des travaux de Vl. Propp et de Cl. Brémond). Sur la *Novela del celoso extremeño* : GONZALEZ PALENCIA (1925) ; GARCIA ANTENAZA (1979). Sur *La ilustre fregona* : COMBET (1980), p. 36.

-B-

*Cervantès au pays des contes :
la grande famille de la conseja*

LE CONTE DE FEES

La conseja au sens strict du terme

Peu après le récit d'un certain Ruy Pérez de Viedma, ancien captif à Alger, le curé qui accompagne Alonso Quijano fait la réflexion suivante : « [Ruy Pérez] me contó un caso que a su padre con sus hermanos le había sucedido, que, a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por conseja de aquellas que las viejas cuentan el invierno al fuego » (*DQ I*, 42, p. 496).

Le « conte de vieille », désigné de nos jours comme « conte de fées », semble constituer un ensemble autonome clairement repérable. Ces étiquettes jouissent d'une transparence qui, aujourd'hui, l'opposent au roman, d'apparition récente dans l'histoire de l'humanité. Face à son frère protéique, le récit bref et merveilleux n'apparaît pas problématique dans sa définition. Le rapprochement avec la voix féminine dont il émane, dispense ainsi Cervantès de tout surplus d'information.

Les *consejas* réfèrent d'abord aux contes-types 300-749 de Stith Thompson (1972) et à l'ensemble étudié par Vladimir Propp (contes 50 à 151 du recueil d'Afanassiev –1970, p. 34–), une équivalence principalement due à la spécialisation des femmes dans le répertoire de la féerie. Daniel Fabre et Jacques Lacroix notent en effet que les conteuses ont tendance à privilégier les récits merveilleux au détriment des autres dominantes folkloriques, comme la facétie ou la fable animalière⁴¹⁰. Dans la France du XVII^e siècle, Charles Perrault assimile aussi le « conte de vieille » au « conte merveilleux », puisqu'il fait du type 510 (*Cendrillon/Peau d'Âne*) son représentant manifeste (« un conte de Vieille comme celui de Peau d'Âne » –1981, p. 50–).

L'Espagne du début de siècle pensait-elle différemment ?

Pas si l'on en croit Cervantès lui-même. Pour l'auteur du *Coloquio de los perros*, le « cheval sans tête » et la « baguette magique » sont les attributs les plus représentatifs de la *conseja* (p. 604). Or, il s'agit bien là de deux éléments récurrents dans les contes merveilleux (respectivement, motif D1254.1 et type 1895C), comme le remarquent Sebastián de Covarrubias et Rodrigo Caro.

⁴¹⁰ Dans les Pyrénées audoises, le genre privilégié des conteuses est bien le merveilleux (39%), quand celui des conteurs est la facétie (49% contre 25% pour le merveilleux). Dans la Gascogne agenaïse, la féerie représente même 63% du répertoire total des conteuses (FABRE, LACROIX, 1974, p. 60-64, 113-123).

Les vieilles femmes, « cuando entretienen los niños contándoles algunas patrañas, suelen decir que cierta ninfa, con una vara en la mano, de oro, hace maravillas y transmutaciones, aludiendo a la vara de Circe, encantadora, y usan deste término : "Varita, varita, por la virtud que Dios te dio, que hagas esto o estotro" » (*Covarrubias*, « vara »). Rodrigo Caro n'est pas moins explicite que le lexicographe ; pour lui, la « mula descabezada » est l'une des représentations habituelles de la « cosa mala » qui traverse généralement les *consejas* (1978b, p. 203).

Derrière l'image cristalline, pointent cependant les débats d'érudits –folkloristes et anthropologues en tête– quant à savoir quelle consistance donner aux récits englobés sous la désignation commune : « conte de fées » ou « *conseja de vieja* ».

Un indice nous est livré par le curé du village d'Alonso Quijano qui manifeste de sérieux doutes sur la narration du captif Ruy Pérez, quand, *a priori*, il n'y avait pas lieu de s'inquiéter : le captif n'a nullement relaté une « nouvelle », mais une histoire vraie, « un discurso verdadero » (*DQ I*, 38, p. 449-450). Comme pour les *vidas*, *historias*, *tratados* et autres romans, le flou terminologique concernant les récits de courte extension est à ce point important⁴¹¹ qu'à en croire le personnage de Pero Pérez, certains lecteurs du Siècle d'or ne s'y retrouvent plus véritablement.

L'intervention du curé peut nous servir de point de départ dans la compréhension de cette narration singulière qu'est le conte de vieille.

Littéralement, ce récit dépend étroitement d'un mode de transmission particulier, puisqu'énoncé par une femme d'âge avancé. Implicitement, l'histoire racontée est « merveilleuse », dans ses événements et dans ses personnages. C'est bien là l'impression du curé qui trouve le « conte » (*ibid.*, p. 496) de l'ancien captif relativement invraisemblable, au même titre que la nouvelle qu'il venait de lire peu avant. Si le conte reste crédible, ce n'est qu'en vertu de son énonciateur ; indépendamment de celui-ci, il perdrait tout effet persuasif, pour parler en termes aristotéliens. Pour autant, rien n'oblige le lecteur empirique du récit-cadre à croire à la réalité du personnage du captif, donc encore moins à son histoire. Pour lui, l'intervention du curé, bien postérieure au récit, peut servir de signal d'alerte, placé là pour lui rappeler l'« identité » cachée de l'invraisemblable histoire...

⁴¹¹ On pensera à l'archétype boccacien : « j'entends, pour le secours et le refuge de celles qui aiment [...] raconter cent nouvelles, fables, paraboles ou histoires » (BOCCACE, 1994, p. 33). L'impact des *Cento nouvelles* consacra l'appellation de « nouvelle » pour les récits écrits, narrant une anecdote singulière et relativement contemporaine du premier lectorat. Mais l'absence d'une poétique admise par tous est caractéristique du genre à la Renaissance et à l'âge baroque (la première poétique de la *novella* est celle de Francesco Bonciani, 1574 ; voir VEGA RAMOS, 1993). Pour une terminologie plus contemporaine de Cervantès, nous renvoyons à la tentative de l'écrivain portugais Francisco Rodríguez Lobo qui distingue les récits relativement longs et caractérisés par une rhétorique de la persuasion (« histoires »), des contes dont l'intérêt est plus centré sur le poids de l'anecdote et de sa mise en forme (« lo principal en que consisten está en la gracia del que habla y en la que tiene de suyo la cosa que se cuenta », cité dans HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 2002).

Bref, l'analyse tourne en rond, puisque la question de la généricité n'est pas pertinente étant donné qu'elle dépend du contexte d'énonciation : le récit est un conte de vieille sans en être un. C'est sans doute derrière ce paradoxe du curé que se cache la nature exacte du conte de Ruy Pérez.

Dans la plupart des cultures, « les vieillards et les hommes faits récitent plutôt des fragments épiques, les vieilles femmes et sages-femmes content des récits merveilleux à personnages démoniaques et les jeunes femmes des contes ordinaires », insistait Arnold Van Gennep (1910, p. 268). Certes, le personnage du captif n'a rien à voir avec ces conteuses traditionnelles. Mais ce trait dispense-t-il les lecteurs de rapprocher *in fine* l'« histoire vraie » des contes merveilleux ? Sans doute. D'autant plus que ni la fée, ni l'ogre, n'avaient eu l'affront de surgir sur la scène de l'histoire et d'en rompre la « crédibilité ». Le problème semble entendu : le « cuento » lu par nos lecteurs aurisécularisés est une « histoire vraie ».

Pourtant, poser en termes atemporels et contextuels (conte « de vieille », « de fées ») des pratiques et des réalités d'histoire littéraire (le contage et les contes) pourrait nous faire oublier ce qu'il y a d'histoire dans le littéraire. Le conte n'est ni une entité donnée *a priori*, comme le contage n'est pas non plus une activité dont les paramètres restent figés.

Afin de mieux percevoir comment Cervantès a abondamment pioché dans le répertoire des conteurs pour composer ses *Nouvelles exemplaires*⁴¹², nous voulons revenir, puisque l'incertitude affichée par le personnage du curé nous y incline, à une définition du « conte merveilleux » plus historique.

Nous allons nous apercevoir que la compréhension par Cervantès et ses contemporains de l'étiquette aurisécularisée de *conseja* est moins restrictive que ne l'est aujourd'hui notre concept de « conte de fées » : la *conseja* recouvrait alors des réalités fictionnelles diverses lui permettant d'assumer une dénotation littéraire restreinte mais aussi une autre, beaucoup plus large.

Un patrimoine séculaire

Un peu de recul historique nous aidera à mieux saisir la perception et la logique des auteurs des XVI^e et XVII^e siècles espagnols.

Les historiens abondent dans le sens de Vladimir Propp, pour qui le conte de l'ère « chrétienne » n'était pas né dans la péninsule italienne avec la publication des *Nuits facétieuses*

⁴¹² Pour une première approche du problème, nous renvoyons aux travaux de MONER (1989, chapitre 6 « Récits de parole ») où quelques « formes simples » narratives sont étudiées pour définir le répertoire des personnages conteurs, dans l'œuvre cervantine. Terrence Hansen note que deux nouvelles du recueil de 1613 affichent, comme le récit du Captif, une allusion métaréférentielle aux contes de vieille : « Both in *the Jealous Extremaduran* and *The Colloquy of the Dogs*, Cervantes speaks of tales that are told at the fireside on long winter nights and suggest the source of some of the popular elements that spice the pages of his narrative » (HANSEN, 1959). Nous reviendrons, évidemment, sur ces deux nouvelles.

(1550 et 1553) ni avec celle du *Conte des contes* (1634 et 1636) : il plongeait ses racines dans la vie et les rites de nos ancêtres lointains⁴¹³. Les peintures rupestres protégées dans l'obscurité des grottes depuis dix à vingt mille ans témoignent, selon toute probabilité, de rites préhistoriques au cours desquels les aînés, aidés par la lumière changeante des toutes premières lampes (Lewis-Williams, 2003, p. 257-261), conduisaient les jeunes au travers des circonvolutions de la grotte et leur transmettaient les traditions du clan à partir des légendes de la tribu⁴¹⁴. Par-delà les polémiques diffusionnistes du conte qui établissent son émergence en Inde ou en d'autres lieux du globe, la récupération des données archéologiques et anthropologiques rappelle comme donnée fondamentale le caractère préhistorique des premières formes contiques.

La vieillesse des conteurs, que rappelle l'étiquette « conte de vieille », fonde en partie sa raison dans l'ancienneté radicale des histoires⁴¹⁵, repérable, notamment, à la division archaïque du travail entre les femmes cueilleuses et les hommes chasseurs (Piarotas, 1996, p. 46). Le conte de fées, comme le décrivait A. Nikiforov, est un récit transmis oralement de génération en génération (Propp, 1990, p. 20). Véritable patrimoine culturel, le conte de fées se donne comme un legs des anciens, depuis que nos ancêtres ont pu mettre en récit les éléments clés de leur culture⁴¹⁶ et grâce au truchement de personnes d'expérience⁴¹⁷.

Le conte, au-delà des stéréotypes : du conte à l'« art vivant » du contage

Pour l'heure, si notre histoire de captif se rapproche du conte, c'est uniquement par sa présentation oralisée, puisque le « cas » relaté se déclare fondamentalement nouveau (« la novedad y estrañeza del mesmo caso », *DQ I*, 42, p. 493). Quant à l'histoire d'Anselmo, de Lotario et de Camila, elle nie, par sa présentation manuscrite et son qualificatif de « nouvelle », toute forme d'oralité, si ce n'est... dans sa transmission effective ; or, en « théorie », le conte populaire implique une performance : « la narration du conte populaire se distingue de celle du conte

⁴¹³ « Nous avons trouvé que l'unité de composition du conte ne réside pas dans de quelconques particularités du psychisme humain, mais dans la réalité historique du passé » (PROPP, 1983, p. 470).

⁴¹⁴ PFEIFFER (1982), p. 153-190 ; ANATI (1999), p. 142 ; LEWIS-WILLIAM (2003), p. 268-306 ; LE QUELLEC (2004).

⁴¹⁵ « [L'histoire] veut que l'un des plus anciens témoignages écrits de la pensée humaine soit un conte merveilleux [: le conte des deux frères] » (BEDIER, 1893, p. 78).

⁴¹⁶ PROPP (1983), p. 20 : dans le conte, l'« agriculture joue un rôle minime, la chasse est mieux représentée [...] un grand rôle est imparti aux chasseurs [...] ainsi qu'aux bêtes des bois » (également sur l'importance de la chasse chez nos ancêtres hominidés : PINKER, 2000, p. 211-214). Souvent transparait la présence de la forêt, sa symbolique à la fois hostile et protectrice (LAFFORGUE, 1995, p. 133), labyrinthique et salvatrice (PFEIFFER, 1982). Quand la pratique du conte ne peut pas toujours conserver les traces de son origine préhistorique, il ne manquera pas de refléter, dans l'ensemble de ses productions toutes les étapes de l'évolution économique et sociale des sociétés : le conte s'est révélé « comme le dépositaire inestimable de phénomènes culturels depuis longtemps disparus de notre conscience » (PROPP, 1983, p. 369).

⁴¹⁷ Dans la culture orale, « c'est souvent le membre le plus âgé de la famille qui possède comme privilège social le droit de conter, de même que chez les demi-civilisés ce sont les vieillards qui sont dépositaires du trésor mythologique, légendaire et rituel du groupement » (VAN GENNEP, 1910, p. 268).

littéraire, qui, transmis par l'écriture et la lecture, ne subit pas de modification » (Propp, 1990, p. 20, nous traduisons). Selon cette logique taxinomique, les nouvelles cervantines ne peuvent *être* des « contes » puisqu'elles sont écrites ! Avec le développement de l'imprimerie deux mondes inconciliables seraient donc en train de se dessiner : celui de l'écrit et celui de l'oral ?

C'est pourtant bien le contraire qui se produit, comme le rappelle Paul Larivaille. Dans *Le réalisme du merveilleux*, il signale à ce sujet l'importance des *Piacevoli notti* comme borne dans l'histoire du conte : grâce à G. Fr. Straparola, le conte merveilleux fait son entrée dans la littérature. Mais, plus intéressant encore, le Vénitien ne distingue pas, à l'inverse de Charles Perrault, le conte de la nouvelle : il écrit des « fables ».

[C]ontes et nouvelles se suivent et alternent pêle-mêle sous l'appellation générique commune de fable (*favole*). [...] on est frappé par l'absence [...] d'un signal quelconque susceptible d'avertir le lecteur qu'il pénètre dans le monde du conte ou en sort, et plus encore par des phénomènes d'osmose entre des types de récits différents (Larivaille, 1982, p. 107-108).

Dans les *Facetienses nuits*, « le conte en tant que Fiction mensongère consciemment distincte des fables réalistes, n'existe pas », insiste l'historien de la littérature (*ibid.*, p. 111-112). Dans *Don Quijote*, le personnage de Ruy Pérez a beau jeu de distinguer ces catégories⁴¹⁸, Cervantès place presque côte à côte, comme avant lui G. Fr. Straparola, nouvelle et conte et les situe sur un même plan d'in vraisemblance par son personnage le plus autorisé. Le curé n'a pas tort : aucun lecteur ne pourra nier que les deux récits centraux du roman de 1605 développent des « cas » ou des « vies » particulièrement extraordinaires. Or ce trait, bien plus que celui du merveilleux, est essentiel dans tout conte de vieille (Propp, 1990, p. 21)⁴¹⁹.

Le recueil de G. Fr. Straparola corrobore, par l'absence de frontière étanche entre le conte écrit et la nouvelle, l'analyse d'A. Nikiforov : au XVI^e siècle, le merveilleux du conte n'est « pas synonyme de faux ou d'imaginaire mais seulement d'extraordinaire au sens rigoureusement étymologique du terme » (Larivaille, 1982, p. 90).

Et il suffit pour s'en convaincre de porter notre attention sur la nouvelle la plus invraisemblable de Cervantès : celle du *Coloquio de los perros*. Le très rationaliste Peralta tend à refuser la réalité du discours canin (*NE*, p. 536). Pourtant, à une époque où l'on peut encore lire des hagiographies dans lesquelles le dragon est terrassé par quelque guerrier saint⁴²⁰, où Ambroise

⁴¹⁸ *DQ I*, 38, p. 449-450 : « oirán un discurso verdadero, a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse ».

⁴¹⁹ Les deux récits brefs seraient donc en contradiction avec le principe de persuasion qui fait selon le Français Charles Perrault le trait définitoire de la nouvelle, pour la différencier du conte : « L'Histoire de la Matrone d'Éphèse est de la même nature que celle de Grisélidis : ce sont l'une et l'autre des Nouvelles, c'est-à-dire des récits de choses qui peuvent être arrivées, et qui n'ont rien qui blesse absolument la vraisemblance » (PERRAULT, 1981, p. 49-50).

⁴²⁰ Voir la « Vida de san Teodoro » du *flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra (1599) : RIBADENEYRA (2000), p. 147-151.

Paré déclare qu'il existe « des monstres qui naissent moitié figure de beste et l'autre humaine »⁴²¹ et où les aubergistes peuvent porter quelque crédit au romans de chevalerie, pour beaucoup de gens, « le langage des animaux n'(est) pas moins une réalité que le langage ou le sexe des anges, par exemple » (Larivaille, 1982, p. 88)⁴²². Non seulement le « Colloque des chiens » était vraisemblable mais, en outre, le diable et les sorcières qu'il met en scène avaient un degré de crédibilité supérieur à celui des dragons et autres chimères⁴²³.

Si la nouvelle doit donc être distinguée du conte de fées ce n'est pas parce qu'elle ne développe pas d'événements dits « merveilleux » (nous verrons que les *Ejemplares* ne se privent pas d'un tel ressort narratif) mais, plutôt, parce qu'elle affiche des prétentions à la véracité (conte du captif, fable de Berganza, ...).

Les nouvelles de Straparola et de Cervantès ne se contentent pas de faire des entorses à la vraisemblance, elles ne s'opposent nullement à l'« extraordinaire » des vieilles *consejas*. Pour autant, elles marquent un tournant dans l'histoire du conte. L'itinéraire de ce vagabond de l'oralité ne pouvait passer le cap de la révolution de Gutenberg, sans conséquences. Le coup porté par Ch. Perrault lui laissera, on le sait, de lourdes séquelles. Pour prendre un exemple, la popularisation de sa version du *Petit Chaperon rouge*, comme le faisait remarquer Yvonne Verdier, a fait oublier celle, majoritaire, de la tradition orale (repas cannibale de la jeune fille, dénouement heureux, ...). Si la portée des recueils de Straparola et de Cervantès a intéressé plus particulièrement l'histoire de la nouvelle, il n'en reste pas moins que, chacun à sa manière, signale, dans l'histoire du conte archaïque, l'interpénétration croissante des cultures orale et écrite :

cette altération commence dans les pays occidentaux avec la découverte et l'essor de l'imprimerie [...]. Non seulement les camelots et autres chanteurs ambulants italiens, par exemple, recourent de plus en plus à des textes imprimés, avec le résultat logiquement présumable d'une moindre créativité [...]; mais les mêmes charlatans se font colporteurs et vendeurs de feuillets imprimés [...] innervant d'une littérature à laquelle elles n'avaient auparavant pas accès des couches de lecteurs plus proches des masses et susceptibles d'assurer la vulgarisation et la transfusion d'éléments de la culture dominante dans la culture populaire (Larivaille, 1982, p. 116-117).

Le conte n'est pas un concept, mais une réalité historique qui évolue au cours des siècles, variant au rythme des changements économiques, sociaux et institutionnels (Propp, 1983) mais

⁴²¹ Cité par LARIVAILLE (1982), p. 112.

⁴²² Voir également l'importance de l'almanach qui expliquait la signification de présages comme les naissances monstrueuses (HALE, 1998, p. 457).

⁴²³ Sur l'« effet de réel » du récit : « La *Camacha de Montilla*, précise Jorge García López, fue personaje histórico perteneciente a una familia de brujas cordobesas que vivieron por los años en que Cervantes recorrió Andalucía como comisario de abastos, y cuya presencia en Montilla a finales del siglo XVI está documentada » (CP, p. 591). Sur l'effet de vraisemblance : « aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias » que l'éditeur commente ainsi, « [alusión] a una de las habilidades de las brujas de mayor importancia [...] ; por otra parte, este hecho maravilloso no era tenido por imposible en la época » (p. 592). Le motif du sorcier apparaît même dans le recueil hagiographique du jésuite Ribadeneyra (« La vida de dos santos Macarios, Egipcio y Alejandrino, monjes » : « Concertóse [un hombre] con un mago y nigromántico para que con sus maleficios y hechizos » rindiese a una mujer casada, RIBADENEYRA, 2000, p. 122).

aussi techniques (Larivaille, 1982). Ainsi, la pratique du conte peut-elle supporter les progrès de l'impression, et recevoir les influences des modes romanesques (engouement pour les romans de chevalerie, le récit picaresque, la nouvelle, ...). Pourquoi, en effet, le conte, à la différence du roman, doit-il rester pétrifié à l'âge reculé dont il émane, sous prétexte d'une fascination romantique et passéiste pour les temps reculés⁴²⁴ ? La littérature orale, comme la littérature écrite, n'échappe pas au poids des années.

On peut même se demander si le caractère « merveilleux » et la capacité d'adaptation de la *conseja* ne l'avait pas amenée, au Siècle d'or, à intégrer en son sein la catégorie du *sermo milesius*, lui aussi célèbre pour son archaïsme et son invraisemblance.

LA FABLE MILESIENNE

Le genre est loin d'être inconnu à la Renaissance, puisqu'il apparaît dans le réquisitoire du Chanoine :

según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de *las fábulas que llaman milesias*, que son *cuentos disparatados*, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar: al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente (DQ I, 47, p. 547).

La première caractéristique du genre milésien posée par le Chanoine (« que atienden solamente a deleitar ») apparaît également dans *De ratione dicendi* de Juan Luis Vives, qui voit en lui un récit « apte seulement à passer le temps lors de banquets ou de réunions entre hommes et femmes » (Vives, 2000, p. 151). La seconde caractéristique est exploitée par une source probable de Cervantès, la *Philosophía Antigua Poética*. Dans ce texte, Alonso López Pinciano récupère le genre ancien de la fable pour définir, en comparaison, les récits héroïques modernes et mieux en souligner l'invraisemblance foncière :

digo que la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficiones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, las cuales tienen acacimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad (1998, p. 172).

Le genre milésien servirait donc à définir au Siècle d'or un genre autonome lié à la tradition écrite, dont les principaux représentants seraient les *Métamorphoses* d'Apulée et, dans leur sillage, les romans de chevalerie. L'hypothèse semble, après tout, cohérente. Le degré d'invraisemblance ainsi que l'abondance des évocations amoureuses ne pouvaient que réunir la fiction milésienne et le récit chevaleresque⁴²⁵, dépassant ainsi des critères formels qui auraient pu maintenir les deux

⁴²⁴ Sur la polémique entre la poésie de nature (ancienne et populaire) et la poésie d'art (moderne et individuelle) : JOLLES (1972), p. 175-179.

⁴²⁵ VIVES (2000), p. 151 : « De estas características son los milesios, originarios de Mileto de Jonia, ciudad que por sus excesos y libertinajes se ganó mala reputación; y como el discurso es un fiel exponente de las

types de narrations dans deux domaines séparés, quand nous savons qu'ils entretiennent une étroite parenté, due à un fonds légendaire commun⁴²⁶.

Mais on ne peut s'arrêter en si bon chemin. Le répertoire milésien n'est pas étranger à la *conseja*. Beaucoup plus prolixe qu'A. López Pinciano, J. L. Vives consacre toute une section aux contes milésiens (*fabulae licentiosae*). Il raccroche alors explicitement ceux-là à la tradition des contes de vieille : pour lui, « [relatos] de este tipo les cuentan las viejas a los niños junto al fuego para que no lloren o den la lata » (2000, p. 151).

Mais il n'est pas le seul à penser que les deux genres se recoupent. À la même époque, au-delà des catégorisations théoriques actuelles, *conseja* et *fábula milesia* sont superposables. Selon Alejo de Venegas, « [hay] otra fábula que se dice milesia, que es la que en romance se dice *conseja* »⁴²⁷. En d'autres termes, sous un même vocable, les contemporains de Cervantès estiment qu'il n'existe pas de différences assez significatives pour séparer le conte de vieille du récit milésien.

La véritable division à l'intérieur de la forme brève se situerait, par conséquent, entre ce que l'on pourrait appeler le « conte milésien » et la fable ésopique.

LA FABLE ESOPIQUE

Le genre de la fable animalière est particulièrement important pour notre étude car il est convoqué à la fois par le chanoine, qui l'oppose effectivement à la fable milésienne (voir *supra* : *DQ I*, 50, p. 547), et par le personnage de Peralta (*CE*). À chaque fois, l'allusion à cette forme narrative intervient en cet espace stratégique qu'est la clôture fictionnelle mais aussi, et surtout, au seuil de la narration d'un ultime récit bref : l'histoire de Leandra introduite par l'aventure de la chèvre Manchada et celle de Berganza accompagné par son compère Cipión.

À l'heure où une réorganisation des classifications poétiques s'imposait, face à l'émergence et à la popularité de nouveaux patrons romanesques (*histoires* arthuriennes en France, *novella* en Italie, *vies* picaresques en Espagne, etc.), on a tout lieu de croire que les vieilles formes fictionnelles refont surface (*Genealogia deorum gentilium*, Boccace) et viennent rappeler la filiation des « genres nouveaux » (Apulée/roman de chevalerie).

Les fables d'Esop constituent-elles alors réellement au Siècle d'or un genre à part entière, tel qu'on l'entend aujourd'hui sous la forme du « récit ésopique » ? Ne ferions-nous pas un

costumbres y la vida, se creó en medio de aquella improductiva inactividad un tipo de cuento [...] tan sólo apto para pasar el rato ».

⁴²⁶ Juan Pérez de Moya coiffe explicitement l'*Âne d'or* et le roman chevaleresque du même chapeau, celui de la fable milésienne (1995, p. 67).

⁴²⁷ *Teológica descripción de los misterios sagrados* (1541), d'Alejo de Venegas, citée par Alberto Porqueras Mayo (CARVALLO, 1997, p. 104). Voir également Perrault (1981, p. 49) : « Les Fables Milésiennes si célèbres parmi les Grecs [...] n'étaient pas d'une autre espèce que les Fables de ce Recueil. »

anachronisme en lui accordant une autonomie qu'il n'avait peut-être pas dans la conscience des auteurs d'alors ? Les fables ne relèvent-elles pas, comme le *sermo milesius*, du paradigme de la *conseja* au sens large ?

En France, par exemple, l'allusion au temps d'Esopé évoque les veillées paysannes au coin du feu, pendant lesquelles enfants et adultes écoutaient « un beau conte du temps que les bestes parloient » (1547 –Du Fail, 1994, p. 72–). Le contexte n'est pas sans rappeler le contage populaire, l'invraisemblance féerique⁴²⁸ mais, également, le conte milésien, son descendant littéraire et antique. Pour les hommes de la Renaissance et du baroque, l'appellation « conte du temps où les bêtes parlaient » n'est pas privative des apologues animaliers ; elle renvoie aussi à tout conte merveilleux incluant quelque animal en possession du langage humain⁴²⁹. Il suffit pour s'en rendre compte de revenir en Espagne, où, comme le remarquait C. Suárez de Figueroa, les fables écrites d'Esopé ont pénétré les milieux populaires et la tradition orale au point que le langage commun ne les distingue plus des *consejas* folkloriques⁴³⁰.

Malgré ces étroites correspondances entre les formes brèves de la narration populaire, Alonso López Pinciano et le chanoine cervantin ont tenté d'établir des distinctions abstraites qui séparent l'apologue animalier de la fable milésienne (voir *supra*). Pourtant, le prologue du *Coloquio* marque, par-delà les divergences, une profonde unité générique et génétique. L'annonce d'un dialogue entre deux animaux⁴³¹ ne laisse pas de place au doute quant à l'horizon d'attente qui s'offre aux lecteurs de l'époque face au texte offert par Campuzano à Peralta :

¡Cuerpo de mí! –replicó el licenciado–. ¡Si se nos ha vuelto *el tiempo de Maricastaña*, cuando hablaban las calabazas, o *el de Isopo*, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros! (CE, p. 536)

Il est donc significatif que Cervantès s'éloigne sensiblement d'A. López Pinciano sur cette question précise des *consejas* écrites (*milesias* ou *apólogos*). Alors que le docteur poéticien façonne

⁴²⁸ Sur l'origine et le caractère populaire, oral, de l'expression : NOJGAARD (1964), p. 412. Sur l'invraisemblance des fables, malgré leur « réalisme apparent » : PROPP (1990), p. 351.

⁴²⁹ Par « conte du temps que les bestes parloient », Noël Du Fail entend des récits allant des fables d'Esopé aux contes de Peau d'Âne, en passant par les épisodes du *Roman de Renard* : « le bon Robin (après avoir imposé silence) commençoit un beau conte du temps que les bestes parloient (il n'y a pas deux heures) : comme le Renard desroboit le poisson aux poissonniers ; comme il fait battre le Loup aux Lavandieres lorsqu'il l'apprenoit à pescher ; comme le Chien et le Chat alloient bien loin ; De la Corneille qui en chantant perdit son fromage ; De Melusine ; Du Loup garou ; Du cuir d'Asnette ; Des Fées » (DU FAIL, 1994, p. 72).

⁴³⁰ Voir MONER (1989), p. 286-287.

⁴³¹ CE, p. 535 : « [Yo] oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, echados detrás de mi cama en unas esteras viejas; y, a la mitad de aquella noche, estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto, y estuve con atento oído escuchando, por ver si podía venir en conocimiento de los que hablaban y de lo que hablaban; y a poco rato vine a conocer, por lo que hablaban, los que hablaban, y eran los dos perros, Cipión y Berganza. »

des catégories romanesques autonomes selon leur degré d'invention et de « véracité »⁴³², Cervantès fait dire à Campuzano que les détails de son colloque, à l'instar des contes de vieille, « *exceden a toda imaginación* » (CE, p. 534). Les apologues animaliers portent certes en eux une charge morale et sentencieuse qui les singularise, mais ils n'en demeurent pas moins, dans leur invraisemblance, similaires aux contes de fées.

La posture cervantine relative aux différentes « fables » est, à la fois, un prolongement des vues aristotéliennes⁴³³ et une anticipation des découvertes de l'histoire littéraire. Précisons juste quelques données. L'époque où les bêtes parlaient, ne remonte pas très loin dans l'histoire des hominidés. Pour les historiens anthropologues de la culture, les capacités mentales de l'homme contemporain seraient apparues avec l'*Homo sapiens*, lors du paléolithique supérieur, soit il y a 50000 ans. De cette époque datent les premières peintures rupestres (Tanzanie, Namibie), mais également, pensent les experts, la capacité de synthèse, d'abstraction et d'association d'idées⁴³⁴, et, de façon corrélée, le langage, la religion et l'art. Surtout, dans tous les lieux où ces tableaux rupestres sont restés protégés, les « différents mythes [...] peuvent être ramenés à des archétypes communs »⁴³⁵. Parmi ceux-là, les animaux, essentiels dans l'économie de nos ancêtres, ne font pas défaut, loin de là. Dans les témoignages conservés de « l'art des origines », les figures animales dominent l'espace rupestre par leurs dimensions⁴³⁶, même si elles demeurent associées la plupart du temps à des idéogrammes dans une syntaxe signifiante. Ces découvertes archéologiques confirment donc l'hypothèse proppienne qui voit dans les contes modernes de nombreuses traces, notamment animalières, d'un stade narratif « protohistorique »⁴³⁷. Pour de nombreux peuples d'Afrique (Bété, Dogon, Soninké, Khassonké, Zandé, Ashanti, Popo, etc.), les vestiges de

⁴³² « Hay tres maneras de fábulas:

- unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica, todo es imaginación; tales son las *milesias* y libros de caballerías.
- Otras hay que, sobre una mentira y ficción fundan una verdad, como las de Esopo, dichas *apologéticas*, las cuales, debajo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero.
- Otras hay que, sobre una verdad, fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula » (LOPEZ PINCIANO, 1998, p. 174-175).

⁴³³ Quoique le philosophe n'évoque pas la fable dans sa *Poétique*, le texte de la *Rhétorique* assimile le récit ésopique à la production fictionnelle (ARISTOTE, 1998, p. 162-164 -93a-94a-), au même titre que la parabole.

⁴³⁴ ANATI (1999), p. 87-88.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 106. « On découvre donc qu'il existe des modèles conceptuels au niveau mondial, comme l'attestent les idéogrammes, qui reviennent presque à l'identique dans le monde entier. On retrouve en Tanzanie, en Australie et en Amérique, dans des associations et des contextes semblables, les empreintes de mains, soit en positif, soit en négatif, les symboles vulvaires, phalliques, cruciformes, en bâton, arboriformes qu'on trouve dans l'art paléolithique en Europe. La véritable tour de Babel commence avec la fin de l'ère de la chasse. Le début de cette intense diversification, dans certaines parties de la terre, remonte à plus de 12 000 ans » (p. 127).

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 117. Le thème privilégié reste celui des animaux de grande taille (le bison et le cheval dans l'aire franco-cantabrique, l'éléphant et la girafe dans l'Afrique orientale).

⁴³⁷ PROPP (1970), p. 42-45 ; (1983), p. 120, 264-265, 280-281, 469-472. Sur les antécédents des principaux animaux de la fable ésopique dans le mythe et dans le folklore : PUGLIARELLO (1973).

la relation privilégiée de l'homme avec ses congénères animaux structurent encore le conte oral (Paulme, 1976).

On comprendra donc Denise Paulme lorsqu'elle veut tordre le cou au découpage taxinomique et hermétique de certains catalogues sur le conte, qui séparent la fable animale du reste des récits folkloriques (tel celui de Stith Thomson) :

[la] plupart des travaux récents présentant des contes africains les classent encore en contes merveilleux, contes de mœurs, contes sur les animaux [...]. Aucun chercheur ayant déclaré classer ses textes selon un tel modèle ne s'y conforme entièrement : il placera tel conte dont les acteurs sont des animaux dans la catégorie des contes merveilleux parce qu'il a le sentiment d'une différence profonde que ce conte présente avec les autres contes d'animaux ; et c'est parce qu'il se contredit que son classement est exact (*ibid.*, p. 19).

Le récit-cadre des *Métamorphoses* d'Apulée est extrêmement révélateur, puisque la fable milésienne s'associe au conte d'animaux par la transformation animale du protagoniste (voir également *La Belle et la Bête*). Dans le récit milésien comme dans l'apologue animalier, c'est une même « pensée primitive » (Propp, 1983, p. 32-34) qui s'impose à travers les correspondances entre l'animal et l'homme (pensons à la gloutonnerie de l'âne Lucius, par exemple).

Leandra et Manchada

Parmi tous les récits brefs cervantins, deux retiennent évidemment notre attention : la narration orale du chevrier exaspéré de la fin de *Don Quichotte* (1605) et le dialogue écrit par l'officier Campuzano. Les deux histoires manifestent une même entrée en matière à travers l'insistance sur la dimension animale des récits.

L'histoire de Leandra (*DQ I*, 51), en l'occurrence, est subtilement introduite par la critique abrupte que le berger formule à l'encontre d'une belle chèvre (*DQ I*, 50). De fait, l'entrée en scène de *Manchada* a, pour le lecteur, l'importance que vont lui donner les réflexions de son maître, ou plus exactement la signification que Cervantès veut bien distiller dans ce préambule à la fois narratif et discursif.

Littéralement, l'histoire de Leandra se justifie par l'intention du chevrier de prouver la sagesse des bergers, ce que ne démentira pas notre curé de campagne :

Rústico soy, pero no tanto que no entienda cómo se ha de tratar con los hombres y con las bestias.
- Eso creo yo muy bien –dijo el cura–, que ya yo sé de experiencia que los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos (*DQ I*, 50, p. 575).

Mais la structure herméneutique du texte signale une autre interprétation. D'abord, parce que l'événement déclencheur du récit reste l'anecdote de l'escapade malicieuse de *Manchada* et, ensuite, parce que la clôture de la narration opère un retour à l'épisode de la fuite de la chèvre,

resserrant ainsi les fils conducteurs de l'interprétation. La lecture est donc balisée aux deux portes du récit bref. À l'ouverture de notre séquence, on peut lire les réflexions suivantes du berger :

¡Ah cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo!
¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis qué es esto, hermosa? Mas ¡qué puede ser
sino que sois hembra, y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición, y la
de todas aquellas a quien imitáis! Volved, volved, amiga; que si no tan contenta, a lo
menos, estaréis más segura en vuestro aprisco, o con vuestras compañeras; que si vos
que las habéis de guardar y encaminar andáis tan sin guía y tan descaminada, ¿en qué
podrán parar ellas? (*DQ I*, 50, p. 574)

Puis, quand le récit se termine, Eusebio, l'ancien courtisan de Leandra, conclut :

Y ésta fue la ocasión, señores, de las palabras y razones que dije a esta cabra cuando
aquí llegué; que por ser hembra la tengo en poco, aunque es la mejor de todo mi apero.
Ésta es la historia que prometí contaros (*DQ I*, 51, p. 582).

La clé du récit intercalé réside donc dans les réflexions liminaires du chevrier, lesquelles, comme si cela ne suffisait pas, sont glosées par le Chanoine :

Por vida vuestra, hermano, que os soseguéis un poco y no os acuciéis en volver tan
presto esa cabra a su rebaño; que, pues ella es hembra, como vos decís, ha de seguir su
natural distinto, por más que vos os pongáis a estorbarlo. Tomad este bocado y bebed
una vez, con que templaréis la cólera, y en tanto, descansará la cabra (*DQ I*, 50, p. 574).

Une même perspective naturaliste et physiologiste est suivie par le berger et par l'érudit. Il s'agit donc pour l'auteur, par le truchement de ces voix, de placer le récit sous le signe de la féminité, mais, plus précisément aussi, de l'impulsivité. Entre l'être humain et l'animal, on ne perçoit point de différence fondamentale. Bien au contraire, puisque, dans l'agencement narratif, c'est paradoxalement le récit de l'homme qui sert d'appendice et d'exemple au cas animal. L'aventure de Leandra confirmerait celle de la chèvre irresponsable : la chèvre s'offre comme une représentation emblématique de l'« éternel féminin » (Casalduero, 1975, p. 198)⁴³⁸.

Mais, dans ce diptyque à la fois animalier et humain, la présence ésopique ne s'arrête pas là.

La juxtaposition des anecdotes, celle de la chèvre et celle de Leandra, ainsi que le rapprochement de la jeune fille à Manchada, sous une même identité féminine, relèvent de la pensée ésopique, qui s'emploie régulièrement à lever toute différence entre les personnages, notamment entre les animaux et les hommes⁴³⁹.

⁴³⁸ En effet, la femme se lit dans le miroir de l'animalité la plus instinctive (« seguir su natural instinto »). Nous avons affaire à une zoomorphisation des humains : la femme se fait paradigme d'impulsivité animale (le départ de Leandra de la maison familiale fait écho à la critique d'Eusebio : « Volved, volved, amiga; que si no tan contenta, a lo menos, estaréis más segura en vuestro aprisco, o con vuestras compañeras », *DQ I*, 50, p. 574).

⁴³⁹ Sur cette conception ésopique des êtres, voir NOJGAARD (1964), p. 341.

L'irruption du chevrier et ses paroles au style direct permettent de plus la formulation d'une *réplique finale*, épiphonème canonique de la fable comme l'a mis en exergue Morten Nojgaard (1964, p. 59-70). Dans l'univers de cette séquence rappelant étrangement la fable « La chèvre et le loup » d'Ésope (1995, p. 164-165)⁴⁴⁰, le berger fait figure de *survenant* (Nojgaard, 1964, p. 59-60) : il est extérieur au parcours autonome de l'unique protagoniste incarné par la chèvre. L'évaluation qu'il donne est à la fois abstraite et ciblée⁴⁴¹, comme cela est courant dans la *réplique finale préceptoriale* (*ibid.*, p. 163-367). Elle est en tout cas définitive, d'où la réflexion du curé qui voit dans les paroles du berger une sagesse populaire, d'où, également, le lien du texte avec le caractère proverbial de la *réplique finale*, en accord avec l'origine babylonienne et sapientiale des fables (*ibid.*, p. 433-439). Enfin, dernier élément de l'évaluation finale : celle-ci vise, comme il était de règle dans cette veine littéraire, un être faible, en l'occurrence inférieur à un autre –le loup par exemple– (*ibid.*, p. 162).

Outre le resserrement de la structure ésopique à l'intérieur des premières paroles proférées par le chevrier, l'enquête doit s'arrêter sur l'ensemble composé par les deux anecdotes de Manchada et de Leandra, au-delà de l'écho sonore et rythmique décelable dans l'onomastique.

La première anecdote, animale, reprend en fait l'une des deux morphologies du récit ésopique : celle de la *fable simplifiée*. Cette forme narrative a la particularité de ne mettre en évidence qu'un seul personnage : « la fable à un personnage permet un conflit *intérieur* [...], le choix ne se fait pas par rapport à l'antagoniste mais à la situation » (*ibid.*, p. 170-175)⁴⁴². Ainsi, pour Manchada, les loups ne constituent qu'une virtualité ; quant au chevrier, il constitue, non un prédateur (*ibid.*, p. 170-175, 210), mais *survenant*, qui apparaît au dernier moment. On comprend donc pourquoi, dans l'intervention du chevrier, l'*explication* (« sois hembra, y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición ») revêt davantage d'importance que l'*évaluation* proprement dite (« andáis tan sin guía y tan descaminada »)⁴⁴³. Par la mise en œuvre de cette architecture traditionnelle, Cervantès permet à la jeune chèvre égarée et têtue d'acquérir le statut d'*image allégorique* (*ibid.*, p. 173-174).

⁴⁴⁰ On notera que la « morale » de la *fable simplifiée* « Le loup et la chèvre » est contraire à celle exposée par le chevrier cervantin (voir *infra*), puisque la chèvre refuse les invitations du loup et affiche par ce biais-là sa supériorité : « De même, quand les fripons sévissent parmi des gens qui les connaissent, leurs manœuvres ne leur sont d'aucun profit » (ESOPE, 1995, p. 164-165).

⁴⁴¹ *DQ I*, 50, p. 574 : « Mas ¡qué puede ser sino que sois hembra, y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición, y la de todas aquellas a quien imitáis! Volved, volved, amiga ».

⁴⁴² L'auteur souligne. On pense par exemple à la fable de « La biche et la vigne » : une biche veut échapper à un groupe de chasseurs ; cachée derrière une vigne, elle en profite pour assouvir sa faim ; cet acte la trahit. Également : les fables du renard au ventre enflé (24), de l'astronome (65), de la magicienne (56), etc.

⁴⁴³ NOJGAARD (1964), p. 398.

Si la moralité n'est pas une « règle structurale » de la fable⁴⁴⁴, elle reste indispensable pour déployer la compréhension allégorique nécessaire à *fábula apóloga*, cette forme narrative qui avait reçu les éloges du Chanoine peu avant que ne surgissent « par hasard » Manchada et Eusebio (*DQ* I, 47, p. 547). La dernière phrase du chevrier rappelle certainement la moralité de type *paradigmatique* de la fable ésopique (« Il faut... »/« Il ne faut pas... »), mais le sens de la moralité s'avère plus obscur que transparent, comme le souligne le berger lui-même :

No querría que por haber yo hablado con esta alimaña tan en seso, me tuviesen vuestras mercedes por hombre simple; que en verdad que no carecen de *misterio* las palabras que le dije. Rústico soy, pero no tanto que no entienda cómo se ha de tratar con los hombres y con las bestias (*DQ* I, 50, p. 575).

La morale absente, le « mystère » de l'anecdote reste donc entier. Le chevrier ne trouvera pas alors de meilleure solution que d'éclairer la portée allégorique de la fable par un exemple concret, à savoir l'histoire de Leandra. La boucle est bouclée : la fable animale trouve ainsi son sens humain grâce au déplacement de la chèvre vers la femme ; plus encore, grâce à l'incarnation de l'animalité dans un personnage précis (la jeune femme), Cervantès reprend à son compte la moralité dans la forme que M. Nojgaard qualifie de *sarcastique*, celle qui trace explicitement une équivalence entre le personnage et son référent (« Contre le menteur cette fable est appropriée », « On pourrait appliquer cette fable au paillard », etc., 1964, p. 365-366).

Fable simplifiée et morale sarcastique illustrée sous forme d'anecdote, telle pourrait être la structure de l'épisode du chevrier. Mais l'on pourrait également renverser le problème.

Rappelons-nous que Manchada avait troublé le repas de don Quichotte et des « amis » qui le ramenaient chez lui en surgissant des broussailles. La fable, au lieu d'être *simplifiée*, peut aussi être *composée* et débiter *in medias res*, auquel cas, l'histoire de Leandra se profilerait comme la fable véritable, celle pourrait-on dire du « Jeune homme et la Pucelle », version humanisée d'une chèvre innocente et d'un loup déguisé en fringant soldat. Rappelons que les loups n'en étaient pas à un déguisement près, puisque, dans plusieurs fables d'Esopé (234 et 267 notamment)⁴⁴⁵, le prédateur sait se faire passer pour moins dangereux qu'il ne l'est réellement (voir également *Le Petit Chaperon rouge*). L'irruption de Manchada correspondrait, alors, à l'emblème animalisé du récit humain (Moner, 1986, p. 42-44), le chevrier se chargeant alors de dégager la *réplique finale*, puis la *morale paradigmatique* de la *fable composée*.

Dans les deux cas, celui de la fable simplifiée et celui de la fable complexe à structure achronique, Cervantès a manifestement procédé à une reconfiguration personnelle de la structure ésopique.

⁴⁴⁴ M. Nojgaard ne compte que trois parties dans la fable : la *situation*, l'*action de choix* et la *réplique* ou *action finale* (*ibid.*, p. 141).

⁴⁴⁵ ESOPE (1995) : « Le loup et le berger » (234), « Le berger et le loup » (267).

Était-ce pour la rendre méconnaissable ? Et quel effet attendait-il d'une telle réorganisation morphologique ? Ce sont les questions auxquelles il conviendra de répondre lorsque nous examinerons les stratégies lectorales mises en place dans les quinze récits brefs que nous avons sélectionnés.

Confusion des genres ou genre confus ? (Sur le colloque entre Berganza et Cipión)

La *Novela del coloquio de los perros* joue également de la tendance archaïque et folklorique à l'anthropomorphisation. Pour autant, à la fin de la lecture, il est difficile, on s'en est rendu compte, d'attribuer aux *Métamorphoses* d'Apulée, aux fables d'Ésope ou aux apologues de *Calila e Dimna*, une priorité parentale sur notre nouvelle (NE, p. 976). Concernant la perspective ésopique, il faut rappeler avec V. Propp que les fables ne versent pas dans la biographie (1990, p. 350) ; elles tiennent plutôt de l'anecdote (Nojgaard, 1964, p. 87-92). Il est donc plus pertinent d'associer le *Coloquio* à une large tradition archaïque qui sait faire une grande place aux attitudes stéréotypées des animaux, comme le personnage de Peralta nous inclinait à le faire (voir *supra*). La dernière nouvelle exemplaire n'est ni une fable animale, ni un apologue, comme pouvaient le croire les lecteurs de l'époque avant d'avoir pris réellement contact avec le texte. Elle est, en même temps, une création originale et une réorganisation d'éléments anthropologiques et animaliers.

Dans le jeu de miroir et d'emboîtement que proposent les deux derniers récits exemplaires, le lecteur trouvera, au centre névralgique du *Coloquio*, l'épisode maintes fois annoncé des trois sorcières et surtout la mise en abyme de la nouvelle à travers la prédiction de la Camacha, séquence discursive et hermétique qui va placer Cipión en position de véritable lecteur intradiégétique. Son interprétation jette pour les lecteurs une lumière tout à fait intéressante sur le récit.

Rappelons que, dans ses premiers moments, la nouvelle s'était présentée sous le patronage d'Ésope, plongeant ainsi l'histoire dans le merveilleux le plus incroyable :

CIPIÓN. Así es la verdad, Berganza; y viene a ser mayor este *milagro* en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional.

BERGANZA. Todo lo que dices, Cipión, entiendo, y el decirlo tú y entenderlo yo me causa nueva admiración y nueva *maravilla* (CP, p. 540-541).

Quand arrive le fameux épisode sans cesse retardé par Berganza, la Cañizares offre finalement une explication au prétendu miracle du colloque canin : Berganza et Cipión seraient les enfants de la Montaña, que la Camacha aurait transformés à leur naissance (CP, p. 593-594). La motivation ainsi créée « naturalise » l'émergence du dialogue proprement humain des deux chiens. Le parcours herméneutique de lecture ne s'arrête pas là, cependant ; il faut attendre

l'interprétation de Cipión pour se rendre compte que l'histoire de la Cañizares est en fait un « conte de vieille » :

Considera en cuán vanas cosas y en cuán tontos puntos dijo la Camacha que consistía nuestra restauración; y aquellas que a ti te deben parecer profecías no son sino *palabras de consejas o cuentos de viejas*, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes, con que se entretienen al fuego las dilatadas noches del invierno (CP, p. 604).

Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de faire passer la vraisemblance des deux nouvelles (le *Coloquio* et son cadre narratif) par le biais du conte féérique. Or, on l'a vu, l'histoire de la Cañizares n'est pas indépendante dans la narration : de ce fait, ses affirmations constituent, en dernier ressort, la seule hypothèse qui fait de la rencontre entre Campuzano et les deux chiens philosophes un ensemble logique et cohérent. Par voie de conséquence, c'est toute l'aventure extraordinaire de Campuzano qui se trouve affectée par cet effet de perspective : véritable point de fuite dans cette mosaïque de récits en chaîne, l'explication de la Cañizares donne à l'ensemble nouvellier présidé par Campuzano une attache ferme, celle du conte populaire.

Une piste mettait les lecteurs avisés dans le secret de l'écriture du *Colloquio* : Campuzano avait probablement rêvé ce « conte à dormir debout »⁴⁴⁶. Loin d'y voir une hypothèse explicative concurrente à celle de Cipión, nous pensons qu'il y a entre les deux théories, une profonde unité de sens qui remet à nouveau au centre de la question poétique qui entoure ces formes brèves invraisemblables le concept de *conseja*.

Pour l'histoire littéraire, l'analyse du rêve dépend essentiellement d'un texte ancien de Cicéron : le *De Republica* (paragraphe 9 à 29 du livre VI). L'œuvre entière, après avoir disparu à la fin de l'Antiquité, réapparaît au XIX^e siècle. Les fameux paragraphes du *Songe* étudié par Cicéron ne sont donc connus, au Siècle d'or, qu'à travers le *Commentaire* de Macrobie. Le rêve qu'évoquent les deux textes antiques est produit par un personnage historique dont le nom devait solliciter la culture livresque des lecteurs de la *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza* : Scipion Emilien. Mais il y a plus troublant encore, puisque Macrobe avait fait débiter son exégèse onirique sous l'angle particulier de la fiction (ou *fabula*). C'est ainsi que l'on trouve, chez Macrobe, un triple rapprochement entre le rêve, la fiction milésienne et le conte de vieille :

Ce qui charme l'ouïe, ce sont [...] les intrigues emplies d'aventures amoureuses imaginaires, que pratiqua beaucoup Pétrone et auxquelles s'amusa parfois, à notre étonnement, Apulée. Toutes les fictions de ce genre, qui ne se proposent que de délecter l'auditeur, l'exposé philosophique les exclut de son sanctuaire pour les renvoyer aux berceaux des nourrices (2001, p. 6).

⁴⁴⁶ CE, p. 536 : « [...] y así, muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido dármelos, oí, escuché, noté y, finalmente, escribí » ; « puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate [...] ».

Face aux attaques des épicuriens, Macrobe entreprend la défense des *fabulae* dont font partie deux textes fondamentaux pour la philosophie politique : le *mythe* d'Er, de Platon (*La République*, X, 614b-621b) et le « *songe* de Scipion ».

Les conceptions, apparemment duelles dans les deux dernières *Ejemplares*, du songe probable et du conte improbable, ne sont en fait que les deux faces d'une même monnaie, comme l'étaient les deux fables antiques de Platon et de Cicéron⁴⁴⁷. Pour mieux souligner la parenté du *conte onirique dialogué* avec les deux précédents antiques, Cervantès ne recourt pas seulement à l'onomastique (Scipion), il fait en outre de Campuzano un soldat, à l'image de ses deux aînés : Er, blessé au combat et laissé pour mort plusieurs jours, et Scipion Emilien, jeune légionnaire en route pour participer à la troisième guerre punique.

LA FABLE MYTHOLOGIQUE

Cet ancrage fort dans le terreau populaire et antique de la fable merveilleuse nous pousse à examiner également les liens entre les nouvelles et un autre « genre » de récit, celui des mythes gréco-romains. Parmi les publications à succès du Siècle d'or, il convient effectivement de ne pas sous-estimer celle d'œuvres traduites, comme les *Métamorphoses* d'Ovide⁴⁴⁸. L'œuvre apparaît et transparaît plusieurs fois sous la plume de Cervantès. Dans la première partie de *Don Quichotte*, le curé du village loue ainsi la traduction des « fables » ovidiennes par Luis Barahona de Soto (*DQ I*, 6, p. 87). Dans la deuxième partie, un étudiant présomptueux dit avoir terminé une réélaboration burlesque et actualisée des *Métamorphoses* (« Ovidio español », *DQ II*, 22, p. 812). Enfin, la fable de Pyrame et Thisbé sert de toile de fond explicite aux histoires amoureuses de Cardenio et Luscinda, de Basilio et Quiteria, et enfin, de Vicente et Claudia Jerónimo⁴⁴⁹. Pour André Jolles, d'ailleurs, la narration ovidienne des deux amants relève même d'une « Forme simple », celle de l'anti-conte (1972, p. 191). Le professeur allemand tente d'opérer une séparation des deux types narratifs : le conte merveilleux et son négatif dramatique. Mais – nous nous expliquerons plus loin – cette posture n'est pas tenable ; comme André Jolles le dit lui-même : la forme simple de l'anti-conte « n'a pas été reconnue comme telle et n'a donc pas de nom » (*ibid.*). Remarquons seulement ici la présence, dans cette malheureuse histoire d'amour, d'un signal archaïque qui

⁴⁴⁷ MACROBE (2001), p. 2 : « Mais quel besoin avaient-ils, l'un d'une fiction telle, et l'autre d'un tel songe, surtout dans ces ouvrages où ils parlaient de la constitution de la république [...] ? ».

⁴⁴⁸ Par ordre décroissant, les œuvres les plus éditées sont, d'après WHINNOM (1980), p. 194 : *Libro de la oración* (Luis de Guevara, plus de cent éditions), *Celestina*, *Laberinto de fortuna* (Mena), *Marco Aurelio* (Guevara), les *Fables* d'Esopé (au moins quarante éditions), l'*Enéide* de Virgile (au moins trente éditions), *Guzmán de Alfarache* (Alemán), *Historia de los bandos de los Cegris y Abencerrajes* (Pérez de Hita), *Libro de los pecadores* (Luis de Granada), *Diana* (Montemayor), *Silva de varia lección* (Mexía), la *Cárcel de Amor* (San Pedro), *Amadís* (Montalvo), *Don Quichotte* (Cervantès), les *Métamorphoses* d'Ovide (avec plus de vingt éditions), la *Política de Dios* (Quevedo), la *Araucana*, *Lazarillo*, le *Reloj de príncipes* de Guevara et l'*Examen de ingenios* de Huarte de San Juan.

⁴⁴⁹ Dans le prolongement des remarques de J. Casaldueiro, on se référera à MONER (1986), p. 49-51.

contredit la perspective essentialiste du théoricien, celui du lion, une figure animale centrale dans le récit puisqu'elle détermine l'équivoque mortelle sur laquelle se termine le conte. C'est une évidence, l'essentiel de la fable ovidienne n'est pas à lire dans une quelconque opposition avec le conte.

Jusqu'au XIX^e siècle et aux travaux de Jacob et Wilhelm Grimm en tout cas, comme l'indique l'analyse des étiquettes attribuées aux contes de vieille, aux récits milésiens et à la fable ésopique, il n'est pas certain que les lettrés aient distingué radicalement entre les fictions fabuleuses de la mythologie gréco-latine et celles du répertoire folklorique⁴⁵⁰. Les définitions proposées par Sebastián de Covarrubias dans son *Tesoro de la lengua castellana* indiquent plutôt le contraire. Sous l'étiquette « Conseja » se cachent tous les récits invraisemblables dont on puisse tirer une moralité (Covarrubias, p. 350) ; de même, les formes de la « Fábula » ressortissent aux apologues animaliers d'Esopé mais aussi aux histoires mythologiques (*ibid.*, p. 579). Au-delà même de cet isomorphisme du récit bref archaïque qui lui permet de privilégier des protagonistes tantôt humains, tantôt animaux, l'auteur du *Tesoro* propose une histoire généalogique de la « fábula » pour faire remonter les textes d'Esopé à ceux d'Hésiode (voir la fable de l'épervier et du rossignol, v. 202-212)⁴⁵¹ ; les contes de vieille reconnaissent même Circé parmi ses personnages de prédilection (Covarrubias, p. 994, « vara »). La Renaissance européenne situe donc, en toute logique, l'origine ultime du conte merveilleux dans l'antiquité païenne des grands auteurs gréco-romains. Dans le *Coloquio de los perros*, la Camacha est ainsi associée à ses consœurs mythologiques : Erichon, Circée et Médée (p. 591).

Plus sans doute que les pratiques philologiques des exégètes de la Renaissance, c'est la portée mythique, étimologique, des épisodes antiques qui explique cette perspective historique⁴⁵². Pour Cervantès en particulier, l'Âge d'or trouve ses origines textuelles dans les *Métamorphoses*

⁴⁵⁰ BELMONT (1986), p. 19-35. Sur cette même ambiguïté à l'époque antique : LOAYSA (1995), p. 20-22. Une œuvre trop peu considérée par la critique nous éclaire sur cet aspect. Il s'agit de la *Genealogia deorum gentilium* de J. Boccace (après 1370), dont le XVI^e siècle verra la publication de plusieurs versions en italien (*Genealogia degli dei*), permettant ainsi une large diffusion de l'œuvre en Espagne (PRIETO BERNABÉ, 2004b, p. 49, 84, 381). À la différence de l'*Ovide moralisé*, le Florentin se livre à une ample exégèse qui mêle l'ensemble des fables anciennes, des *Métamorphoses* d'Ovide aux contes de bonne femme en passant par les fables ésopiques et les exemples virgiliens. S'il décide, dans l'avant-dernier livre, d'établir une distinction entre les fables d'Esopé, celles d'Ovide, celles de Virgile (et d'Homère) et celles des grands-mères, il consacre tout son ouvrage sur la nature commune de ces récits merveilleux (« Fábula es un modo de hablar con ejemplos o demostraciones bajo una ficción », BOCCACE, 1983, p. 823). Luis Alfonso de Carvallo estime, pour sa part, que les fables d'Esopé et celles d'Ovide constituent une « espèce » à part au sein des « ficciones fabulosas » (CARVALLO, 1997, p. 105).

⁴⁵¹ « Llamamos fábulas ciertos cuentos, cuya corteza es un entretenimiento de cosas ridículas, introduciendo a los animales [...]. Tales son las fábulas que andan en nombre de Isopo, aviendo sido primero el inventor dellas Hesíodo » (Covarrubias, p. 579). De nos jours, d'autres liens, morphologiques par exemple, sont mis en avant, depuis l'importance de la pomme (Genèse/Blanche-Neige) jusqu'à celle de la vengeance (la Discorde Éris au mariage de Pélée et de Thétis/la mauvaise fée dans *La Belle au bois dormant*).

⁴⁵² La conteuse responsable du récit de Pyrame et Thisbé explique par le dénouement de l'histoire la raison pour laquelle le fruit du mûrier noircit une fois parvenu à maturité, en souvenir du trépas sanglant des deux amants (OVIDE, 1992, p. 135-139).

d'Ovide, voire dans la *Théogonie* d'Hésiode. L'éloquent discours de don Quichotte dans la *Première partie* (*DQ I*, 11, p. 121) est tout à fait révélateur. Lorsque Cervantès traite du politique, il recourt à la « fable », comme Platon ou Cicéron avant lui ; il ne pioche pas, alors, dans le palimpseste biblique mais dans les tiroirs des maîtres du conte païen :

Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío [...]. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos (*DQ I*, 11, p. 121-122).

D'un point de vue historique, l'utilisation cervantine du mythe ancien comme fable exemplaire n'est pas une anomalie : elle correspond d'un côté à un retour aux sources après des années d'aveuglement au cours desquelles le christianisme relisait les *mythes* gréco-romains pour en faire une *mythologie*, une mine de *consejas* ; d'un autre côté, plus global celui-ci, les mythes tendent fréquemment à perdre leur fonctionnalité socio-culturelle originelle pour être relégués au contexte ludique des veillées⁴⁵³.

En fin de compte, Cervantès percevait au sein des différentes fictions brèves lisibles ou audibles un double lien : historique et poétique.

Certes, un écrivain du Siècle d'or espagnol ne pouvait imaginer une évolution humaine et culturelle sur plusieurs dizaines de milliers d'années. Mais il ne faisait certainement aucun doute, pour lui, que les fables internationales alors accessibles (contes de vieille, récits du temps passé ou fictions mythologiques) s'enracinaient toutes dans une époque reculée. Dans la célèbre exégèse de la *Genealogia deorum gentilium*, que Cervantès connaissait probablement, J. Boccace évoque plusieurs interprétations historiques expliquant l'origine commune des *favole* –récits classiques et contes de vieille– ; il est pourtant certain d'une chose : toutes remontent aux rites primitifs (1983, p. 818-822).

De plus, d'un point de vue poétique, l'invraisemblance commune entre le conte de vieille et le roman milésien, entre l'apologue animalier et le récit mythologique, amenait à dépasser les taxinomies des poéticiens pour mieux utiliser avec souplesse ce réservoir narratif anthropologique : tous ces récits restaient des « fables », c'est-à-dire, au sens premier, des

⁴⁵³ Cette interprétation fait encore débat (ELIADE, 1963, FAIVRE, 1978 ; BELMONT, 1986), même si elle reste, pour nous, la plus probable (LARIVAILLE, 1982 ; PROPP, 1983 ; MELETINSKI, 2001) depuis les travaux des spécialistes de la préhistoire (PFEIFFER, 1982 ; LEWIS-WILLIAM, 2003). En fait, s'il n'y a pas de phénomène unique (par exemple la transformation des mythes en contes), certains ont pu subir ce type d'évolution ; de plus, rien ne dit que ce soient *tous* les contes qui remontent aux mythes.

« fictions » (*fabulae*), comme le rappelait très justement Sebastián de Covarrubias dans son *Tesoro*⁴⁵⁴. Au Siècle d'or, la *conseja* possède donc une double définition, qui réfère

- aussi bien au « conte merveilleux » (*cuento de vieja*), dans une désignation restreinte,
- qu'au récit archaïque et invraisemblable (*ficción fabulosa*), dans une dénotation plus ample (conte merveilleux, récit milésien, fable animale, histoire mythologique)⁴⁵⁵.

De ce point de vue-là, la dernière nouvelle du recueil exemplaire est éclairante quant à la conception adoptée par Cervantès sur les genres fictionnels brefs et sur l'ensemble de sa production nouvellière. Avec l'écriture du *Coloquio*, toutes les frontières génériques et hermétiques se fondent et se soudent les unes aux autres pour former cet édifice unique qui mêle apologue animalier, fable d'animaux, récit milésien, songe littéraire, mythe allégorique et conte de vieille : telle est la dernière nouvelle des *Ejemplares*.

⁴⁵⁴ Dès le début du XVI^e, comme en témoignent les citations et les auteurs repris dans le dictionnaire d'Emile Littré (Abbé Mathurin Régnier –1573-1613– ; Vincent Voiture –1597-1648–), la *fable* désigne le « récit imaginaire » et non plus seulement les « récits mythologiques relatifs au polythéisme » : elle recoupe donc les divers sens que possède le terme espagnol *conseja*.

⁴⁵⁵ Voir ainsi CARVALLO (1997), p. 104-105.

2. DES RACINES ANTHROPO-BIOLOGIQUES DU CONTE

A LA MATIERE FEERIQUE DU RECIT BREF CERVANTIN

Pour l'heure, donc, notre enquête, n'a nullement démontré que les trois récits brefs du *Don Quichotte* de 1605 et les douze nouvelles exemplaires étaient des refontes de contes merveilleux préexistants. Elle a permis pour le moins d'asseoir les fondations de notre recherche et de rappeler, d'une part, les vertus d'archaïsme historique et d'isomorphisme narratif des fables populaires et, d'autre part, le lien probable entre le récit bref cervantin et le substrat littéraire ou folklorique des contes merveilleux.

Dès lors, se pose à nous la question de savoir dans quelle mesure les quinze nouvelles cervantines dépendent de la matière contique et comment cette imprégnation archaïque pouvait déterminer la lecture des récits.

-A-

Les limites des modèles formalistes

Notre capacité à l'abstraction et à la synthèse nous incite souvent à étudier *le* conte, comme si la réalité désignée par le concept constituait un tout cohérent. Les tenants du formalisme et du structuralisme pouvaient ainsi disséquer un objet contingent –le conte merveilleux– en oubliant sa réalité humaine. Le conte existe comme activité pour le conteur et pour l'auditeur.

De ce préalable découle, de notre point de vue, une compréhension affinée des différentes études du conte comme *texte* (celles d'Antti Aarne, de Stith Thompson, de Vladimir Propp, de Claude Brémont, etc.). Le conte entre, en effet, dans un réseau de pratiques et de phénomènes corporels, psychologiques, éthologiques, anthropologiques, culturels, sociaux et individuels. Les concepts de « type », « motif », « morphologie », « fonction », « sphère d'action », répondent dès lors à des réalités variables, en fonction de l'angle d'analyse des phénomènes et des pratiques susdites.

Ainsi, la morphologie ponctuelle de chaque conte merveilleux (l'organisation du *type*, Aarne), comme sa « morphologie » globale (l'organisation du *macrotype*, Propp), ne sont jamais

arrêtées, ni historiquement⁴⁵⁶, ni géographiquement⁴⁵⁷, d'autant plus qu'elles répondent à des conditionnements socio-culturels et qu'elles restent perméables aux autres productions fictionnelles (récits sacrés ou littérature profane).

En premier lieu, il serait prudent, d'un point de vue strictement structural, d'émettre deux réserves concernant la morphologie proppienne, à la lumière des travaux réalisés par Denise Paulme :

1. L'ordre dans lequel se suivent les séquences n'est pas nécessairement immuable : ainsi la rencontre d'un médiateur n'est pas indispensable ; elle a lieu, elle se fait aussi bien avant qu'après l'énoncé d'une épreuve qui peut elle-même avoir disparu [...].
2. Il arrive qu'une séquence élémentaire, sinon plusieurs, se gonfle jusqu'à former une histoire indépendante à l'intérieur de la narration. Ces récits dans le récit (ce sera par exemple celui des différentes tâches que le héros se voit imposer) obéissent eux-mêmes à certains arrangements qui ne sont pas en nombre illimité, mais forment des sortes de moules où se coule la narration (1976, p. 23).

On peut donc distinguer, avec l'ethnologue, au moins deux grandes familles morphologiques :

- la structure *ascendante* (du malheur vers la complétude ; structure détachée par Vl. Propp dans les contes 50 à 151 du recueil d'Afanassiev) et
- la structure *descendante* (de la stabilité ou du bonheur vers le malheur ; l'abuseur abusé, *Le Petit Chaperon rouge* de Ch. Perrault).

Denise Paulme attaque également les considérations trop généralistes des folkloristes en mettant l'accent sur les variantes culturelles d'un même « type ». Le conte *L'homme qui entend le langage des animaux* (type 670), par exemple, se termine différemment selon qu'il est récité en pays bété ou en terre musulmane. Dans la trame commune aux deux versions, un mari se voit confié le pouvoir de comprendre les animaux ; ce secret, qui ne doit être révélé sous aucun prétexte, amène sa femme à le harceler pour connaître la vérité. Le conte bété termine ce scénario sur la révélation du mystère par le mari et débouche sur la mort du héros. Le conte dans les *Mille et une nuits* insiste au contraire sur la nécessité de corriger, bâton à l'appui, l'épouse indiscreète (le mari, qui avait « heureusement » surpris le conseil du coq, choisit de suivre le « sage » conseil de l'animal) ; ce conte s'achève donc « bien » (conte *ascendant*) : « toute la parenté entra, se réjouit de trouver la femme revenue de son entêtement ». Comme le précise Denise Paulme, de proche en proche, le conte change constamment de sens (*ibid.*, p. 60-66).

⁴⁵⁶ PROPP (1983) ; LARIVAILLE (1982), p. 25-34 ; MONER (1983).

⁴⁵⁷ Nous renvoyons aux fines remarques de l'ethnologue Denise Paulme qui distingue les versions de plusieurs contes dans divers peuples du continent africain, sans oublier celles des *Mille et une nuits* (PAULME, 1976).

Si l'on envisage le « système » morphologique du conte sous un angle historique et que l'on considère le passage du mythe au récit légendaire, de véritables inversions peuvent se produire : « au lieu de vieux, le héros est jeune [...] au lieu d'une histoire inspirée par une notion de justice distributive [...] la marche [de l'intrigue] conduit à une issue tragique et inéluctable » (Lévi-Strauss, 1996, p. 310). Par ailleurs, « précisément parce que le conte consiste en une transposition affaiblie de thèmes dont la réalisation amplifiée est le propre du mythe », le premier est moins strictement assujéti que le second à la « cohérence logique » : le conte offre « plus de possibilité de jeu, les permutations y deviennent relativement libres et elles acquièrent progressivement un certain arbitraire » (*ibid.*, p. 154).

Ainsi s'épanouit le contage comme activité créative, désolidarisée des exigences socio-religieuses. Le conteur dissout avec une relative liberté les *types* et joue avec leurs *motifs*⁴⁵⁸, indépendamment de leur attache aux types premiers (Holbek, 1990) ; les contes, signale Jérôme Bruner, sont organisés en « séquences de modules, susceptibles d'être recomposées pour donner naissance à d'autres contes, adaptés à de nouvelles situations » (2005, p. 118). Quant aux motifs, ils peuvent aussi subir de profondes transformations : dans le sens de la rationalisation, de la dégradation comique, de la cohérence logique et de la nationalisation (Propp, 1970, p. 183).

Prenons l'exemple de l'histoire du *Captif*. Si, comme l'affirme le curé Pero Pérez (*DQ I*), le récit de Ruy Pérez relève du *fairytale*, c'est avant tout, comme l'indiquent François Delpech et Maxime Chevalier, parce qu'il reprend le *type* universel de la *Fille du diable* (type 313). La relative vraisemblance du récit (l'agresseur apparaît sous les traits généreux d'Agi Morato) ainsi que l'individualisation des personnages (le prince est à présent un Espagnol léonais de noble ascendance) font difficilement oublier la structure folklorique originelle : un héros fait prisonnier, les exactions qu'il endure, la rencontre de la jeune femme, la fuite (OLIVER ASIN, 1948 ; Delpech, 1981, p. 33 ; Chevalier, 1983, p. 410).

Une seconde nouvelle cervantine, la *Novela del celoso extremeño*, avait fait l'objet d'une comparaison assez précise avec un conte populaire marocain (« Historia de un hombre que llegó a casarse con una mujer que no tenía dote ») : « el celoso del cuento marroquí, como el de Cervantes, deja sus bienes y perdona a la niña » (González Palencia, 1925). Une histoire similaire

⁴⁵⁸ Sur les trois formes du motif : THOMPSON (1972), p. 528 : « Un motivo es el elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de resistir en la tradición. A fin de tener este poder debe poseer algo poco usual y notable. La mayoría de los motivos son de tres clases. Primero están los actores en un cuento: dioses, animales extraordinarios o criaturas maravillosas como brujas, ogros o hadas, o aun caracteres humanos convencionales como el hijo menor favorito o la cruel madrastra. De segundo están ciertos ítems en el fondo de la acción : objetos mágicos, costumbres extrañas, creencias insólitas y similares. En tercer lugar hay incidentes aislados; y éstos comprenden la gran mayoría de los motivos ».

se retrouve également dans le recueil vénitien de G. Fr. Straparola (IX, 1)⁴⁵⁹. Alberto Blecu entrevoit dans le récit cervantin la structure du *Petit Chaperon rouge* (type 333). Le critique focalise son attention, non plus sur la figure du mari, mais sur celle du séducteur : « Loaysa, despojado de su piel de mendigo, aparece con otra piel más engañosa, la del cordero seductor [...]. Quizá sólo se trate de coincidencias accidentales, pero el tipo de enumeración con la fórmula *¡Ay, qué...!* y la situación (por cierto, también Leonora acabará en el lecho con este lobo) parecen ser indicios de que el cuento circulaba ya por la península » (1994, p. XIX).

Parallèlement, Michèle Ramond avait relevé que la similitude entre *La illustre fregona* et *La Belle au bois dormant* (type 410) tenait, à la fois, à l'arrivée de don Diego dans l'enceinte du château de la mère de Costanza et au viol de celle-ci.

De toutes les remarques précédentes sur les nouvelles cervantines, se détache une évidence : l'ensemble de ces types et de ces motifs observent une même structure de base qui met en scène

- une femme plus ou moins recluse (par un diable –G303–, un mari vieux et jaloux –J2212, K1515–, un père gardien) et
- un prince plus ou moins charmant (héros –N711.2–, violeur ou séducteur de passage – motif K2011–)⁴⁶⁰.

Ces parallélismes entre les différents types et motifs ont l'intérêt de montrer que le travail de classification d'Antti Aarne, par sa grande précision, peut paradoxalement obscurcir la compréhension des œuvres (Adam, 2001). Ils révèlent aussi que les *motifs* s'agglutinent autour de schèmes particuliers, qu'il importe d'élucider. Autrement dit, la notion de *schème* s'avère peut-être plus significative que celles de type ou de motif.

Avant de préciser le rapport des nouvelles cervantines aux contes de vieille, il faut donc procéder à une remise en cause des modèles heuristiques précédents et dégager de nouveaux étalons. À trop vouloir récupérer les contes célèbres, le modèle d'A. Aarne sépare des types qui entretenaient entre eux des liens de composition étroits. D'autre part, la distinction très affinée des motifs est parfois un obstacle à la perception de situations ou d'actions semblables employées par le conteur : il y a, du point de vue de la construction narrative, la même différence entre un diable et une sorcière, entre un ogre et une ogresse. Yvonne Verdier avait vu clair : le loup du *Petit Chaperon rouge* est, tout à la fois, une image du jeune séducteur, de l'ogre adulte et de la grand-mère (1995, p. 185-190). C'est dans cette plasticité que nous trouverons à la fois la clé des contes et la porte d'entrée aux nouvelles cervantines.

⁴⁵⁹ Une analyse « morphologique » de la nouvelle comme conte merveilleux est menée à partir des fonctions proppiennes par GARCIA ANTENAZA (1979).

⁴⁶⁰ Plus de précisions sur le schème de la femme recluse dans SEYDOU (1990).

Lorsqu'il critique la méthode « scientifique » d'Antti Aarne, Vladimir Propp fait état de la donnée suivante :

[les sujets des contes] sont liés les uns aux autres par une très proche parenté. On ne peut déterminer où s'achève un sujet avec ses variantes et où commence un autre sujet, qu'après une étude approfondie des sujets des contes et une définition précise du principe qui préside à la sélection des sujets et des variantes. Ces conditions ne sont pas réunies. La permutabilité des éléments n'est pas prise, ici non plus en considération. Les travaux de [l'école finnoise] se fondent sur une prémisse inconsciente, selon laquelle chaque sujet est un tout organique, qu'on peut détacher de la masse des autres sujets et étudier tout seul (Propp, 1970, p. 17).

Le *corpus* des contes populaires n'est pas un *corps* ; ses parties ne peuvent être isolées avec la précision du scalpel de l'entomologiste, insiste Vl. Propp.

Mais la démarche du professeur russe appelle, également, quelques réserves. Les contes « merveilleux » ne peuvent se constituer en « système »⁴⁶¹ sans une certaine dose d'arbitraire. Malgré les réticences que nous formulons au sujet de la démonstration globale déployée dans la *Morphologie du conte*, la publication postérieure des *Racines historiques du conte merveilleux* légitime en partie la réalité des premières affirmations proppiennes en faisant remonter l'ensemble des contes folkloriques à de lointains modèles rituels : il y aurait eu « évolution », lente, des récits populaires, sous l'effet des « mutations » socio-économiques. Mais la démonstration historique n'est, elle aussi, valable qu'en partie.

Mircea Eliade fait par exemple remarquer que les initiations totémiques dont parle Vl. Propp pour cerner les traces d'une situation « protohistorique » étaient « rigoureusement fermée[s] aux femmes ». Or, nous rappelle l'historien des religions,

le personnage principal des contes est justement une femme : la Vieille Sorcière, la Baba Yaga. Autrement dit, nous ne retrouverons jamais dans les contes le souvenir exact d'un certain stade de culture : les styles culturels, les cycles historiques y sont télescopés. Il n'y subsiste que les structures d'un comportement exemplaire, entendez : susceptible d'être vécu dans une multitude de cycles culturels et de moments historiques (1963, p. 239-240).

Il est donc légitime de s'interroger avec Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt sur la pertinence de l'explication systématique du professeur russe : faut-il encore « construire, tout comme Propp, un objet distendu, voire éclaté, où se conjoignent les récits encore vivants dans les sociétés paysannes d'Europe et le contexte *le plus éloigné possible* dans l'espace et dans le temps ? » (Fabre, Schmitt, 1983, p. XXI). Comment le conte peut-il encore représenter des situations « archaïques », telles que Vl. Propp ou bien J. R. Tolkien (1974, p. 187-200) ont pu les observer ? La question concerne en fait directement les nouvelles et l'exemplarité qu'elles manifestent.

⁴⁶¹ « Les contes merveilleux connaissent trente et une fonctions. Tous les contes ne présentent pas toutes les fonctions, mais l'absence de certaines d'entre elles n'influence pas l'ordre de succession des autres. Leur ensemble constitue un système, une composition. Ce système se trouve être extrêmement stable et répandu » (PROPP, 1970, p. 173-174).

Le conte, répétons-le, est un art « vivant » ; or, le folkloriste n'explique pas les raisons de la « survie » des fables. Si Cervantès, pour écrire ses récits brefs, a emprunté aux *consejas*, il l'a fait à partir de récits dont la principale caractéristique historique consistait à traverser les époques et les espaces avec une uniformité et un succès certains. Malgré toutes les mutations et toutes les existences du conte, on observe dans la pratique des conteurs un « isomorphisme morphologique », une diversification dans l'homogénéité, qui est « un des facteurs primordiaux de l'évolution dans la conservation ou de la conservation dans l'évolution qui caractérise l'évolution du conte à travers les âges : le conte se diversifie [...] ; mais dans le même temps il résiste au changement par l'"isomorphisation" et l'homogénéisation constante de tout élément nouveau d'où qu'il vienne » (Larivaille, 1982, p. 31).

Vladimir Propp, qui usait dans ses réflexions du modèle historique de Charles Darwin⁴⁶², avait oublié une composante fondamentale de la théorie de l'« évolution » : la survie d'une espèce n'est pas celle du plus fort, mais celle dont les enfants sont les plus aptes (Darwin, 1999b). La force adaptative retombe dès lors, non plus tant sur l'objet, mais sur la transmission de celui-ci ; on peut donc affirmer, sans trop nous tromper, que la permanence du conte populaire est due, au moins en partie, à sa capacité de séduction et de reproduction. C'est elle que nous allons à présent aborder.

Rappelons-nous que le conte n'est pas un objet, mais une pratique : l'aptitude des contes ou des motifs à survivre d'une génération à l'autre dépend, donc, du vecteur de diffusion des éléments qui le composent, à savoir l'être humain.

Dans le domaine spécifique de l'écoute/lecture, force est de reconnaître une certaine rémanence, voire un désir de répétition, chez les amateurs de contes merveilleux. Paul Larivaille avait à juste titre expliqué l'isomorphisme perpétuel de la structure canonique du récit folklorique (sa « structure quinaire ») par le confinement du conte dans la culture populaire : « la culture orale, beaucoup moins soumise que celle des couches supérieures à la fascination de l'originalité, devient le conservatoire naturel de la tradition » (1982, p. 26). Parallèlement au milieu populaire dans lequel baigne et se diffuse le *folktale*, il faut compter sur l'influence de l'auditoire juvénile, sur la période infantile qui privilégie non seulement la relecture d'une même histoire mais, aussi, le discours lui-même, qui ne doit pas être altéré.

Plus fondamentalement, le véritable ralentisseur à l'évolution rapide des récits ancestraux est l'esprit humain. Carl Gustav Jung, qui en était persuadé, dut élaborer une théorie complémentaire à celle de son professeur d'antan (Sigmund Freud) et définir un « inconscient collectif » peuplé d'« archétypes » (1971, p. 21-73) ; c'est dans cette voie que s'engouffrera Gilbert

⁴⁶² « La question de l'origine des espèces posée par Darwin peut être posée aussi dans notre domaine » (*ibid.*, p. 172).

Durand pour donner corps aux « structures anthropologiques de l’imaginaire » (1992a). Mais l’avancement des travaux des biologistes, éthologues, neurologues et anthropologues peut à présent servir à montrer que le conte, dans sa pratique et dans ses histoires, s’appuie prodigieusement sur les mécanismes spontanés de l’esprit humain.

En tant que récits sur les hommes, les fables évoquent des situations humaines universellement partagées.

Ainsi, l’ubiquité des histoires de Cendrillon est sûrement le reflet de certaines pratiques récurrentes dans la société humaine.

Dans toute l’histoire de l’humanité, les femmes ont souvent dû être abandonnées avec des enfants à charge, et les pères et les mères se sont souvent retrouvés prématurément veufs. Si le survivant voulait faire une nouvelle carrière maritale, le destin des enfants devenait problématique. [Chez les Tikopia et chez les Yanomamö, le mari] demande la mort des enfants de sa femme issus d’un précédent mariage. Parmi les autres solutions, il y a le fait de confier les enfants à des femmes ménopausées de la famille de la femme, et le *lévirat*, coutume très répandue par laquelle une veuve et ses enfants reviennent par héritage au frère du mort, ou à un autre de ses proches parents. En l’absence de ces mesures, les enfants étaient obligés de tomber sous la garde de personnes extérieures à la famille et n’ayant aucun intérêt particulier à leur bien-être. Ils avaient certainement de bonnes raisons de s’en inquiéter.⁴⁶³

Avant de convoquer des explications psychanalytiques (l’image négative de la mère, par exemple –Bettelheim, 1999–), il est, en effet, plus prudent d’expliquer la fascination pour ces histoires de famille par un premier niveau de compréhension, celui de la pratique transhistorique de la vie familiale :

[De] nos jours, il est mal vu de dire que l’amour des parents est influencé par les liens biologiques parce que c’est insulter les nombreux parents qui ont des enfants adoptés et des beaux-enfants. Bien sûr, les couples aiment leurs enfants adoptés [...]. Mais il n’en va pas de même pour les beaux-parents par remariage. Le beau-père ou la belle-mère ont recherché un conjoint, pas un enfant ; l’enfant est un coût qui vient par-dessus le marché (Pinker, 2000, p. 457).

D’où l’abondance des motifs folkloriques des beaux-parents cruels et des sorcières qui leur ressemblent⁴⁶⁴.

Mais, à elle seule, l’explication « écologique », c’est-à-dire l’adéquation du conte au monde de ses conteurs et de ses auditeurs qu’illustre la méchanceté de la marâtre, ne peut pas expliquer l’universalité du *fairytale* (Sperber, 1996, p. 150). Son apport, dans le cadre de ce phénomène d’ampleur transhistorique, est en outre partiel puisqu’il ne s’inscrit qu’à l’intérieur de situations familiales ponctuelles.

⁴⁶³ DALY, WILSON (2003), p. 97. Passage traduit en français dans PINKER (2000), p. 458. Également : DALY, WILSON (2002).

⁴⁶⁴ « La caracterización negativa de los padres por matrimonio subsecuente no es de ninguna manera sólo propio de la cultura angloparlante [...]. Desde los esquimales hasta los indonesios, a través de docenas de relatos, el padrastro es el villano de gran parte de las historias » (DALY, WILSON, 2003, p. 96-97). Citation reprise en français dans PINKER (2000), p. 457-458.

-B-

Les schèmes archaïques des récits brefs cervantins

Les contes appartiennent à tout le monde. On sait depuis longtemps qu'ils ont beaucoup voyagé [...]. Les gens qui les écoutaient étaient intéressés par le conte et, s'ils se sentaient concernés, ils l'adoptaient et l'adaptaient. En revanche, s'ils le trouvaient complètement étranger à leurs préoccupations, je suppose qu'ils l'oubliaient rapidement. Ce processus d'adaptation peut être observé encore de nos jours.

Geneviève Calame-Griaule, *La parole du monde*

L'anthropologue Dan Sperber fait observer que la culture –les représentations qui la constituent– n'est pas un ensemble abstrait ou immanent. (Il s'agirait, dans notre optique, des *fonctions* de Vl. Propp, des *types* d'A. Aarne ou des *motifs* de St. Thompson.) Les représentations culturelles sont concrètement communiquées d'individus à individus :

[la plupart des] représentations mentales sont propres à l'individu. Certaines, cependant, sont communiquées d'un individu à l'autre : communiquées, c'est-à-dire d'abord transformées par le communicateur en représentation publique, puis retransformées en représentations mentales par leurs destinataires. Une très petite proportion de ces représentations communiquées le sont de façon répétée. Par le moyen de la communication [...], certaines représentations se répandent ainsi dans une population humaine et peuvent même l'habiter dans toute son étendue et pendant plusieurs générations (1996, p. 39-40).

L'exemple du conte, acte perpétuel de contagé, est sans doute la pratique culturelle la plus représentative de ce phénomène. Dan Sperber critique la description structuraliste qui assimile le *type* à « un objet qui représente le conte non pas en disant quelque chose de vrai de lui, mais en lui ressemblant plus ou moins fidèlement par le contenu. C'est, en somme, une version de plus » (*ibid.*, p. 51-52). Et l'anthropologue d'ajouter : « ce qui a causé les frissons délicieux de l'enfant, ce n'était pas l'histoire du Petit Chaperon rouge prise dans l'abstrait, mais sa compréhension du récit que lui faisait sa mère » (*ibid.*, p. 87-88). Comme en témoignent les folkloristes, les types ne se communiquent pas sans séquelles importantes : le passage temporel et individuel marque son empreinte car toute représentation se transforme, certes en fonction de l'environnement des acteurs humains (*explication écologique, supra*⁴⁶⁵) mais aussi, et surtout, « en direction de contenus qui demandent un effort mental moindre et qui entraînent des effets cognitifs plus grands » (*ibid.*, p. 75).

⁴⁶⁵ C'est surtout la thèse de Vladimir Propp. Mais comme le fait remarquer D. Sperber, « pour que l'infrastructure économique ait un effet sur la religion [ou sur un autre phénomène culturel comme le contagé], elle doit avoir un effet sur la psychologie des individus » (SPERBER, 1996, p. 89).

Expliquer l'existence de certains *schèmes* fictionnels revient donc à comprendre le succès de ceux-là au cours de la transmission culturelle, et donc à percevoir les facteurs psychologiques responsables de la récurrence, dans le temps et dans l'espace, de certains modules folkloriques (*explication psychologique*)⁴⁶⁶.

Suivre cette piste de recherche permettrait surtout d'éviter de tomber dans les écueils qu'impliquaient les démarches formalistes signalées plus haut.

Lorsqu'étaient apparus les défauts de l'analyse fondée sur les motifs et les types, on a pu se rendre compte de l'importance que certains *schèmes* précis avaient acquise à l'intérieur de plusieurs récits relevant du folklore : celui de la femme recluse et de son « séducteur ».

D. Sperber se demandait également pourquoi *Le Petit Chaperon rouge* « se comprend et se retient mieux qu'un résumé des événements du jour à la Bourse » (*ibid.*, p. 88). La réponse qu'il propose est fondamentale pour l'étude du conte et des textes qui s'en inspirent : comme d'autres domaines culturels, le folklore relève d'un mécanisme de « contagion ». Dans le cas qui nous occupe, les *schèmes folkloriques* constitueraient alors ce qu'il appelle des *attracteurs* à fort pouvoir diffusionniste, c'est-à-dire des constructions abstraites susceptibles de se transformer mais qui, au cours de la transmission, restent relativement stables (*ibid.*, p. 152-155).

Dans cette perspective, la stabilité considérable des schèmes contiques suppose que les facteurs « psychologiques » anthropologiques (*ibid.*, p. 150) soient plus décisifs que les paramètres « écologiques », culturels. Pour que certaines pièces narratives se propagent sur le mode épidémique, il faut que les capacités cognitives humaines « agissent, entre autres choses, comme un philtre sur les représentations qui sont susceptibles de se répandre » (*ibid.*, p. 97).

De notre point de vue, il semble bien que la psychologie humaine joue dans la construction des récits brefs populaires le même rôle que les lois de la nature dans l'évolution : celui d'une « convergence » qui réduit les motifs et la structure de leur agencement autour de quelques noyaux durs thématiques⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ N. Belmont, dans sa critique des théories des « survivances » (Ecole anglaise, Propp), demande également que soit expliqué « pourquoi ces peuples ont conservé ces récits dans leur tradition lorsqu'ils avancèrent dans la voie de la civilisation. Les Grecs, les Aryens de l'Inde, les Egyptiens étaient effectivement choqués par l'irrationalité et la sauvagerie des mythes. Mais ceux-ci furent conservés » (BELMONT, 1986), p. 127. L'ethnologue privilégie alors la théorie freudienne (p. 147-155).

⁴⁶⁷ Sur le paradoxe de l'unité et de la diversité des cultures et, notamment, du conte merveilleux : SPERBER (2006).

Sur le concept de *convergence* en biologie, voir BOYD SILK (2004), p. 17-18. Dans le folklore, voir PIAROTAS (1996, p. 68-69) et le cas décrit par M. Eliade : « Il arrive parfois, très rarement, qu'on surprenne sur le vif la transformation d'un événement en mythe. Peu de temps avant la dernière guerre, le folkloriste roumain Constantin Brailoiu a eu l'occasion d'enregistrer une admirable ballade dans un village de Maramuresh. Il était question d'un amour tragique ; le jeune fiancé avait été ensorcelé par une fée des montagnes et, quelques jours avant son mariage, cette fée l'avait, par jalousie, précipité du haut d'un rocher. Le lendemain, des pâtres avaient trouvé le corps et, dans un arbre, son chapeau. Ils rapportèrent le corps au village et la jeune fille vint à leur rencontre : en apercevant son fiancé inanimé, elle entonna une

Ces différentes données supposent que notre étude, quoiqu'elle s'inscrive par le jeu de l'organisation scientifique universitaire dans le champ des « sciences humaines », s'appuie également sur les « sciences de l'homme » (biologie, psychologie, éthologie). Cette interdisciplinarité commandée par l'objet d'étude lui-même n'est pourtant pas nouvelle. Dans un récent essai, Jean-Marie Schaeffer appelait de ses vœux une recherche en science humaine qui soit plus à l'écoute des découvertes réalisées par les sciences expérimentales :

je dirais que ce que les sciences ne cessent de nous apprendre depuis plus d'un siècle concernant l'être humain en tant qu'être biologique exige une redéfinition totale des questions qui ont été au centre de la philosophie moderne [...]. Comme ne cessent de nous le suggérer de manière de plus en plus impérieuse (et quelque peu inconfortable) d'innombrables travaux depuis Darwin, l'être humain avec ses aptitudes cognitives et ses normes de conduite est intégralement le résultat et la continuation d'une histoire qui est celle de l'évolution du vivant sur la planète Terre. Si tel est le cas, alors *son être même – y compris son statut d'être social construisant des mondes culturels – doit être appréhendé dans une perspective naturaliste* [...].

Adopter cette approche "naturaliste" pour aborder les faits esthétiques implique qu'on accepte de se départir de l'insularité d'une analyse pour laquelle seule la tradition proprement philosophique de la réflexion esthétique est pertinente. Les travaux souvent décisifs dans les domaines de la psychologie cognitive, de l'éthologie humaine, de la sociologie, de l'étude comparée des cultures, de l'histoire, de l'ethnologie, etc. sont tout aussi importants (2000, p. 9-12).

On comprendra tout l'intérêt que de telles réflexions sur l'esthétique au sens large apportent à notre recherche littéraire. Récemment, les scientifiques ont repéré dans notre espèce au moins quatre formes de comportement instinctif : la biologie intuitive (*folk biology*), l'instinct du danger, l'attraction entre congénères et l'esprit social (*folk sociology*)⁴⁶⁸ ; or, de ces quatre tendances anthropologiques de l'esprit dépendent, comme nous espérons le montrer, l'affleurement de schèmes archaïques dans la féerie et la récupération de ces derniers dans les quinze récits brefs cervantins que nous avons choisi d'étudier.

lamentation funèbre pleine d'allusions mythologiques, texte liturgique d'une fruste beauté. Tel était le contenu de la ballade. Tout en enregistrant les variantes qu'il avait pu recueillir, le folkloriste s'enquit du temps où la tragédie avait eu lieu : on lui répondit que c'était une très ancienne histoire, qui s'était passée "il y a longtemps".

Mais en poussant son enquête, le folkloriste apprit que l'événement datait à peine de quarante ans. Il finit même par découvrir que l'héroïne était encore en vie. Il lui rend visite et écoute de sa propre bouche l'histoire. C'était une tragédie assez banale : par mégarde, son fiancé glisse un soir dans un précipice ; il ne meurt pas sur le coup ; ses cris ont été entendus par des montagnards, on le transporta dans le village où il s'éteint peu de temps après. À l'enterrement, sa fiancée avec les autres femmes du village, avait répété les lamentations rituelles usuelles, sans la moindre allusion à la fée des montagnes.

Ainsi quelques années avaient suffi, malgré la présence du témoin principal, à dépouiller l'événement de toute authenticité historique, à le transformer en un récit légendaire : la fée jalouse, l'assassinat du fiancé, la découverte du corps inanimé, la plainte, riche en thèmes mythologiques, de la fiancée. Presque tout le village avait été contemporain du fait authentique, historique ; mais ce fait, comme tel, ne pouvait le satisfaire : la mort tragique d'un fiancé à la veille de son mariage était quelque chose d'autre qu'une simple mort par accident ; elle avait un sens occulte qui ne pouvait se révéler qu'une fois intégré dans la catégorie mythique » (1969, p. 60-61)

⁴⁶⁸ Voir plus récemment SPERBER, HIRSCHFELD (2004).

Tout en privilégiant la mise en évidence de motifs précis, notre analyse restera structurée autour de ces quatre polarités psychologiques, qui déterminent, dans le conte merveilleux et dans le conte cervantin, quelques uns des plus grands *schèmes folkloriques*, comme la prédation, la ruse, l'amour exogamique ou encore le don et le secours.

LA BIOLOGIE INTUITIVE

La magie de la Faërie n'est pas une fin en soi, sa vertu réside dans ses opérations : au nombre de celles-ci se trouve la satisfaction de certains désirs humains primordiaux. L'un de ces désirs est de contempler les profondeurs de l'espace et du temps. Un autre est [...] d'être en communication avec d'autres êtres vivants.

John Ronald Tolkien, « Du conte de fées »

La compétence biologique des êtres humains⁴⁶⁹ nous intéresse pour deux raisons principales. La préférence des enfants pour les contes qui mettent en scène les animaux (Lafforgue, 1995, p. 65⁴⁷⁰) est certainement l'une des données qui montre le mieux le fait que les motifs animaliers ont une origine psychologique et phylogénétique plutôt que culturelle (Waal, 2002, p. 51-52, 71).

Mais peut-on croire que les célèbres fables d'Esopé, reprises en France par Jean de la Fontaine et traduites, par ce biais ou non, dans de nombreuses langues, sont des histoires pour enfants⁴⁷¹ ? La question intéresse notre compréhension d'une nouvelle comme le *Coloquio de los perros*, qui fait des rapports animaliers le point de départ de son déroulement narratif.

La catégorisation, ferment de la lecture allégorique

Pour répondre à cette question, il nous faut considérer les dernières recherches en sciences cognitives. De ces études, il ressort une prédisposition humaine générale et non particulière à l'enfance pour percevoir les animaux à partir d'intuitions naïves ou, pour être précis, des capacités pour conceptualiser les animaux en sous-genres d'espèces.

Ce que la tradition folklorique met en évidence, c'est que la biologie intuitive se branche sur une compétence abstraite : la catégorisation⁴⁷². Dans la fable, l'effet de cette dernière est de

⁴⁶⁹ Sur l'existence d'un module humain instinctif permettant de conceptualiser l'animalité (« biologie intuitive »), nous renvoyons le lecteur à PINKER (2000), p. 344-348.

⁴⁷⁰ Les contes de la tradition populaire les plus réclamés sont dans l'ordre : *Les trois petits cochons* (Type 124), *Le petit Chaperon rouge* (Type 333), *La Chèvre et ses chevreaux* (Type 123).

⁴⁷¹ En fait, au-delà du plaisir enfantin qui se dégage des contes animaliers, le nombre important dans les contes des animaux et de leurs dérivés (monstres, chimères en tous genres) ainsi que des métamorphoses animales des personnages humains ou de l'anthropomorphisation des autres espèces pourrait répondre à des tendances lourdes et précoces de notre appréhension spontanée du monde (Boyer, 2001, p. 204 ; Waal, 2002, p. 71).

⁴⁷² Sur la catégorisation instinctive : *ibid.*, p. 139-141 (« Les règles et les catégories abstraites aident aussi à gérer le monde naturel »).

réduire les personnages à des tendances monochromes : le renard incarne la ruse, le loup la prédation, ... (Pugliarello, 1973). Par ce niveau d'abstraction, les fables animalières ne se réduisent pas seulement à de transparents contes pour enfants. En stimulant notre capacité à la catégorisation, les fables ésopiques établissent une taxinomie de comportements abstraits et plongent dans l'*allégorie* (Nojgaard, 1964, p. 55-70). En résumé, l'avantage sélectif de ces histoires dans le paysage culturel mondial réside en partie dans le cumul des compétences instinctives qu'elles font vibrer, rendant ainsi ces histoires extrêmement faciles à « attraper » pour l'esprit humain⁴⁷³.

La matière folklorique animalière était sans doute trop pertinente, « contagieuse », culturellement parlant, pour que Cervantès n'entreprenne pas d'en exploiter les atouts psychologiques. Le fait est que les fables d'Esopé n'étaient nullement inconnues des lecteurs du Siècle d'or espagnol, bien au contraire. Keith Whinnom rappelle que l'ensemble des publications dont elles faisaient l'objet plaçait ces contes en vers aux premières places des éditions littéraires, bien devant les productions modernes⁴⁷⁴. Par conséquent, au XVI^e siècle, le folklore animalier n'appartient pas seulement au monde populaire des conteurs et des nourrices ; il ne cesse d'irriguer la culture de l'écrit. La frontière entre le populaire et le savant était battue en brèche par la culture ésopique : le lettré pouvait avoir été bercé, enfant, par les fables de sa nourrice, de même, il peut, adulte, retrouver la littéralité des fables avec la lecture de l'*Esopete ystoriado*.

Le *Coloquio* ne donne pas seulement la fable comme son horizon d'attente (voir *supra*) : il en fait aussi l'une de ses sources narratives (Pierce, 1955, p. 113) : autant l'histoire des hommes-loups de l'épisode pastoral de Berganza que celui de la petite chienne qui clôt la biographie picaresque constituent des séquences ésopiques. Dans le premier cas (*CP*, p. 549-559), Cervantès utilise la fable 53 « Les chiens et le paysan » (Esopé, 1995, p. 85). Dans l'ultime séquence narrative du roman de Berganza (*CP*, p. 622-623), c'est la fable 91 qui est recyclée (Esopé, 1995, p. 115). La matière ésopique et animale des deux aventures permet à l'auteur espagnol d'établir des distinctions nettes entre deux catégories, comme c'est le cas dans la tradition antique. Dans l'épisode pastoral, l'homme est un agresseur et le chien, sa victime. Avec l'intervention conclusive de la « perilla destas que llaman de falda » (*CP*, p. 622), une différence extérieure s'établit avec le

⁴⁷³ Voir les intuitions de Pierre Péju sur ce qu'il nomme l'*étrange familiarité* des auditeurs de conte pour le règne végétal et pour le monde animal (PEJU, 2001, p. 181-230).

⁴⁷⁴ « Les textes les plus souvent traduits et réédités étaient les *Fables* d'Esopé, à partir de la version latine de LorenzoValla. En tout, on ne comptait pas moins de quarante éditions pour cinq traductions différentes. Étant donné qu'elles étaient imprimées dans de petits volumes [...], il est probable que les *Fables* aient dépassé *Marco Aurelio* et qu'elles aient rivalisé avec la *Celestina* » (WHINNOM, 1980, p. 193-194, nous traduisons).

narrateur pour mieux afficher une différence plus intérieure, abstraite et allégorique : l'orgueil des hommes, une fois qu'ils sont protégés par des puissants⁴⁷⁵.

L'essentialisation dans la métamorphose

L'autre manifestation folklorique relevant de la biologie animale intuitive au sein des nouvelles cervantines se situe dans la prédisposition à percevoir une essence permanente dans chaque être animé. Selon toute vraisemblance cette compétence est responsable de la conception essentialiste que nous avons de l'homme métamorphosé en animal ou en autre chose (flore, minéral, eau, etc.)⁴⁷⁶. Nous nous autorisons donc à penser que Cervantès ne reprend pas l'image de la transformation des enfants en chiots par hasard (CP).

Historiquement, ce motif a pénétré le conte parce qu'il était facilement assimilable par notre psyché, avec un intérêt notable : le fait que l'esprit humain avait tendance à penser que la transformation d'une espèce en une autre n'est généralement pas radicale et que l'essence de l'être transformé perdure sous des habits animaliers différents.

Le prince changé en crapaud n'est pas vraiment devenu crapaud sinon l'histoire s'arrêterait là. Ce nouveau crapaud se livrerait aux activités habituelles de son espèce, louables en elles-mêmes mais d'un intérêt narratif limité. Ce qui retient l'attention du lecteur ou de l'auditeur c'est qu'un esprit humain, celui du prince, est prisonnier d'un corps de crapaud, ce qui est bien plus intéressant (Boyer, 2001, p. 98).

Dès le début de son *Coloquio*, Cervantès introduit cet élément du débat dans le récit : Cipión et Berganza disposent d'un attribut humain, l'« âme rationnelle » (CP, p. 541).

Le second élément qui a fait des métamorphoses un motif de conte à fort pouvoir psychologique réside dans le fait que la plupart d'entre elles se produisent entre « catégories ontologiques proches » : les êtres humains sont changés en animaux « plus souvent qu'en plantes, en mammifères et en oiseaux plus souvent qu'en insectes » ; les animaux sont changés « en d'autres animaux et en végétaux plus souvent qu'en objets naturels inertes » (*ibid.*, p. 99)⁴⁷⁷.

Autant l'humour de Giambattista Basile ne se refuse pas à un tel rapprochement entre une plante et un personnage principal (*La branche de myrthe*), autant Cervantès préfère ne pas s'éloigner de cette loi du contage lorsqu'il écrit le *Coloquio*. En faisant jouer à un chien le rôle de *pícaro*, l'auteur espagnol propose à ses lecteurs l'animal que la tradition étiquette comme le plus proche

⁴⁷⁵ D'un point de vue structural, on retrouve dans les deux séquences narratives les quatre étapes de la fable : *Situation, Action de choix, Réplique finale, Moralité* (NOJGAARD, p. 141).

⁴⁷⁶ BOYER (2001), p. 98 : « L'appartenance "essentielle" [...] et permanente a fait partie de nos attentes intuitives. Il n'est donc pas surprenant que les métamorphoses soient fréquentes dans les histoires surnaturelles. Les gens se transforment en animaux, les animaux en montagnes ou en pierres, etc. »

⁴⁷⁷ Voir surtout les conclusions de KELLY, KEIL (1985), p. 414-415 : « Lorsque des êtres vivants se métamorphosent, 73% sont changés en d'autres espèces vivantes. Parallèlement, lorsque des objets inanimés se transforment, c'est, à 81%, pour l'être en d'autres objets inanimés [...]. Lors de ces changements, le caractère animé ou non des acteurs est généralement stable » (nous traduisons).

de l'homme (Esopo, 1995, fable 52). Berganza nous le fait bien comprendre dès son entrée en scène :

Bien es verdad que, en el discurso de mi vida, diversas y muchas veces he oído decir grandes prerrogativas nuestras: tanto, que parece que algunos han querido sentir que tenemos un natural distinto, tan vivo y tan agudo en muchas cosas, que da indicios y señales de faltar poco para mostrar que tenemos un no sé qué de entendimiento capaz de discurso (CP, p. 541-542).

La stratégie adoptée est la même que dans le conte. Derrière la merveille se cache une parfaite logique, par laquelle le passage d'un esprit humain dans un corps canin n'est pas si incompréhensible ; pas plus que la transformation d'un prince en crapaud ne pose de problème.

[En effet,] les crapauds sont des êtres animés qui vont où bon leur semble, ont des buts, des intentions, etc. On peut donc continuer à produire toutes sortes d'inférences à propos d'un personnage devenu animal. On peut dire de lui qu'il sait pouvoir être sauvé par une princesse, qu'il espère en rencontrer une, qu'il essaie d'obtenir un baiser, etc. Tout cela serait difficile à imaginer si le prince était devenu un géranium en pot, et bien plus encore s'il se changeait en carburateur (Boyer, 2001, p. 99).

Une certaine proximité comportementale entre l'homme et le chien (Konrad Lorenz parle dans les deux cas d'espèces « domestiquées » –1970, p. 135-144—) fournit une certaine vraisemblance au parcours de Berganza et permet, surtout, de rendre relativement convaincante l'idée suggérée par Cipión selon laquelle l'explication de la métamorphose relève du conte de vieille.

LA GESTION DU DANGER

*- Sauve qui peut, poussez le navire à la mer, et priez pour notre salut, il y va de nos vies [...].
Le gouvernail éclata en vingt morceaux et nous fûmes envoyés par le fond. Mû par l'instinct de conservation, j'essayai de me tirer d'affaire.*

Les mille et une nuits, « Sindbâd de la mer »

Une seconde capacité héritée de nos ancêtres est l'instinct du danger et ses corrélats émotionnels. Comme d'autres espèces animales, l'espèce humaine dispose d'un « détecteur d'agents hyperactif », legs d'un environnement où coexistaient proies et prédateurs (Lorenz, 1970 ; Boyer, 2001, p. 206-209). Les peurs et les phobies, contrairement à l'interprétation psychanalytique, entrent donc dans « une liste courte et universelle ». Les peurs classiques sont « la peur de l'altitude, de la tempête, des gros carnivores, de l'obscurité, du sang, des étrangers, de l'enfermement, de l'eau profonde, de la curiosité sociale et de partir seul de chez soi » : des craintes qui s'avéraient particulièrement pertinentes pour la survie de l'espèce (Pinker, 2000, p. 409-410).

Les lecteurs du *Petit Poucet*, de *la Belle et la Bête* et du *Petit Chaperon rouge* percevront tout ce que ces récits doivent, dans leur formation et dans leur réception, à ces mécanismes instinctifs⁴⁷⁸. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les contes fascinent les enfants plus encore que les adultes, car, dans ses premières années, le jeune homme exprime progressivement l'ensemble de ces peurs (*ibid.*, p. 411-412).

La prédation

Dans les transformations récentes du conte, on comprendra que la figure du monstre *prédateur* prenne un aspect plus vraisemblable, jusqu'à être, parfois, totalement humanisé. Il n'empêche : un bon conte ne néglige pas un agent imaginaire aussi puissamment efficace que l'*Agresseur*, comme le remarque Vladimir Propp, qui le place en première ligne de son personnel narratif (1970, p. 102)⁴⁷⁹. D'autres marques de ce fonctionnement psychique global se rencontrent dans les situations d'isolement à l'intérieur de lieux inconnus (labyrinthe), voire de séquestration, de combat, etc.

Mais le représentant le plus significatif de l'*agresseur* reste, dans la tradition contique, l'Ogre, dont la pulsion orale, dévoratrice, replace l'homme dans l'univers archaïque d'un écosystème impitoyable pour les plus faibles⁴⁸⁰.

Pourtant, chez Cervantès, c'est le monde de la fable animalière qui traduit le mieux cette composante psychologique, par le lien que cette littérature a toujours entretenu avec la zoologie et la philosophie « naturaliste »⁴⁸¹. Dans l'anecdote des bergers, véritables loups pour les brebis gardées par Berganza (*CP*), le lecteur est placé dans un monde impitoyable⁴⁸², où les théories darwiniennes exposées dans *L'origine des espèces* (1999a) trouvent leur expression littéraire la plus populaire⁴⁸³.

« ¡Ah cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? » (*DQ I*, 50, p. 574). L'histoire de Leandra, séduite par Vicente de la Roca,

⁴⁷⁸ Sur les racines « biologiques » de la prédation dans les récits populaires, mythiques ou religieux : BURKERT (2003), p. 63-66. Plus récemment : SPERBER (2006).

⁴⁷⁹ Également : ZIPES (1986), p. 18 (« le thème central de tous les contes traditionnels de cette époque pré-capitaliste se résume au dicton : "la force fait la loi" ou "le pouvoir fait le droit" [...]. Marie-Louise Tenèze fait preuve d'objectivité quand elle met l'accent sur le pouvoir et l'oppression pour affirmer qu'ils étaient la clé de l'explication des contes traditionnels »).

⁴⁸⁰ KELLY, KEIL (1985, p. 411-412) remarquent également que, dans le jeu des métamorphoses (Ovide, Grimm), la transformation en proie est un facteur d'intérêt lectoral essentiel (voir Actéon pourchassé puis déchiré par ses chiens, une fois transformé en cerf).

⁴⁸¹ La fable présente une « conception de la vie » ; elle « n'est ni morale ni immorale, mais transcendant ces notions, elle se meut sur un plan tout différent, dans un monde où les valeurs sont déterminées par des facteurs tous différents [...]. Il est patent que dans la narration le personnage ne fait pas de tort, de péché, mais que simplement, le plus faible agit stupidement » (NOJGAARD, 1964, p. 514-528).

⁴⁸² « Il est banal de constater que pour la fable, l'existence est un combat » (*ibid.*, p. 528-544).

⁴⁸³ La vision freudienne (FREUD, 2001, 377-379) tend à réduire l'oralité à un « stade », celui de la succion, quand la tradition littéraire archaïque impose de considérer plus largement la force du schème alimentaire de l'« avalage » (DURAND, 1992a, p. 233-234 ; JOUVE, 1997, p. 93).

rappelle les histoires modernes et connues du *Petit Chaperon rouge* et de la *Chèvre de Monsieur Seguin*⁴⁸⁴, mais surtout, comme l'indique le berger Eusebio, celle des fables animalières ; le danger que le loup représente pour les chèvres (mais aussi pour les moutons) nourrit en effet plusieurs fables célèbres⁴⁸⁵.

La fuite

Être retenu prisonnier ou chercher à retrouver la liberté est fondamentalement une expérience biologique ; le besoin de fuir devant une situation dangereuse, avec toute l'angoisse et toutes les réactions programmées que cela suppose, est une des facettes les plus archaïques de l'humain.

Walter Burkert, *La creazione del sacro*⁴⁸⁶

Dans *Les racines historiques du conte merveilleux* comme dans *La fiaba russa*, VI. Propp insiste plus qu'il ne l'avait fait dans sa *Morphologie* sur une séquence importante dans les contes : le retour du héros sous forme de *fuite*⁴⁸⁷. Le moment est essentiel car il fournit à la lecture le point d'orgue émotionnel du récit par la sollicitation d'une forme primitive de peur, le suspense, liée à l'intuition du danger (Reuter, 1997, p. 74-79). Les versions populaires du *Petit Chaperon rouge* n'échappent pas à la règle : à la différence de l'héroïne dévorée du conte écrit par Ch. Perrault, il n'est pas rare que la jeune fille de la tradition orale se lève du lit et s'enfuie. La narration est alors celle d'une poursuite qui confrontera une dernière fois l'héroïne avec son dangereux prédateur (Delarue, Tenèze, 2002, p. 373-383, type 333).

Dans plusieurs nouvelles cervantines, le motif est sérieusement mis à profit, voire amplifié narrativement. Les derniers épisodes du *Cautivo*, mais aussi de *El amante liberal*, rejoignent le substrat folklorique en reproduisant le motif de la frontière liquide des contes merveilleux (rivière pour le *Petit Chaperon rouge*, fleuve immense pour Jânshâh)⁴⁸⁸. Il s'agit, dans tout les cas, d'échapper à un péril mortel (les Pachas Alí et Hazán –*AL*–, les corsaires français –*Cautivo*–⁴⁸⁹)

⁴⁸⁴ Pour ces deux récits : DELARUE, TENÈZE (2002), p. 373-383 ; DAUDET (1999).

⁴⁸⁵ Dans la tradition ésopique : « Le loup et les moutons » (n°153), « Le loup et l'agneau » (n°155), « Le loup et la chèvre » (n°157), « Le loup et la brebis » (n°159), « Le loup blessé et la brebis » (n°160), « Le berger farceur » (n°210), « Le loup et le berger » (n°234), « Le berger et le loup » (n°267). Dans le folklore des contes : sur la chèvre têtue, voir le motif W 167 et le type 202 (le jeune désobéissant 2030J) ; sur le danger du loup pour la chèvre, voir le type 2015.

⁴⁸⁶ Nous traduisons.

⁴⁸⁷ « La fuite magique » (PROPP, 1983, p. 455-468) ; « les complications » (PROPP, 1990, p. 216). Sur la dimension « biologique » de ce motif : BURKERT (2003), p. 66-68.

⁴⁸⁸ Une fois de plus, la séquence de la fuite n'est pas regroupée sous une même dénomination dans l'index des motifs (D 671, D 672, K 500-699, ...). Sur l'épisode du fleuve pour Jânshâh : *Les Mille et Une Nuits II*, p. 369. Sur la présence des contes des *Mille et Une Nuits* sur la péninsule espagnole dès le Moyen Âge : MARSAN (1974), p. 124-125.

⁴⁸⁹ « [Mahamut y Ricardo] descubrieron un bajel que a vela y remo les venía dando caza [...]. Volvió, en esto, la cabeza Mahamut y vio que de la parte de poniente venía una galeota, a su parecer de veinte bancos,

dont l'éventualité fonde cet effet de peur ancestrale chez les lecteurs. Sur ce plan-là, le père de Zoraida avait pu afficher une grande générosité à l'égard de notre héros venu chercher quelques herbes aromatiques (*DQ I*, p. 474) ; la capture de la fille le présentait toujours comme un opposant dangereux pour ces chrétiens ayant encore un pied en terre musulmane (*DQ I*, p. 480)⁴⁹⁰.

La ruse et les brigands

Un trait du conte archaïque qui a souvent marqué les commentateurs est l'art de la ruse chez le protagoniste de l'histoire. Comment se fait-il que le héros très « moral » du conte se tire souvent d'affaire grâce à ses astuces brillantes mais trompeuses ? Vladimir Propp avoue percevoir une incompatibilité entre les actes et l'éthique du héros ; la ruse exprimerait une morale archaïque, fruit d'une époque où l'homme faible était encore confronté à une nature violente (1990, p. 209-210). Denise Paulme note dans son étude des *Échanges successifs* que la ruse imprègne la trajectoire du héros lorsque le protagoniste est marqué à sa naissance par un handicap précis : la position de benjamin au sein de la fratrie. Souvent, le conte affiche, en effet, par ce type de personnage, des situations qui privilégient la faiblesse humaine en action. Dérivée, symboliquement ou économiquement par ses parents, le benjamin n'a qu'une arme pour se faire une place dans le monde : la ruse (Paulme, 1976, p. 138-164).

La démarche naturaliste, qui met en lumière la merveille de notre survie et de notre formidable développement dans l'écosystème et dans l'histoire planétaires, explique la pertinence de ce comportement. Steven Pinker intitulait le chapitre sur l'histoire de notre espèce « La revanche des faibles ». Le héros du conte n'est pas très différent de nous ou de nos plus proches cousins, les primates ; il exprime ce que nous avons mis des milliers d'année à acquérir : l'ingéniosité (2000, p. 209 ; Boyd, Silk, 2004, p. 241).

La fourberie est le pilier de composition des fables animalières : une espèce rusée trompe un animal plus bête que lui (Propp, 1990, p. 359-365). La simple évocation du renard pour le corbeau ou du loup pour le berger (Esopé, 1995, n° 124 et 267) suffit à rappeler combien Esopé et Jean de La Fontaine ont su tirer parti *avec succès* de ce schéma précis. Chez Cervantès, le berger devient le loup (*CP*) et retrouve une composition qui semble mêler la duplicité du berger

y díjosele al cadí; y algunos cristianos que iban al remo dijeron que el bajel que se descubría era de cristianos; todo lo cual les dobló la confusión y el miedo » (*AL*, p. 150).

« [Habiendo] pasado un poco delante, que ya el bajel quedaba sotavento, de improviso soltaron dos piezas de artillería, y, a lo que parecía, ambas venían con cadenas, porque con una cortaron nuestro árbol por medio, y dieron con él y con la vela en la mar; y al momento, disparando otra pieza, vino a dar la bala en mitad de nuestra barca, de modo que la abrió toda, sin hacer otro mal alguno; pero, como nosotros nos vimos ir a fondo, comenzamos todos a grandes voces a pedir socorro y a rogar a los del bajel que nos acogiesen, porque nos anegábamos » (*Cautivo*, p. 487).

⁴⁹⁰ Il n'est pas interdit de penser également au père de Médée dans *Les Argonautiques* (Apollonios de Rhodes, Caius Valerius Flaccus).

farceur et la fourberie du loup (Esopo, 1995, p. 210 et 267). Dans le récit merveilleux, le personnage du *Faux-héros* se définit lui-même par sa capacité à spolier le protagoniste : en dérobant l'« objet magique » du héros, il tente –et parfois réussit– également à épouser sa promise (Propp, 1970, p. 74).

Le développement de la ruse dans le conte en général n'est pas une anomalie amoralisée ou un vestige anachronique de temps immémoriaux ; la roublardise est un motif suffisant pour solliciter, chez nous autres lecteurs et auditeurs, la compréhension intuitive de la tromperie. Le récit populaire et archaïque fait donc encore, à l'ère chrétienne, une place de choix à ces motifs ; et les récits brefs cervantins ne sont pas en reste. Les stratagèmes mis en place par des personnages comme Anselmo, puis Lotario (*Curioso*), Ruy Pérez (*Cautivo*), Ricardo (*AL*) ou Leocadia (*DD*), mais aussi par Rincón et Cortado (*RC*), par Loaysa (*Celoso*) et Campuzano (*CE*) ou encore par les deux Estefanía (la mère de Rodolfo –*FS*– et la femme du soldat –*CE*–) n'ont globalement rien à envier aux manigances des héros du *Petit Poucet* ou de *Raiponce*, ou aux « méchants » du *Petit Chaperon rouge* ou d'*Hänsel et Gretel*. Vivre ou mourir, manger ou dépérir, aimer ou être délaissé : dans toutes ces situations populaires ou cervantines, la ruse est de mise pour provoquer le dénouement de l'histoire et séduire l'auditoire.

L'étude d'un réseau de motifs en particulier nous permettra d'apprécier plus sûrement le lien folklorique et psychologique qui rattache l'écriture cervantine à la matière contique. Il s'agit de la situation de vol et des personnages qui en dépendent : malandrins et ravisseurs en tout genre.

Reprenons le récit du *Cautivo*, dont l'histoire évoque un système organisé d'enlèvements. Le fait est, certes, une réalité économique observable à l'époque de Charles Quint et de ses successeurs, mais il ne faudrait pas oublier qu'il est l'un des motifs les plus stables du récit populaire. D'*Ali-Baba* (1999) aux *Six cygnes* (Grimm, 1976, p.133), en passant par *Les métamorphoses* d'Apulée, la société de brigands est un grand classique du récit archaïque (Propp, 1983, p. 153). Dans la narration de Ruy Pérez, l'enlèvement est à ce point déterminant qu'il fournit le nœud et le dénouement de l'intrigue générale. Le combattant de Lépante est d'abord victime d'une razzia de corsaires musulmans (*DQ I*, p. 454), puis il devient lui-même l'auteur du rapt de Zoraida (*DQ I*, p. 480). Dans le deuxième cas, même si l'enlèvement de la belle algérienne est légitimé par la volonté expresse de la jeune femme, pour le père, son responsable familial, le départ organisé par Ruy Pérez et ses compagnons n'en reste pas moins un vol caractérisé : « ¡Cristianos, cristianos! ¡Ladrones, ladrones! » (*DQ I*, p. 480).

Mais le récit bref interpolé dans *Don Quichotte* n'est pas le seul à porter l'empreinte de la tradition contique. Bien des nouvelles exemplaires sont des modèles du genre. La première, par exemple, doit être comprise à la lueur du folklore. Les gitans, qui ont enlevé Preciosa, bébé (*GT*,

p. 100), constituent une représentation actualisée des bandits génériques du conte⁴⁹¹. Sans doute la présence de ce groupe d'aigrefins ne serait pas aussi significative si elle n'était suivie d'autres représentants. Le motif refait surface dès la deuxième nouvelle avec l'assaut turc (*AL*, p. 118-119). Plus loin, c'est l'andalouse Leocadia qui sera détroussée par des bandits de grand chemin (*DD*, p. 454-455). Dans le monde de Berganza, les voleurs de toute espèce constituent le lot quotidien du bâtard, qu'il s'agisse de gitans (*CP*, p. 606-611), des arrangements entre Nicolás el Romo et l'alguazil (p. 572-578) ou encore des bergers (p. 556-557). Si le *Coloquio de los perros* revient sur la société gitane, il ressert également l'histoire d'une pègre sévillane diablement organisée autour de laquelle se structurait la nouvelle de *Rinconete y Cortadillo*. Sans doute, la violence et l'actualité des faits racontés dans la nouvelle font douter des fondements folkloriques de la triste académie ; Vl. Propp se posait d'ailleurs la question : « peut-on comparer les brigands forestiers des contes aux criminels d'époques plus récentes ? » Comme le spécialiste russe, nous pensons que des détails archaïques attachés à des motifs plus rationalisés peuvent marquer la filiation du conte (1983, p. 154). La troisième nouvelle du recueil a donc partie liée avec la *conseja*, non pas tant parce qu'elle développe le schème des voleurs (Rincón et Cortado font du chapardage un mode de vie), mais surtout parce qu'elle duplique le motif sous deux formes thématiques caractéristiques du conte merveilleux : l'organisation sociale autonome (la confrérie de Monipodio) et le regroupement des individus au sein d'une habitation à l'abri des regards (*RC*, p. 181)⁴⁹².

Les recoupements entre les différents récits brefs cervantins (*GT*, *RC*, *CP*) ne sont pas un hasard ; ils signalent par la récurrence notable d'un même motif (la bande de voleurs) une source commune et archétypale.

LA QUESTION AMOUREUSE

Il était une fois en un lointain royaume un tsar et une tsarine. Un fils naquit [...]. Voilà ses nounous qui le bercent, veulent l'endormir, peine perdue ! Elles appellent son père [...]. Le tsar berce son fils : « Dors, mon petit, dors, mon chéri ! Quand tu seras grand, je te marierai à la Belle des Belles » [...] Le tsariévitch dort trois jours.

Afanassiev, *Les contes populaires russes*

Pour beaucoup d'entre nous, l'image du prince et de la princesse suffirait à définir métonymiquement le conte. Derrière la fiction et sa « naïveté », se cachent, néanmoins, des mécanismes qui ont déterminé, plus que d'autres sans doute, notre existence sur terre, ou plus exactement, d'un point de vue historique, la reproduction de nos ancêtres jusqu'à nous. Un mot

⁴⁹¹ Voir la description sociale du vieux gitan (p. 72), l'inadaptation d'Andrés (p. 75-76), mais aussi la synthèse de Berganza (p. 606).

⁴⁹² La nouvelle reprend la structure de l'apologue du marchand de santal : voir *Sendebarr* (1990), p. 141-146.

suffirait pour caractériser l'enjeu de nombreuses relations humaines dans le conte de fées et dans notre évolution passée : l'*amour*. Comme de nombreux concepts, il masque néanmoins une réalité psychologique et physiologique beaucoup plus complexe que l'héritage romantique pourrait nous le laisser penser. Instinct sexuel, émotions amoureuses, comportements sexués, toutes ces composantes ne constituent pas seulement les fondements de la vie animale sur terre, elles sont pour nous des compétences indispensables au « décryptage » des principaux schèmes et des principales intrigues féeriques.

La mise en évidence par Vl. Propp du triangle d'action *Princesse/Héros/Faux-héros* dans le corpus russe n'est pas seulement une constante anthropologique, elle implique aussi des soubassements psychologiques, éthologiques. Rappelons un élément du problème : dans le conte de fées, le protagoniste masculin a des caractéristiques singulières, à tel point que pour de nombreux pays, les appellations « Prince charmant » ou « Príncipe Azul » restent paradigmatiques pour traduire l'idéal masculin. De très nombreuses études contribuent à présent à comprendre pourquoi le schème populaire du héros de conte est aussi séduisant pour l'esprit féminin.

Mais revenons aux facteurs de la « contagion » de la triade actantielle portée par les contes du monde entier.

Mâle dominant ou Prince charmant ?

Les mécanismes de la sélection sexuelle ainsi que les conditions écologiques de vie engagent les femmes à s'attacher à un mâle unique et protecteur (Fisher, 1994, p. 158-172 ; Cézilly, 2006, p. 274-277). Sans parler de préférence féminine pour le *mâle dominant*, comme c'est le cas chez nos cousins primates, une tendance lourde s'observe chez les femmes de tous les continents : dans les sociétés où l'accumulation de ressources est possible, elles préfèrent globalement –consciemment ou inconsciemment– un partenaire pouvant apporter des ressources matérielles à elles et à leurs enfants.

Dans les contes, le héros folklorique n'est pas n'importe qui : dans le cas précis d'un « Prince charmant », le brave homme est, à la fois, en possession des trésors royaux mais également du prestigieux statut que lui octroie son lignage monarchique (histoires privilégiant le parcours féminin). On comprendra donc que de tels princes, aussi « charmants », ne peuvent laisser de marbre l'esprit des lectrices les plus endurcies. Le succès de certains romans populaires modernes⁴⁹³ confirme cette tendance chez les lectrices : dans ces histoires, « le protagoniste mâle est presque toujours plus vieux, socialement dominant et riche, et il investit finalement ses ressources pour la femme et ses enfants » (Geary, 2003, p. 157).

⁴⁹³ Paul Larivaille a démontré la filiation du conte dans les romans populaires contemporains (LARIVAILLE, 1982, p. 121-129). Sur l'archétype masculin des romans d'amour destinés à un public féminin : COQUILLAT (1988), p. 30-34, 72-84.

D'un point de vue économique, le comportement de Leandra (*DQ I*), de Leonora (*Celoso*) ou d'Estefanía (*CE*) n'a rien à envier à celui de la future épouse de la Barbe bleue (type 311-312). Le cas de cette dernière est intéressant car, en plus de marquer une attirance féminine, il traduit un changement d'opinion, sans qu'aucune explication rationnelle ne soit donnée par le conte :

La Barbe bleue, pour faire connaissance, les mena avec leur Mère, et trois ou quatre de leurs meilleures amies, et quelques jeunes gens du voisinage, à une des ses maisons de Campagne, où on demeura huit jours entiers. Ce n'était que promenades, que parties de chasse et pêche, que danses et festins, que collations [...] ; enfin tout alla si bien, que la Cadette commença à trouver que le Maître du logis n'avait pas la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme (Perrault, 1981, p. 149).⁴⁹⁴

Comme notre « Cadette », les personnages de Leandra et d'Estefanía se laissent abuser par le riche plumage des soldats qui viennent à leur rencontre. Avant qu'Estefanía se jette dans les bras de Campuzano, le soldat avait fait connaissance avec elle, lui vantant ses « biens de fortune » :

le dije que yo era el venturoso y bien afortunado en haberme dado el cielo, casi por milagro, tal compañera, para hacerla señora de mi voluntad y de mi hacienda, que no era tan poca que no valiese, con aquella cadena que traía al cuello y con otras joyuelas que tenía en casa, y con deshacerme de algunas galas de soldado, más de dos mil ducados, que juntos con los dos mil y quinientos suyos, era suficiente cantidad para retirarnos a vivir a una aldea de donde yo era natural y adonde tenía algunas raíces; hacienda tal que, sobrellevada con el dinero, vendiendo los frutos a su tiempo, nos podía dar una vida alegre y descansada (*CE*, p. 426-427).

Il n'en avait pas été différemment avec Vicente de la Roca, qui, face à la belle Leandra, avait su faire briller or et diamants (*Leandra*, p. 578).

Dans la nouvelle du *Celoso*, l'attribut séducteur de Loaysa n'est pas seulement la musique : lorsque Leonora découvre le jeune homme, celui-ci exhibe ses plus beaux vêtements, signaux de sa condition socio-économique⁴⁹⁵.

Con ellas vino la simple Leonora, temerosa y temblando de que no despertase su marido [...]. Lo primero que hicieron fue barrenar el torno para ver al músico, el cual no estaba ya en hábitos de pobre, sino con unos calzones grandes de tafetán leonado, anchos a la marineresca; un jubón de lo mismo con trencillas de oro, y una montera de raso de la misma color, con cuello almidonado con grandes puntas y encaje; que de todo vino proveído en las alforjas, imaginando que se había de ver en ocasión que le conviniese mudar de traje (*Celoso*, p. 347-348).

Mais des récits moins sarcastiques utilisent la même structure : même si Preciosa et Costanza (*GT*, *IF*) se révéleront être nobles comme leur prétendant, le récit suit la pente du conte merveilleux qui offre à l'humble fille un riche prétendant⁴⁹⁶. D'ailleurs, l'art contique, dépendant des tendances lourdes de notre psyché, ne se soucie pas toujours que l'héroïne soit de naissance modeste : l'essentiel étant que la structure conduise la *Fiancée* vers un *Héros* socialement supérieur

⁴⁹⁴ Voir également *Las tres costureras* in CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 76-79.

⁴⁹⁵ « Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio. Estos son los hijos de vecino de cada colación, y de los más ricos della » (*Celoso*, p. 336).

⁴⁹⁶ Voir STRAPAROLA (1999) : fables IV, 3 et V, 2.

pour permettre ainsi l'investissement direct des auditrices. La souillon « Peau d'Âne » a beau être de sang royal, son mariage avec le Prince reste une conquête (Perrault, 1981, p. 113) ; quant à la naissance de l'héroïne des *Fées*, elle n'est pas même précisée (*ibid.*, p. 165). Il est ainsi significatif de trouver dans *La illustre fregona* l'incroyable rapprochement entre la souillon et le prince charmant, mais aussi une réflexion narrative sur cette « merveille », comme ce sera le cas dans *Peau d'Âne*⁴⁹⁷ :

- Así es la verdad –respondió Avendaño–; y tan imposible será apartarme de ver el rostro desta doncella, como no es posible ir al cielo sin buenas obras.
- ¡Gallardo encarecimiento –dijo Carriazo– y determinación digna de un tan generoso pecho como el vuestro! ¡Bien cuadra un don Tomás de Avendaño, hijo de don Juan de Avendaño (caballero, lo que es bueno; rico, lo que basta; mozo, lo que alegra; discreto, lo que admira), con enamorado y perdido por una fregona que sirve en el mesón del Sevillano! (*IF*, p. 386)

Les attributs économiques de nos personnages, dignes des plus beaux paons, garantissent leur « origine contrôlée » : celle du conte de fées.

Ce type d'attributs n'est, toutefois, pas le seul. Campuzano comme Vicente de la Roca appartiennent au corps des Armes, celui-là même que don Quichotte avait chaudement encensé (*DQ I*, 37-38, p. 442-449). Dans le conte, en effet, le prestige du « Héros » vient également de l'activité prédatrice de l'homme ; le prince est souvent un chasseur. La raison est fournie par l'ethnologie, qui a remarqué que dans les sociétés où l'accumulation de ressources est difficile (et où la guerre est fréquente), le choix des femmes est souvent influencé par le statut social du partenaire potentiel (hommes politiques, valeureux guerriers).

Précisons néanmoins que, dans l'étude effectuée par David Buss sur plus de 10 000 personnes appartenant à 37 cultures différentes, il apparaît que les femmes sont plus attirées par un partenaire « bienveillant » et « intelligent » que par « un autre qui ne serait ni l'un ni l'autre mais offrirait de bonnes perspectives financières »⁴⁹⁸. En toute logique, le folkloriste constate également que, dans les histoires où domine le parcours masculin, le héros est l'homme qui a vaincu par la force les dangers qui menacent la princesse, et qui, également, fait preuve de gentillesse et d'ingéniosité. Si le motif de la ruse a déjà été évoqué, celui de la gentillesse est souvent associé, dans le conte, à la puissance financière. Est-ce un hasard ? Pour l'éthologue Helen Fisher, les femmes seraient très attentives aux marques de générosité⁴⁹⁹ ; la Cadette de *Barbe Bleue* agit en tout cas selon un scénario similaire. Dans un autre conte, de G. Basile celui-ci,

⁴⁹⁷ « Le bruit [...] courut que pour prétendre au Prince, / Il faut avoir le doigt bien mince [...] / L'essai fut commencé par les jeunes Princesses, / Les Marquises et les Duchesses ; / [...] il ne restait en effet, / Que la pauvre Peau d'Âne au fond de la cuisine, / Mais comment croire, disait-on, / Qu'à régner le Ciel la destine ! / Le Prince dit : "Et pourquoi non ? / Qu'on la fasse venir." / Chacun se prit à rire » (*ibid.*, p. 111-112).

⁴⁹⁸ Cité par GEARY (2003), p. 157.

⁴⁹⁹ FISHER (1994), p. 275. Voir également PINKER (2000, p. 506) sur le lien entre le partenaire sexuel des femmes et l'offre de cadeaux par les hommes.

les diverses attentions dont le prince entoure la branche de myrthe sont orientées dans la même direction, celle d'une protection matérielle (et affective⁵⁰⁰) intense :

Après mille refus, [...la mère qui avait accouché de la branche] donna le pot en suppliant (le roi) de chérir cette branche, car elle-même l'aimait plus qu'une fille qui serait sortie de ses entrailles. Le prince, en proie à la joie la plus grande qui pût exister, fit porter le pot dans sa chambre, le fit placer sur son balcon, et il le binait, et il l'arrosait de ses propres mains (2002, p. 48).

L'important, donc, dans la séduction que le héros masculin peut offrir au lectorat féminin ne consiste pas tant dans sa richesse que dans son absence d'égoïsme. Sur ce plan-là, Ricardo est exemplaire en incarnant « l'amant libéral » par excellence. Capturé par les Turcs, il préfère sacrifier sa libération à celle de Leonisa, usant pour cela de sa fortune personnelle (*AL*, p. 119, *infra*).

La Belle et non la Bête

Que dire, alors, de l'image de la protagoniste recyclée dans la plupart des contes populaires ? Par-delà les histoires et les variantes, le personnage est jeune, beau, innocent, profondément bon voire angélique, patient, etc. Les fantasmes des lecteurs hommes en demandaient-ils autant ? À en croire la littérature scientifique : certainement. La tendance anthropologique est que les hommes apprécient avant tout la jeunesse et l'aspect⁵⁰¹, à l'image de la Barbe Bleue (*Contes de ma mère l'Oye*) ou de Jânshâh (*Les mille et une nuits*⁵⁰²).

Il est manifeste que, dans les contes à héroïsme masculin, la beauté féminine constitue, tout à la fois, l'élément déclencheur du mouvement narratif et diégétique⁵⁰³, l'objet de la quête actantielle et la cible de la focalisation lectorale⁵⁰⁴. Dans de nombreux contes merveilleux, le protagoniste masculin a oui dire de l'existence de cette féminité incroyable⁵⁰⁵ et décide, à la seule évocation de sa réalité (à ce seul stimulus), d'en faire son amoureuse. Cervantès n'hésite pas à

⁵⁰⁰ Sur ce dernier aspect comportemental prisé par le sexe féminin : GEARY (2003), p. 158-159.

⁵⁰¹ Sur la réalité ethnologique : MALINOWSKI (2000), p. 205-247. Sur la pertinence de cette psychologie dans la sélection sexuelle : BUSS (2004), p. 93-107.

⁵⁰² « [C'est] alors que descendirent du ciel trois colombes [...]. Elles se posèrent sur la rive du lac, examinèrent attentivement les lieux et vérifièrent qu'il n'y avait là aucune créature vivante, homme ou démon [mâle et/ou prédateur]. Elles retirèrent alors leurs vêtements de plumes et, devenues trois jeunes filles, s'élancèrent dans les eaux [...]. Les voyant si loin de leurs vêtements, Jânshâh s'empara du vêtement de la plus jeune d'entre elles, celle qui avait ravi son cœur » (*Les Mille et Une Nuits II*, p. 383).

⁵⁰³ « Dans de nombreux cas, c'est la beauté qui fait démarrer le récit » (LÜTHI, 1984, p. 35, nous traduisons).

⁵⁰⁴ « L'héroïne est l'incarnation centrale de la beauté. La beauté de la mère, celle de l'enfant ou celle des fleurs restent périphériques » (*ibid.*, p. 4).

⁵⁰⁵ Ce motif est le pendant de la *Médiation* chez PROPP (1970) dans la seconde séquence, celle de la quête de la femme comme tâche difficile et non plus comme combat contre un ravisseur. De même, pour Max Lüthi, dans le conte : « c'est l'image d'une belle jeune femme inconnue et d'origine lointaine qui produit un choc [chez le protagoniste] » (1984, p. 9, nous traduisons).

employer ce motif de la tradition contique mondiale⁵⁰⁶, notamment dans *La illustre fregona*, ce qui engage alors le récit vers une seconde ligne narrative (IF, p. 382). On ne sera pas surpris si le conte de vieille raconté par Ruy Pérez diffère peu d'un autre récit populaire, d'origine orientale, l'*Histoire de Tâj Al-Mulûk et de la princesse Dunyâ* ; mais c'est, en fait, tout un vaste substrat folklorique qui, dans l'histoire du captif cervantin, se déroule « sous nos yeux ». D'abord, un bout de tissu chargé d'or vient animer la monotonie des jours des captifs chrétiens. La déduction des prisonniers renvoie à un patron autant folklorique qu'historique : « alguna cristiana debía de estar cautiva en aquella casa » (DQ I, p. 464). Enfin, il ne faudra que l'allusion à la blancheur des mains (*ibid.*) et à la fenêtre pour que nous puissions convoquer les exemples célèbres de *Blanche-Neige* et d'« Aziz et Aziza » (*Les mille et une nuits*⁵⁰⁷). Hormis ces détails ponctuels, le récit s'inspire d'une construction que l'on retrouve dans l'histoire de *Tâj Al-Mulûk*. En effet, dans les deux narrations, le motif du tissu décide inopinément le héros à faire de sa mystérieuse propriétaire son épouse. Dans les *Mille et une nuits*, un simple mouchoir fait l'affaire pour déclencher l'obsession et la quête amoureuses. Sur sa route, Tâj al-Mulûk avait fait la rencontre d'un homme en pleurs (récit-cadre de celui d'Aziz) et se voyait confier une information d'apparence banale : le mouchoir qu'Aziz tient dans ses mains est l'ouvrage de la sublime Dunyâ, une jeune femme gardée par son père. Mais, si l'homme attristé en est réduit à une « condition de femme » après avoir été émasculé, il en va tout autrement pour notre héros, dont l'évocation de cette experte dans l'art de la broderie lui enflamme le cœur et l'incite à parvenir jusqu'à elle : « Tâj al-Mulûk [...] se rendit ensuite au palais, les joues ruisselantes de larmes tant il est vrai que l'imagination supplée parfois la réalité et rend seulement présent un être dont on a tant entendu parler » (*Les Mille et Une Nuits*, 1991, p. 530).

Pour l'esprit masculin, les ressources économiques de la femme idéale semblent donc être moins privilégiées dans ses choix « amoureux ». Maria Tatar s'était d'ailleurs demandée avec justesse pourquoi les contes de fées ne développaient pas des histoires aussi singulières que celle de la *Bourgeoise de Bath*, dans laquelle un jeune homme doit se marier de force avec une vieille femme, qui deviendra par la suite belle et jeune (Chaucer, 2000, p. 211-224)⁵⁰⁸, comme elle se

⁵⁰⁶ Pour la classification conceptuelle et « réaliste » d'A. Aarne et de St. Thompson, il ne s'agit pas là d'un motif, mais d'un ensemble de motifs qu'ils regroupent artificiellement sous le type 516 (*Jean le Fidèle*).

⁵⁰⁷ *Les Mille et une Nuits* I, p. 484-485 : « En quête de mon chemin, je me trouvai soudain dans une ruelle que je n'avais jamais empruntée auparavant [...]. J'avais de plus en plus chaud [...]. Je m'apprêtais à m'essuyer avec un pan de ma tunique, quand une écharpe blanche vint atterrir sur mes genoux, aussi légère qu'un souffle de zéphyr et bienvenue comme la guérison pour un malade. Je levai la tête pour voir d'où elle était tombée et mes yeux croisèrent ceux de sa propriétaire [...] Je vis un visage de femme] à travers une lucarne protégée par un croisillon en cuivre [...] J'eus l'idée de déplier l'écharpe]. Un billet en tomba »...

⁵⁰⁸ Voir également « La vieille écorchée » et « L'ourse » (BASILE, 2002). À noter que Chaucer ne précise pas si, originellement, cette personne était belle, puis avait été transformée.

demandait pourquoi « la Belle a un physique parfait, quand la Bête peut être un mari idéal malgré son apparence » (Tatar, 2003, p. 62)⁵⁰⁹.

Même si la tradition médiévale des troubadours et des romans de chevalerie a diffusé l'idéal de la femme royale, le récit populaire insistait de préférence sur les « histoires de Cendrillon » (type 510 ; motif L 162 de l'héroïne humble qui épouse un Prince). Retrouver la pantoufle de verre signifie plus largement mettre la main sur une beauté exceptionnellement belle mais, aussi, dramatiquement pauvre. Certaines versions du personnage de Cendrillon peuvent lui attribuer une famille noble, l'aimée du Prince n'en reste pas moins un être déshérité (motif L 102) dont le travail (c'est une souillon), l'abnégation, la patience (la constance), voire la passivité, sont des facteurs de séduction. La version de Ch. Perrault signale comme pertinents les traits suivants :

[La marâtre] la chargea des plus viles occupations de la Maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles ; elle couchait tout en haut de la maison, dans le grenier, sur une méchante paillasse [...]. La jeune fille souffrait tout avec patience (1981, p. 171).⁵¹⁰

Cervantès met également à profit un scénario voisin (voir Propp, 1990, p. 208) dans *La illustre fregona*, puisqu'outre la mort de la mère biologique, Costanza vit isolée dans le dénuement propre à son étiquette de laveuse de vaisselle et se présente initialement comme l'archétype moderne de l'employée d'auberge.

Rival et compétition sexuelle

La récurrence d'un troisième acteur dans le conte, le *Faux-héros* (Propp, 1970), répond également, en grande partie, à des raisons psychologiques. La sélection sexuelle n'a pas fait seulement jouer l'investissement parental ou le choix du partenaire, elle impliquait aussi dans notre espèce (comme dans beaucoup d'autres) une sérieuse compétition entre sujets du même sexe (*compétition intrasexuelle*). Si les contes manifestent surtout des duels masculins, c'est notamment parce que la compétition est, chez l'homme, plus agressive et plus directe (Geary, 2003, p. 165). Un trait significatif des contes consiste à narrer régulièrement la situation précise où le combat entre personnages masculins s'accomplit pour l'obtention d'un unique personnage féminin. Ils présentent donc à l'esprit la substance même d'un cas où le combat n'est pas lié à une sélection « utilitaire » (diminution des ressources écologiques) et qui suscite l'instinct de compétition sexuelle : la situation de rareté de la partenaire désirable.

⁵⁰⁹ Nous traduisons. Voir des exemples du type contique n°402 : CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 213-217 ; *La princesse-grenouille* (AFANASSIEF, 2003, p. 225-229).

⁵¹⁰ Voir, également, la version du même type (AT 510) désignée sous l'appellation générique de « Peau d'âne » (« L'ourse » de Giambattista Basile, « Peau-de-mille-bêtes » des frères Grimm), mais aussi l'héroïne des *Fées* (PERRAULT, 1981, p. 163-167).

On trouve une très bonne description de l'instinct de compétition activé par les contes dans les travaux de Vl. Propp⁵¹¹. Les nuances posées par le folkloriste ont en effet permis de distinguer l'*Agresseur* et le *Faux-héros*, deux acteurs que le structuralisme tente de réduire à la catégorie trop abstraite d'*Opposant* (Greimas, 1986, p. 178-180). Si le premier acteur fictionnel représente un péril mortel pour le *Héros* ou la *Princesse*, le second reste, avant tout, l'adversaire sexuel négatif de l'un ou de l'autre⁵¹². Le sel que jette sur les lecteurs ce type de situations est un classique de la poétique populaire. G. Basile en a fait la structure même de la narration encadrant ses contes : au moment même où Zoza achevait la quête qui devait la mener à la rencontre du Prince, elle voit son mariage compromis par l'acte inopiné d'une esclave, nommée « jambes-de-sauterelle ». L'intérêt de cet adversaire est évidemment qu'il sollicite en lecture le désir d'en découdre et plus exactement de faire la preuve de la « légitimité » (toute égoïste en fait) de cette prétention. Vl. Propp avait parfaitement perçu le poids narratif de la relation entre héros et faux-héros, jusqu'à en faire l'axe principal des contes à double séquence (1990, p. 217 ; voir *infra*). La compétition intrasexuelle peut alors débiter. Les deux filles de la marâtre de Cendrillon ne ménagent rien pour emporter la victoire sur la souillon. Ainsi, dans l'exemple allemand des frères Grimm, elles n'hésitent pas à couper des bouts de leurs pieds pour rentrer dans la pantoufle perdue par Cendrillon et envoyée par le Prince⁵¹³.

Chez Cervantès, évidemment, les relations entre héros et faux-héros sont plus complexes mais, psychologiquement, aussi violentes, sinon plus. La nouvelle de *La española inglesa* observe

⁵¹¹ Il faudrait aussi considérer *Les racines historiques du conte merveilleux*, dont le dernier chapitre sur la « fiancée » traite le motif de la compétition entre personnages masculins : naturellement, les duels portent sur la force athlétique et sur l'adresse, deux domaines essentiels dans la sélection naturelle de nos ancêtres (PROPP, 1983, p. 423-427 : « Les compétitions »).

Propp récuse l'importance première de la course et de l'adresse (tir de flèches) dans les contes. Pourtant, comme il le remarque lui-même, seuls ces éléments ont perduré, malgré les changements écologiques et historiques (« Ces exemples montrent qu'il ne s'agit pas seulement de courir vite, mais d'atteindre le trois fois dixième royaume et d'en revenir. Par la suite, ce but a disparu, l'eau magique est devenue simple puits, et la course rapide, un but en soi », *ibid.*, p. 425). Pour comprendre la permanence des motifs qui soulignent les hautes performances physiques des héros et la victoire finale du héros sur ses adversaires, il faut comprendre non seulement que ces qualités ont été indispensables à notre développement il y a plusieurs millions d'années (PICQ, 2003, p. 103-120, sur les aptitudes physiques d'*Homo ergaster*), mais surtout qu'elles ont façonné nos préférences psychologiques (la sélection naturelle devient sélection sexuelle).

⁵¹² Après l'étude proposée dans sa *Morphologie du conte*, Vl. Propp revient sur le concept de *Faux-héros* (1990). Il ne voit plus seulement en lui une sphère d'action, celle qui se réduirait aux « prétentions mensongères » (voir *supra* : III. 2. B. *La ruse et les brigands*), mais un personnage à part entière dont les caractéristiques le définissent comme le négatif du *Héros* (p. 205) et son rival en amour (p. 217 : « demander la main de la princesse, telle est la fonction des *prétentions mensongères* du faux-héros », nous traduisons). Voir, respectivement, les sœurs de Psyché et la femme noire de la « Falsa novia toma el puesto de la heroína » (CHEVALIER, CAMARENA, 1995, p. 459-465), mais aussi, les sœurs bien connues de Cendrillon.

⁵¹³ TATAR (2003), p. 29 : « El perdurable atractivo de *La Cenicienta* no sólo se deriva del paso de la miseria a la riqueza que realiza su heroína, sino también de la conexión que establece la historia con los conflictos familiares clásicos, que van de la rivalidad entre hermanos hasta los celos sexuales. Si bien es verdad que el padre de Cenicienta no participa demasiado en la trama, el papel que desempeñan la madrastra y las hermanastras es bastante importante ».

rigoureusement la structure plurielle dégagée par Vl. Propp. Ainsi, après une première épreuve en mer, Ricaredo doit affronter une nouvelle situation avec l'entrée en scène d'un nouveau personnage, le comte Arnesto, amoureux lui aussi de la belle espagnole. La nouvelle manifeste là un procédé traditionnel du conte archaïque qui fait s'opposer, au-delà d'une paire de personnage, deux désirs amoureux. À chacun de mener la lutte pour l'accession du cœur d'Isabela.

Avec *Las dos doncellas*, le schéma de la compétition amoureuse constituera le noyau même du récit. La compétition sentimentale détermine la trame narrative depuis le titre jusqu'à la fin de la nouvelle. Autant la polarisation masculine du conflit entre Ricaredo et Arnesto, dans la quatrième nouvelle exemplaire, trouve logiquement⁵¹⁴ son centre dans la perspective du combat physique⁵¹⁵, autant *Las dos doncellas* présente aux lectrices des motifs conflictuels moins directement agressifs, en parfaite cohérence avec les études sur les différences sexuelles du comportement⁵¹⁶ et avec la littérature folklorique⁵¹⁷. Il n'en reste pas moins que Teodosia et Leocadia, toutes deux trompées par Marco Antonio, sont bien décidées à décocher la flèche ultime de la fidélité et du mariage dans le cœur de l'étudiant volage. La nouvelle ne reprendra donc pas uniquement l'idée d'« agression relationnelle », mais aussi celle d'agression directe et meurtrière :

que claro está que si él tiene en su compañía a la sin par Teodosia, no ha de querer mirar a la desdichada Leocadia; aunque con todo esto pienso morir, o ponerme en la presencia de los dos, para que mi vista les turbe su sosiego. No piense aquella enemiga de mi descanso gozar tan a poca costa lo que es mío; yo la buscaré, yo la hallaré, y yo la quitaré la vida si puedo (*DD*, p. 461).

Les contes ne sont pas avares de ce genre d'intentions. Pour prendre les exemples célèbres de la belle-mère meurtrière de Blanche-Neige et de l'épouse sanguinaire du roi amoureux de Talia⁵¹⁸, les rivales de l'héroïne sont la plupart du temps à l'image de Leocadia : sans pitié pour la prétendante « légitime » du héros⁵¹⁹.

Les relations entre le héros, l'héroïne et le faux-héros offrent, par conséquent, une pertinence pour l'esprit des auditeurs et des auditrices qu'il ne faut pas sous-estimer lorsque l'on cherche et que l'on analyse l'emploi de schèmes féeriques dans les nouvelles cervantines. Néanmoins, il n'y a pas que la relative stabilité des figures actantielles et de leurs liens qui a pu

⁵¹⁴ Sur la gestion masculine de la compétition sexuelle : GEARY (2003), p. 168-173.

⁵¹⁵ La réalisation narrative du combat n'est pas effective, mais le motif n'en constitue pas moins un stimulus lectoral important (« en razón de que no la mereces, si quisieras contradecirme, te desafío a todo trance de muerte », *EL*, p. 244).

⁵¹⁶ Sur les tendances féminines dans la compétition sexuelle : GEARY (2003), p. 165-168. Pour la manifestation de ce comportement dans le conte folklorique, voir PAULME (1976), p. 70-77 (Conte de fées du « garçon travesti »).

⁵¹⁷ Par exemple, PERRAULT (1981), p. 176.

⁵¹⁸ Version de *La belle au bois dormant* de Giambattista Basile (« Soleil, Lune et Thalie » in BASILE, 2002, p. 429-433).

⁵¹⁹ La prétendante « légitimée » par ses qualités et l'identification lectorale.

être engendrée par des modes de pensée archaïques. Une certaine structure du récit, récurrente dans les contes merveilleux, doit également beaucoup à ceux-là. Plus particulièrement, les bases psychologiques responsables de l'attraction intersexuelle ont leur mot à dire dans la conception des fables. Nombre de contes décrivent le *passage entre deux états*, de la solitude monosexuelle à la relation intersexuelle. Le conte de vieille offre ainsi, dans plusieurs cas devenus souvent célèbres, cette spécificité narrative de ne raconter ni une expérience anecdotique (*novelle*), ni une vie entière (*Vies parallèles*, vies de saints, ...) : ce qui est porté à la connaissance et aux plaisirs des hommes, c'est l'histoire d'une longue période qui débute à la naissance ou à l'enfance et qui se termine avec la complétude d'une relation stable en compagnie du sexe opposé. La récurrence populaire de ce parcours serait-il une bizarrerie née du hasard de l'histoire ? Nous penchons plutôt pour une interprétation éthologique du phénomène culturel. Ces scénarios « merveilleux » mais humains jouent toujours un rôle dans notre existence d'auditeur et de lecteur parce que l'histoire de la reproduction et de l'évolution des espèces a déterminé une forte adaptation biologique et psychologique et une forte pertinence culturelle des mécanismes liés, d'une part, au rapprochement et, d'autre part, à la monogamie intersexuelle.

Concernant le premier point, il est significatif que la période de l'adolescence s'exprime, physiologiquement et psychologiquement (les deux étant liés), par une tendance instinctive à rechercher un partenaire de sexe opposé. Éthologues, psychiatres et anthropologues ont partout observé, dès la plus jeune enfance, une sensible prédisposition humaine à la connaissance du sexe inconnu⁵²⁰. La diffusion du schéma intersexuel et de la rencontre hétérosexuelle dans les contes de fées est indissociable de l'un des fondements biologiques et comportementaux de l'espèce humaine, à savoir son passé de reproducteur sexué (Geary, 2003, p. 29-35). L'esprit du *Sapiens* moderne peut s'écarter de cette tendance biologique⁵²¹ mais le mode de fonctionnement de l'esprit reste attaché à ces mécanismes hérités de l'adaptation sexuelle.

Si, donc, nombre de contes ont pour origine les mythes, dont les thématiques étaient souvent environnementales, la spécialisation du conte merveilleux dans l'histoire d'amour ne relèverait pas tant de facteurs historiques (les modes de transmission du pouvoir⁵²²) que de processus communicationnels : les récits ne seraient plus autant prononcés dans le cadre politique du discours collectif que dans le cadre, restreint, d'une poignée d'individus. Dès lors, l'accent n'est plus mis sur des intérêts collectifs mais sur des questions pertinentes pour la vie intime des conteurs et des auditeurs (Bettelheim, 1999), pour leur esprit, facilement captivé par les relations et les sentiments amoureux (Freud, 2001 ; Fisher, 1994 ; Lemoine, 2004).

⁵²⁰ FREUD (2001), p. 237-254 ; ROHEIM (1967), p. 134-160 ; CYRULNIC (1989), p. 153-165.

⁵²¹ Que l'on ne se méprenne pas. L'attraction et la sexualité hétérosexuelles ne correspondent qu'à une explication de notre passé de reproducteur ; ils ne constituent en aucun cas une finalité à suivre tendant à décrier les pratiques homosexuelles.

⁵²² PROPP (1983) ; LARIVAILLE (1982), p. 27-34.

Quand Cervantès écrit ses nouvelles, le conte scénarise et décrit, plus qu'aucun autre récit, deux moments clés de l'existence humaine : le passage biologique à l'adolescence et l'alliance du couple hétérosexuel dans la monogamie.

La tendance exogamique

Si, comme l'explique Vl. Propp, une fonction doit être considérée à la lumière de ses conséquences narratives, alors, il n'est pas absurde de penser qu'il existe, pour les amateurs de contes, un lien direct –quoique distendu– entre la stéréotypie de l'*explicit* et la variété de l'*incipit*, c'est-à-dire entre le départ initial du héros et son mariage final (Larivaille, 1982, p. 17-25 ; Delpech, 1981). L'Autre est toujours ailleurs : le prince de *La branche de myrthe* a beau creuser un « Souterrain de cristal » pour rejoindre son aimée (Basile, 2002, p. 150-155), celle-ci doit toucher à l'inaccessible. Par cette stratégie canonique du conte, qu'on adopte la perspective de l'un ou de l'autre des personnages, le partenaire possible échappe à la rationalité pour mieux se fondre dans les brumes de l'inconnu. L'Autre échappe au sens et à la logique comme pour mieux raccrocher à l'ineffable et à l'intuition. C'est ainsi que le conte dit souvent l'amour, qu'il le nie pour mieux l'affirmer, qu'il l'occulte textuellement pour mieux le suggérer réellement dans l'esprit des auditeurs que nous sommes. Le conte d'*Amour et Psyché* exprime parfaitement cette technique narrative sollicitante. Enlevée par une force inconnue (qui s'avèrera être celle du fils de Vénus), Psyché ne connaît pas l'être qui partage sa vie et qui pourrait être un monstre. Le motif de l'absence, dans la version antique de ce type (AT 425), transcrit littéralement ce que les auditeurs peuvent intuitivement pressentir à l'écoute d'autres versions comme celle de *La Belle et la Bête*⁵²³. Une même perspective est offerte par le conte lorsque l'héroïsme est incarné par un personnage féminin. Dans la version allemande de *Cendrillon* (Grimm), la protagoniste est désignée par le roi avec l'expression « la jeune fille inconnue ». Dans la version française de Perrault, l'obsession amoureuse du prince se fixe sur une seule pantoufle, symbole du mystère de la jeune femme. Les deux personnages ont beau exprimer leur attirance, paradoxalement (merveilleusement et naturellement), ils ne se connaissent pas. Du point de vue lectoral, le partenaire féminin reste ainsi, malgré la dégradation de son statut, auréolé d'un mystère fascinant et attrayant.

Étant donnée la force de la tension exogamique dans la passion amoureuse décrite par le conte de fées, il ne serait donc pas impossible qu'elle soit la traduction de cette même tension qui anime hommes et femme au moment de l'adolescence (Fisher, 1994, p. 176).

Toujours est-il que chez Cervantès, autant pour Andrés (*GT*), pour Ricardo (*AL*), pour Isabela (*EI*) que pour Ruy Pérez (*Cautivo*), le déracinement liminaire conditionne (littéralement

⁵²³ « Le verrou » (BASILE, 2002, p. 199-203), « La Belle et la Bête » (*Si les fées m'étaient contées...*, 2003, p. 955-965).

pour Andrés) la fermeté de l'engagement matrimonial qui clôt chacune des nouvelles : la règle de l'exogamie reste prédominante.

L'âge de la nubilité et désir sexuel

Autre élément, lié au précédent dans l'évolution sexuelle et dans le comportement anthropologique de notre espèce : l'irruption physiologique de la *nubilité*. Cet aspect est l'un des plus présents du conte de vieille (Piffaut, 2001, p. 390), même s'il est également le mieux voilé par toute une gamme de masques symboliques. Dans l'histoire du *Petit Chaperon rouge* (Grimm)⁵²⁴, les fleurs que ramasse la future femme sont des métaphores « de la nubilité » (Verdier, 1995, p. 181) ; dans *Raiponce* (*Rapunzel*, type 310), les longs cheveux de l'héroïne sont métonymiques de la transformation pubère⁵²⁵. De même, dans *La Belle au bois dormant* (Grimm), l'intervention d'une treizième fée qui vient rompre la félicité n'a rien de gratuit, comme nous l'explique Bruno Bettelheim :

Les treize fées [...] rappellent les treize mois lunaires qui, jadis, divisaient l'année. [...] tout le monde sait que les règles reviennent selon le rythme de vingt-huit jours des mois lunaires et non celui des douze mois de notre année solaire. Ainsi, les douze bonnes fées, auxquelles s'ajoute la méchante fée, expriment symboliquement que la malédiction fatale évoque la menstruation (1999, 347-348).⁵²⁶

Dans le corpus espagnol, la manifestation des changements physiques liés à la reproduction est traitée avec une pudeur qui les renvoie au domaine de l'implicite (voir *infra*). Néanmoins, ce ne serait pas faire justice à Cervantès que d'oublier l'importance d'un dérèglement physiologique chez le pourtant très catholique Ricaredo : « como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo ardía tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla » (*EI*, p. 219).

La narration se veut explicite, pour le coup. L'art descriptif cervantin est assez subtil pour ne pas cloisonner les individus dans une bulle fermée, dans une évolution insensible aux congénères de l'autre sexe. Ricaredo ne fait l'expérience de sa propre concupiscence que parce qu'il découvre les transformations féminines de la jeune espagnole. L'exemple cervantin de *La*

⁵²⁴ Sur le conte du *Petit Chaperon rouge* en particulier, le texte de Catherine Orenstein reste fondamental (Traduction espagnole : ORENSTEIN, 2003).

⁵²⁵ Nous distinguons bien la nubilité (capacité à reproduire) de la puberté (développement pileux).

⁵²⁶ Sur le sommeil de la Belle : « cette période de passivité proche de la mort qui se situe à la fin de l'enfance n'est rien d'autre qu'un temps paisible de croissance et de préparation, d'où le garçon, ou la fille, émergera mûr, prêt pour l'union sexuelle » (p. 347). « De nombreux princes tentent d'approcher la Belle au Bois Dormant avant le temps de sa maturité ; tous ces prétendants trop hâtifs périssent dans les épines [...]. Mais quand la Belle est prête affectivement et physiquement pour l'amour, et en même temps pour l'expérience sexuelle et le mariage, la muraille qui semblait infranchissable tombe d'elle-même » (p. 350). Sur le baiser du Prince : « Le baiser du prince rompt le charme du narcissisme et réveille une féminité qui, jusqu'alors, était restée embryonnaire » (p. 351).

española inglesa a l'avantage de lier, de façon symétrique et imparable, le passage du temps, les changements physiques et le réveil de la *libido sentiendi*.

L'accent mis sur ce désir irrésistible et naissant pour le sexe opposé en cette période de la vie (chez le personnage masculin du moins) n'est pas une nouveauté si l'on envisage les nouvelles depuis l'angle des conteurs populaires. Des personnages comme le fils du vizir des *Conte des deux vizirs et d'Anis al-Jalís*, les ravisseurs monstrueux et tous les autres Grands Méchants Loups peuvent catalyser une lecture érotique⁵²⁷ parce qu'ils représentent la pulsion sexuelle de la jeunesse masculine⁵²⁸.

Ceci, Cervantès en était parfaitement conscient, comme en témoigne, en creux, la narration du *Celoso*. Alors que Leonora vient d'épouser Carrizales, une description des activités de la jeune femme évoque la particularité des récits merveilleux qui lui sont contés : « aun hasta en las consejas que en las largas noches del invierno en la chimenea sus criadas contaban, por estar él presente, en ninguna ningún género de lascivia se descubría » (*Celoso*, p. 335). L'extraordinaire, dans ces contes, participe plus de la censure que d'autre chose, car notre auteur sait pertinemment que, par définition, le récit archaïque n'est pas avare d'allusions érotiques et que ses récits brefs ne se priveront pas de ces ressorts folkloriques.

Séparée de l'histoire de *La española inglesa* par seulement une nouvelle, celle de *La fuerza de la sangre* manifeste avec une grande force narrative le viol de Leocadia par Rodolfo. Cette fois encore, le motif n'est pas nouveau, même si le traitement cervantin lui donne un aspect tout à fait singulier. Rappelons-nous ce jeune roi –chasseur évidemment–, qui avait profité du sommeil « merveilleux » de Thalia, la « Belle au Bois dormant » de G. Basile, pour lui faire don neuf mois plus tard de deux beaux enfants (2002, p. 430-431). L'histoire est belle, mais le fait est là : Thalia, comme Leocadia, n'a pas vraiment eu la possibilité physique de refuser les avances sexuelles du « héros ».

Si l'on poursuit notre parcours à travers le recueil cervantin, on s'apercevra, une nouvelle plus loin, que le motif ressurgit à la fin du récit de *La ilustre fregona* :

Ordenó la suerte que un día, yendo yo a caza por el término de su lugar, quise visitarla, y era la hora de siesta cuando llegué a su alcázar: que así se puede llamar su gran casa; dejé el caballo a un criado mío; subí sin topar a nadie hasta el mismo aposento donde ella estaba durmiendo la siesta sobre un estrado negro. Era por extremo hermosa, y el silencio, la soledad, la ocasión, despertaron en mí un deseo más atrevido que honesto; y, sin ponerme a hacer discretos discursos, cerré tras mí la puerta, y, llegándome a ella, la

⁵²⁷ Sur la « contagion » de ces scénarios, surtout depuis la version de Ch. Perrault, on lira la très pertinente remarque d'Yvonne Verdier : le « loup séducteur » est la facette non « romanesque » du Prince Charmant, « le sauveur, cette fois, des jeunes filles ». Et l'ethnologue de poser la question : « Serait-ce donc que, depuis le XVII^e siècle, la société se masculinise ? » (VERDIER, 1995, p. 197) Peut-être ; mais la permanence du conte dans cette version particulière de dévoration de la féminité ne peut tenir seulement à des facteurs ponctuels et conjoncturels.

⁵²⁸ Sur l'explication évolutionniste des tendances sexuelles masculines : PINKER (2000), p. 489-502. Sur les spécificités féminines : FISHER (1994), p. 99-106.

desperté; y, teniéndola asida fuertemente, le dije: "Vuesa merced, señora mía, no grite, que las voces que diere serán pregoneras de su deshonra: nadie me ha visto entrar en este aposento; que mi suerte, par[a] que la tenga bonísima en gozaros, ha llovido sueño en todos vuestros criados, y cuando ellos acudan a vuestras voces no podrán más que quitarme la vida, y esto ha de ser en vuestros mismos brazos, y no por mi muerte dejará de quedar en opinión vuestra fama". Finalmente, yo la gocé contra su voluntad y a pura fuerza mía: ella, cansada, rendida y turbada, o no pudo o no quiso hablarme palabra, y yo, dejándola como atontada y suspensa, me volví a salir por los mismos pasos donde había entrado, y me vine a la aldea de otro amigo mío, que estaba dos leguas de la suya (IF, p. 434-435).

Michèle Ramond avait parfaitement relevé le substrat folklorique du motif mis en scène, ici, dans la narration analeptique du père de Costanza⁵²⁹. De notre point de vue, l'important réside, répétons-le, dans le poids lectoral qu'une telle situation peut véhiculer...

La tendance monogamique

Outre l'expérience du désir sexuel (adolescent, ou adulte dans le dernier cas), un grand nombre de contes merveilleux place au cœur du dispositif diégétique la force de la relation monogamique.

En fait, il ne semble pas réellement que la marque distinctive de notre espèce soit la polygamie, comme certains ont pu le penser ; cette pratique (la polygynie plus que la polyandrie) n'est certainement qu'une stratégie de reproduction conjoncturelle. La force des émotions lors de la passion amoureuse semble indiquer au contraire qu'une structure psychologique favorise l'attachement à un être unique dès l'adolescence (Fischer, 1994, p. 74-79 ; 2006, p. 65-113 ; Cézilly, 2006, p. 276-277).

Or, dans plusieurs contes, le récit s'organise autour de la nécessité d'un choix : le protagoniste doit élire le partenaire de sa vie adulte ; souvent, d'ailleurs, l'organisation monogamique est l'œuvre d'un parent : un « appel public » est lancé. Dans le répertoire russe, la *tâche difficile* (la compétition, par exemple) « peut être donnée dès le début du conte. Le conte commence par un appel public lancé par le tzar qui désire donner sa fille en mariage, à telle ou telle condition » (Propp, 1983, p. 403). Dans ce cas, il n'y a bien sûr qu'un seul gagnant. Lorsqu'un appel concerne le mariage d'un prince, l'accent est moins mis sur l'épreuve donnée à la future partenaire (apparaître bien vêtue) que sur le choix émotionnel du prince : le cœur parle spontanément, comme on en a l'illustration dans *Cendrillon* (1981, p. 174). Structurellement, le choix opéré par le protagoniste du conte –homme ou femme– permet de réduire l'éventail des partenaires possibles et de ne s'unir qu'à l'un d'entre eux. Même dans un conte comme *Le soleil, la Lune et Thalia*, où un roi marié met enceinte une « belle au bois dormant », le dénouement du récit

⁵²⁹ RAMOND, 1983, p. 180 : « La estructura delirante [...] del acto de[l padre de Costanza] don Diego es la estructura misma de un consabido cuento de hadas que remonta al siglo XIV : *La bella durmiente*. Es fácil reconocer bajo don Diego, caballero principal, el Rey que estando de caza se introduce por casualidad en el castillo y luego en el dormitorio de la Bella durmiente, se acuesta con ella violándola ».

consiste dans la suppression physique de la première femme et dans la constitution d'une nouvelle union avec la nouvelle conquête. En d'autres termes, la félicité finale et amoureuse entre deux êtres n'a pas seulement une explication historique et ne se limite pas à transcrire une réalité sociale : elle repose aussi sur une attente psychologique anthropologique⁵³⁰. Le conte ne peint pas un état statique comme il ne narre pas la création d'une vie polygame. L'intérêt romanesque qu'il présente à ses auditeurs est de façon caractéristique l'histoire individuelle d'une relation monogame en germe, d'où la présence universelle de ce scénario, malgré les différences culturelles et matrimoniales observables un peu partout (Paulme, 1976, p. 70-77).

Que le récit du *Cautivo* fasse penser à un conte de fées n'est pas étonnant. Après le suicide de Grisóstomo, les déboires de Dorotea et les malheurs d'Anselmo, le parcours de Ruy Pérez depuis l'obscurité du bagne jusqu'à la lumière de l'amour, renoue avec la plus pure tradition du conte merveilleux d'orientation amoureuse. Dans un premier mouvement, Zoraida jette son dévolu sur le captif espagnol (*DQ I*, p. 464). Dans sa phase finale, le récit conduit les deux amoureux, enfin, vers une solitude de couple bien méritée.

Certes, les deux extrémités narratives du *fairytale* se sont spécialisées dans l'évocation de deux phases biologiques et sociales de notre condition humaine sexuée (nubilité et appariement) ; mais se contenter de fixer notre attention sur ce squelette folklorique serait oublier la « chair fraîche » du conte de fées, le piquant des méandres qu'il emprunte. Le récit merveilleux populaire est également contagieux pour les pauvres animaux que nous sommes parce qu'il nous piège avec tout son attirail de schèmes sentimentaux. Il parle d'amour pour notre plus grand plaisir et d'une façon qui a conquis le monde depuis des milliers d'années.

La première des merveilles que l'on trouve dans les contes de fées est à la fois extrêmement prosaïque et prodigieusement déconcertante : il s'agit bien sûr du coup de foudre. Que des philtres ou des baguettes magiques (motif D 900) se chargent de ce motif récurrent (Poiron, 1982, p. 65-69 ; Vincent, 2004, p. 64) ne surprendra personne tant ce mouvement du « cœur » est instantané et contraire aux mouvements de la rationalité :

Le "coup de foudre". Cette aptitude humaine à tomber éperdument amoureux dès la première rencontre est-elle plus généralement répandue dans la nature ? Je pense que oui. Il est possible que le coup de foudre ait une fonction adaptative cruciale chez les animaux [...] Le coup de foudre n'est peut-être rien d'autre qu'une pulsion innée, qui encourage de nombreuses créatures à ne pas traîner à s'accoupler. Et on peut imaginer que ce qui n'était à l'origine qu'une attraction animale s'est transformée chez nos ancêtres humains en brutale passion amoureuse (Fisher, 1994, p. 53-54).

⁵³⁰ Diderot, dans *Jacques le Fataliste et son maître*, ne s'y était pas trompé en faisant du motif sentimental l'unique facteur d'attention chez ses auditeurs (l'interlocuteur diégétique et le lecteur réel) : « Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait [...] Qu'il est facile de faire des contes ! » (1997, p. 42). « Eh bien ! Jacques, l'histoire de tes amours ? » (p. 62).

Plus proche de Cervantès, l'humaniste André le Chapelain avait émis une hypothèse similaire : « [el] amor es una *pasión innata* [...] por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos de amor » (1984, p. 55). Mais s'il y a bien un spécialiste littéraire du coup de foudre, c'est évidemment le folklore et sa tradition féerique. La passion soudaine constitue un schème idéal, poétiquement et biologiquement parlant : il montre un changement diégétique incroyable et sollicite une compréhension instinctive. Cet aspect du récit archaïque est d'ailleurs traité avec beaucoup d'ironie par G. Basile lorsqu'il conte l'engouement d'un prince pour une branche de myrthe qui se révélera être une superbe jeune fille : « le fils du roi qui allait à chasse, passa devant la maison et s'enticha follement de cette belle branche de myrthe » (2002, p. 48). Dans les *Nouvelles exemplaires*, Avendaño, héros de *La ilustre fregona*, subit la même servitude d'amour, au grand désespoir de son compagnon Carriazo qui ne peut rien faire pour changer la première impression du gentilhomme.

L'ESPRIT SOCIAL

Écoute, frère Guerrin [...], de même que tu m'as délivré de la mort, de même je t'ai voulu rendre le mérite d'une si grande obligation. Sache que je suis l'homme sauvage que tu délivras si aimablement de la prison de ton père.

Giovan Francesco Straparola, *Les nuits facétieuses*

Donner, échanger

Pour terminer notre première approche des nouvelles cervantines sous l'angle du conte de fées et des mécanismes à « succès » de ces derniers, nous allons insister sur un quatrième comportement diégétique influencé instinctivement. Diverses études ont fait remarquer qu'au-delà des pratiques ethnologiques (Mauss, 2003, p. 143-279), nous disposons d'un « esprit social », d'une psychologie naïve nous permettant de gérer nos relations avec autrui. L'esprit est à ce point adapté aux relations sociales que, pour l'être humain, peu de domaines sont aussi faciles à comprendre que celui de l'échange (Pinker 2000, p. 208-209). Si « les gens résolvent bien plus facilement un problème logique complexe s'il est présenté comme un problème d'échange social » (Boyer, 2001, p. 180), il n'est pas surprenant que le point de départ des histoires humaines évoquées dans les contes relèvent fréquemment d'un *pacte d'échange* (Mauss, 2003, p. 253). Les débuts de *La Belle et la Bête*⁵³¹, de *Raiponce*⁵³² ou encore des *Échanges successifs* (Paulme, 1976) sont à cet égard exemplaires.

⁵³¹ *La Belle et la Bête* : « Vous êtes bien ingrat lui dit la Bête d'une voix terrible ; je vous ai sauvé la vie en vous recevant dans mon château et, pour ma peine, vous me volez mes roses que j'aime mieux que toutes choses au monde ! Il faut mourir pour réparer cette faute [...]. Mais vous m'avez dit que vous aviez des

Mais, surtout, nombre de contes font du *don* un motif essentiel dans l'économie du récit et dans la définition du protagoniste qui reçoit l'offre, au point que Vl. Propp l'interprète comme un passage obligé dans la structure canonique du conte merveilleux (fonction F)⁵³³. Cela n'est guère étonnant. Les actes d'échange et de donation pourraient, eux-aussi, faire partie de nos compétences instinctives (Waal, 1997, p. 173-209 ; 2006, 242-270), d'où la pertinence et l'intensité psychologique des motifs qui les représentent sur la scène imaginaire (Burkert, 2003, p. 165-195).

Dans la fable cervantine du *Cautivo*, les offres matérielles sont multiples, d'abord, à l'entrée du récit avec le partage des biens du père, ensuite, avec le don renouvelé d'or de la belle Zoraida, puis pour finir, avec celui des herbes aromatiques du père.

Pour autant, c'est surtout le motif de l'échange, typique du conte, qui affleure franchement dans nos récits. Comme dans les narrations folkloriques, la relation « amoureuse » entre Zoraida et Ruy Pérez est très schématisée, au point de se réduire à une pure relation d'échange. Dès sa deuxième lettre, Zoraida va fixer pour le lecteur les rôles qu'elle et son partenaire vont assumer dans le récit :

Lo que se podrá hacer es que yo os daré por esta ventana muchísimos dineros de oro: rescataos vos con ellos y vuestros amigos, y vaya uno en tierra de cristianos, y compre allá una barca y vuelva por los demás; y mira que has de ser mi marido, porque si no, yo pediré a Marién que te castigue (*DQ I*, p. 469).

Le mariage se coule dans la structure folklorique et n'est envisagé qu'à partir de la formule traditionnelle d'échange : la main du chrétien contre l'or, pour Zoraida, la liberté contre le mariage, pour Ruy Pérez⁵³⁴.

Les autres récits brefs ne sont pas en reste. Dans *La gitanilla*, un contrat similaire scelle le destin des personnages. Puis c'est au tour de Ricardo, l'amant libéral, de proposer un échange : son argent contre la liberté de Leonisa. Encore plus marquant : la première rencontre de Rincón et de Cortado. Nos deux *pícaros* n'excellent pas, c'est le moins que l'on puisse dire, dans l'art de la franche sincérité. Leur étiquette de petits Guzmán laissait même présager un certain individualisme. Pourtant, Cervantès, en reprenant le patron narratif du conte, rapproche des chemins individuels qui, dans l'œuvre de Mateo Alemán, étaient restés parallèles⁵³⁵ et, à la fois,

filles ; je vous pardonne à condition qu'une de vos filles vienne volontairement pour mourir à votre place. Ne m'objectez rien ; partez » (*Si les fées m'étaient contées...*, 2003, p. 957-958). Également *La bella y la bestia* dans CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 252.

⁵³² *Raiponce* : « je te permettrai d'emporter des raiponces tant que tu voudras, seulement je pose une condition : tu devras me donner l'enfant que ta femme mettra au monde » (GRIMM, 1996, p. 8). Voir également *Rapunzel* dans CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 64.

⁵³³ Avec un degré d'abstraction plus grand encore, Algirdas Julien Greimas a fait du « contrat » l'une des trois étapes conceptuelles obligées du « récit-conte » (1986, p. 197, 209). Voir également FAIVRE (1978), p. 27 (« Le don joue un grand rôle dans ces récits »).

⁵³⁴ Lire, également, les mots du renégat qui dessinent schématiquement le rôle de Zoraida : « ella es cristiana y es la que ha sido la lima de nuestras cadenas y la libertad de nuestro cautiverio » (*DQ I*, 41, p. 483).

⁵³⁵ ALEMÁN (1994a) : I, II, 7. MÁRQUEZ VILLANUEVA (1989).

donne à la relation des deux personnages la forme de l'amitié. Pour ce faire, le rapprochement entre Rincón et Cortado s'établit grâce à la voie de la réciprocité :

y, para obligar a vuesa merced que descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero; porque imagino que no sin misterio nos ha juntado aquí la suerte, y pienso que habemos de ser, déste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos [...].

- Sea en buen hora –dijo el otro–, y en merced muy grande tengo la que vuesa merced me ha hecho en darme cuenta de su vida, con que me ha obligado a que yo no le encubra la mía, que, diciéndola más breve, es ésta (RC, p. 165).⁵³⁶

Ce même motif de l'échange caractérise d'autres nouvelles exemplaires. Citons seulement, pour finir ce bref panorama, le cas du mariage entre Ricaredo et Isabela, conditionné par un contrat entre la reine et le jeune homme, puis justifié (en partie) par les dons de celui-ci à la couronne.

Dans les récits à structure d'avertissement comme *El curioso impertinente* ou *El celoso extremeño*, le personnage censé être l'auxiliaire de la femme recluse se trouve servir les intérêts du coquin venu troubler la sérénité du mari : dans la première nouvelle, la femme de chambre Leonela a peu de scrupules à faire céder Camila ; dans la seconde, l'esclave noir nommé Luis fait rentrer le loup dans la bergerie de Carrizales.

Les capacités humaines instinctives pour penser l'échange équitable se retrouvent dans d'autres composantes du conte merveilleux que nous allons à présent aborder. Nous avons pu observer que les structures actantielles du conte ont pu perdurer dans le temps parce qu'elles activaient nos systèmes d'inférence pour les interactions sociales : « chez une espèce sociale comme la nôtre, la bonne comme la mauvaise fortune résultent souvent de ce que font les autres » (Boyer, 2001, p. 286-288). Il faut maintenant prendre conscience que ces systèmes cognitifs, ainsi que nos compétences émotionnelles, sont fortement sollicités lorsque les principes de réciprocité dans l'échange sont violés. Pascal Boyer a pu mettre en exergue la façon dont ces capacités sociales avaient universellement déterminé la croyance dans la sorcellerie. Il apparaît en effet qu'une tendance spontanée de la psyché humaine est de faire rentrer les malheurs dans une situation plus large d'interaction sociale. La représentation culturelle de la sorcellerie a pu se développer partout dans le monde parce qu'il est facile de penser certains retournements comme le fait d'être malins et surtout envieux : les anthropologues se sont en effet aperçus que les sorciers étaient « systématiquement décrits comme des individus qui veulent rafler les bénéfices sans en payer le prix » (*ibid.*).

Si l'on suit l'hypothèse du lien entre la psyché et les représentations culturelles, il semble bien que le conte ait particulièrement profité des inférences sociales précédemment évoquées.

⁵³⁶ Sur le protocole de réciprocité dans les récits incidents cervantins : MONER (1989), p. 161-170.

Dans les récits folkloriques, non seulement les sorciers sont des figures récurrentes mais, en outre, ils se présentent comme d'habiles tricheurs, comme des escrocs malfaisants. Les *incipit* dans lesquels une sorcière établit un marché avec un inconnu sont fréquents. La plupart du temps, celle-ci attend de l'imprudent qu'il lui fournisse la première « chose » qu'il rencontrera en paiement d'une infraction dont elle est la victime. Évidemment, le malheureux tombe sur ce qu'il a de plus cher, un fils ou une fille qu'il devra livrer pour honorer son contrat avec la sorcière (S 215-241)⁵³⁷.

Dans la première nouvelle exemplaire, la vieille gitane accomplit un acte très voisin de ceux qu'accomplissent les sorcières de la tradition contique, puisqu'elle entre indûment en possession de celle qui deviendra l'héroïne de l'histoire. Dans la dernière nouvelle, Cervantès ne transforme même plus le motif folklorique⁵³⁸. La Camacha reprend trait pour trait l'archétype de la sorcière du conte merveilleux : elle exerce la magie noire (motif G 200) en transformant les deux nouveau-nés de sa compagne la Montiela en chiots (K 2115)⁵³⁹.

Sans parler de sorcellerie, les situations à même de stimuler notre intuition sur l'équité sociale sont multiples dans les récits archaïques ; nous en voulons pour preuve l'importance du motif des brigands, rois de l'astuce (voir *supra*) mais aussi, et surtout, de l'escroquerie. De nombreuses nouvelles cervantines débutent ainsi sur ces cas où est violé le juste échange⁵⁴⁰. Leonisa est enlevée par des corsaires (*AL*), Isabela fait partie du butin des pirates anglais (*EL*), Tomás ne répond pas à l'amour sincère d'une femme publique (*LV*), Marco Antonio cherche à échapper à son engagement vis-à-vis de Teodosia (*DD*), etc. L'intrigue des nouvelles, comme celle de beaucoup de contes merveilleux, vise alors à rééquilibrer les lois implicites de l'échange. Contes archaïques et récits brefs cervantins dépendent d'une même préoccupation : rétablir un déséquilibre flagrant dans la situation du personnage principal. Nous verrons par la suite que le poids de ces réflexes psychologiques a amené les conteurs et les auditeurs à privilégier les structures de renversement : pour rendre justice à un personnage anormalement déshérité, le conte narrera le rééquilibrage de la situation initiale.

⁵³⁷ *Fleur de Persil* (BASILE, 2002), *La jeune fille sans main*, *L'ondine de l'étang* (GRIMM, 1976), etc.

⁵³⁸ Le personnage de la mère du comte Arnesto répond, lui aussi, à la description des anthropologues : « Con esta resolución de la reina, quedó la camarera tan desconsolada que no le replicó palabra; y, pareciéndole lo que ya le había parecido, que si no era quitando a Isabela de por medio, no había de haber medio alguno que la rigurosa condición de su hijo ablandase ni redujese a tener paz con Ricaredo, determinó de hacer una de las mayores crueldades que pudo caber jamás en pensamiento de mujer principal, y tanto como ella lo era. Y fue su determinación matar con tósigo a Isabela; y, como por la mayor parte sea la condición de las mujeres ser prestas y determinadas, aquella misma tarde atosigó a Isabela en una conserva que le dio, forzándola que la tomase por ser buena contra las ansias de corazón que sentía » (*EL*, p. 245-246).

⁵³⁹ Ce motif était apparu dans la fable IV, 3 de G. Fr. Straparola, laquelle correspond au célèbre conte-type 707 (*Los tres hijos dorados/ L'oiseau de vérité*).

⁵⁴⁰ Sur le motif de la bourle, voir les thèses de Monique Joly (1986) et de Marie-Blanche Requejo Carrió (1999).

Aider, secourir

En fait, au-delà des deux schèmes précédents (don, échange), la formule du conte est décelable à la forte présence d'un type de relation particulier : celui du secours, de l'aide. À cet égard, nous pensons qu'il est important de conserver les catégories du *Donateur* et de l'*Auxiliaire*, définies par Vl. Propp, car elles s'avèrent plus rigoureuses que celle, globale, d'*Adjuvant*, forgée par A. J. Greimas (1986, p. 178-180). L'éthologie insiste pour que ne soient pas confondus ces deux champs d'actions, qui ne se recoupent pas et dépendent de processus comportementaux différents (Waal, 1997, p. 57-116 ; 2002, p. 265-280). La *Morphologie du conte* met ainsi en évidence que le héros est accompagné dans sa quête par des êtres ou des objets dont l'action est essentielle pour le faire progresser (1970, p. 55-58, 96 ; 1983, p. 215-281). La plupart du temps, deux cas se présentent : soit la fonction de l'*Auxiliaire* est assumée par l'« objet magique » remis au héros par le *Donateur*, soit elle est incarnée par le *Donateur* lui-même⁵⁴¹. L'esprit social, comme comportement pertinent dans la vie quotidienne et dans la survie (depuis la chasse jusqu'au secours des enfants), avait ainsi trouvé dans les récits archaïques –prioritairement les mythes– une assise orale⁵⁴² permettant aux hommes un renforcement de l'instinct par la culture (Burkert, 2003, p. 91-92).

Dans le cas précis qui nous occupe, celui des nouvelles cervantines, signalons, d'abord, que l'auteur réintroduit majoritairement la structure propre aux contes merveilleux d'orientation amoureuse, dans laquelle le partenaire sexuel du protagoniste occupe généralement la place d'auxiliaire (Héros/Fiancée = Auxiliaire), voire de libérateur (Delpech, 1981, p. 34-36) : les Belles dormantes, les Cendrillons n'attendent qu'un héros-auxiliaire pour les sauver de la torpeur ou de la misère ; de même, les Zoraida, les Isabela et les Costanza trouvent dans leur compagnon le moyen d'échapper à la solitude.

Dans les autres nouvelles, la structure est plus classique : l'héroïne ou le héros ont besoin d'un auxiliaire pour retrouver leur partenaire. Ainsi, le système actantiel du *Cautivo* ne se réduit pas à trois actants mais à cinq : outre la figure du héros, de l'héroïne et de son père, il faut au moins ajouter Lela Marién, adjuvant de Zoraida, et le renégat levantin, auxiliaire de Ruy Pérez. En jetant un bref regard sur le reste de la production brève cervantine, on se rendra vite compte que de nombreux personnages du recueil (en moyenne un par nouvelle) sont, comme dans les contes

⁵⁴¹ Sur le recoupement des sphères d'actions : « Les animaux reconnaissants doivent être étudiés avec une attention particulière. Ils commencent pas être des donateurs (ils demandent grâce ou assistance), puis ils se mettent à la disposition du héros et deviennent ses auxiliaires. Il arrive parfois que l'animal libéré ou épargné par le héros disparaisse simplement sans même donner la formule qui doit servir à le rappeler mais qu'il réapparaisse au moment critique en qualité d'auxiliaire. Il récompense le héros directement par l'action. Il peut, par exemple, aider le héros à se transporter dans un autre royaume, ou obtenir pour lui l'objet de sa quête, etc. » (PROPP, 1970, p. 98).

⁵⁴² Sur le rôle de l'animal-auxiliaire dans l'économie de la chasse : PROPP (1983), p. 299-305.

de fées, à la fois les auxiliaires des protagonistes et les acteurs indispensables du développement narratif :

- le Corrégidor, sa femme et la vieille gitane (GT),
- Mahamut (AL),
- le guide de Rincón et de Cortado (RC),
- la reine d'Angleterre (EI),
- la mère de Rodolfo (FS),
- Carriazo (IF),
- le frère de Teodosia (DD),
- don Antonio et don Juan (SC),
- la Camacha (CP).

Dans les *Novelas ejemplares*, comme dans les contes de fées, l'aide ne provient pas seulement du *pouvoir* des auxiliaires, on la trouve aussi dans leur *savoir*. Si le conte merveilleux donne autant d'importance dans les cultures les plus diverses au langage des animaux (conte-type 670), aux rumeurs (l'existence ou la localisation d'un objet ou d'un être désirable), c'est que savoir est pour l'espèce humaine une force déterminante en bien des cas. L'information est un bien rare et difficile à acquérir par soi-même, à l'échelle d'une vie humaine notamment : les tiers sont, alors, des réserves de connaissances et de savoir-faire en puissance.

Le conte a naturellement enregistré ces besoins fondamentaux et indissociables que sont autrui et l'information. Aussi représente-t-il avec prodigalité des auxiliaires colporteurs d'information qui, à la fois, séduisent le héros et déterminent son destin vers le bonheur. Sur ce plan-là, dans l'*Histoire de Djoullanare de la Mer (Les mille et une nuits)*, Intègre est un mandateur indirect dans la quête du jeune Badr, son neveu. Son erreur : évoquer à mots couverts, et en croyant que Badr n'écoute pas, que Djoullanare serait pour lui une fiancée idéale.

Le frère était perplexe :

- Ma sœur, veux-tu t'assurer que ton fils est bien endormi ?
- Mais il dort, répondit Djoullanare. Pourquoi veux-tu vérifier cela ?
- C'est que, vois-tu, ma sœur, je viens de songer à l'instant à la fille d'un des rois de la Mer [... Mais] j'ai peur qu'il ne soit réveillé, et rappelle-toi ce que dit l'adage du poète : Oreille la première/ se trouve éprise/ et souvent n'attend pas/ qu'Œil ait dit son mot [...].

Par Dieu, ô ma sœur, la seule épouse qui convienne à ton fils est la reine Djawhara (*Les passions voyageuses*, 1987, p. 137-138).

Puis, succède à cette mise en bouche une description élogieuse de la belle. La réponse du roi Badr ne se fait pas attendre :

Le roi Badr, bien éveillé comme on sait, n'avait pas perdu un mot de cette conversation [...]. Le jeune homme, rien qu'à l'énoncé de ce catalogue de qualités, était tombé

amoureux, et sentait naître en son cœur le feu qui ne s'éteint pas et grandir les flammes qu'on ne peut cacher (*ibid.*, p. 139).

Ce scénario folklorique (*enamorarse de oídas*) est reconduit par Cervantès lorsqu'il oblige Carriazo et Avendaño à jouer les indiscrets en écoutant la conversation de deux muletiers. Le Sévillan a cette phrase : « esta noche no vayas a posar donde sueles, sino en la posada del Sevillano, porque verás en ella la más hermosa fregona que se sabe. Marinilla, la de la venta Tejada, es asco en su comparación » (*IF*, p. 382). L'information de cet « auxiliaire » ne se limite pas seulement à déclencher l'amour (Propp, 1970, p. 47-50). En livrant un conseil, il joue une fonction de *destinateur* (Greimas, 1995, p. 177-178) puisque, de fait, il permet le déplacement d'Avendaño vers le nouvel objectif qu'il s'est fixé : trouver l'« illustre souillon ».

-C-

La fuerza de la sangre, La ilustre fregona et Las dos doncellas :
trois types folkloriques ?

Si, pour le moment, l'enquête met régulièrement de côté les récits du *Curioso*, de *Leandra*, du *Celoso* et du *Casamiento engañoso*, il faut reconnaître, pour toutes les autres nouvelles, que Cervantès a accordé dans son écriture une place de choix aux contes merveilleux traditionnels.

Certaines nouvelles semblent même « exemplaires » de l'emprunt que l'on peut faire au folklore féerique. Je pense tout particulièrement à *La fuerza de la sangre*, à *La ilustre fregona* et à *Las dos doncellas*.

Souvenons-nous : à la suite de nos premières réflexions sur la nature et sur la structure du conte, il apparaissait que le concept de *type* s'était avéré imparfait lorsqu'il était appliqué de façon rigide, c'est-à-dire si l'on s'en tenait aux paramètres fixés dans la « classification » d'Anti Aarne et de Stith Thompson (1995 ; voir *supra*). Il est, par contre, pertinent d'envisager la survie de certaines architectures narratives particulières qui articulent de façon stable plusieurs motifs-phares⁵⁴³. Juan Bautista Avallé-Arce a ainsi suivi les métamorphoses du « conte des deux amis »⁵⁴⁴. Mais la démarche reste périlleuse. Conclure que le *Curioso impertinente* entretient des relations d'intertextualité avec la formule narrative des « Deux amis » ne signifie pas qu'il en fait partie. De plus, quoique le « conte des deux amis » ait une source orale et circule dans le répertoire des conteurs populaires, il reste difficilement rattachable au monde de la féerie. St. Thompson ne voit d'ailleurs dans cette histoire qu'un motif périphérique (H 1558.1 ; Rotunda, 1973).

LA FUERZA DE LA SANGRE, LAS DOS DONCELLAS ET LE TYPE 425

Le fait que Cervantès s'intéresse à d'amples scénarios ayant traversé les âges et continuant à solliciter notre imaginaire concerne, en revanche, notre propos. Ainsi, au-delà de la dissémination de motifs redevables au merveilleux folklorique, on sera maintenant attentif à la trame de *La*

⁵⁴³ Les excès d'une analyse centrée sur les seuls motifs du répertoire international apparaissent dans le travail de Terence Hansen (1959). Sur le poids du type dans la narration du conteur : HOLBEK (1990).

⁵⁴⁴ AVALLE-ARCE (1975), p. 153-211 : « El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria. Primera perspectiva) ».

fuerça de la sangre et à celle de *Las dos doncellas*, qui, rapprochées, reforment conjointement les deux macroséquences d'un unique et même *type*, dont l'enchaînement est le suivant :

1. Jeune femme possédée par un être « monstrueux ».
2. Perte de l'amant.
3. Recherche de l'amant.
4. Récupération de l'amant.
5. L'amant perd son apparence monstrueuse.

On reconnaît la morphologie narrative du type 425 de la classification d'A. Aarne et de St. Thompson (voir également Uther, 2004). D'un point de vue historique, il faut plutôt insister sur l'importance du « mythe » d'*Amour et Psyché* à la Renaissance (cf. *Genealogia deorum gentilium* de J. Boccace). Dans les *Métamorphoses* d'Apulée, le récit bref est annoncé comme un « conte de bonne femme » (1958, p. 218)⁵⁴⁵ ; il est raconté, évidemment, par une « petite vieille » (*ibid.*, p. 204). De même, au début de l'âge moderne, la tradition doit continuer à véhiculer les grandes tendances du scénario, puisque G. Basile le réexploite dans son *Conte des contes* (« Le verrou », II, 9) ; plus d'un siècle après, Madame de Villeneuve et Marie Leprince de Beaumont devaient publier chacune une histoire très proche dans son déroulement et devenue fort célèbre : *La Belle et la Bête* (1740 et 1757)⁵⁴⁶.

Dans *La Galatée*, le premier « roman » de Cervantès, on pouvait apercevoir à travers le récit de Timbrio et Silerio une anomalie dans l'ensemble des narrations enchâssées, marquées par une fin triste, à la manière des narrations de M. Bandello⁵⁴⁷. Le récit est porté par une structure ascendante, mais l'amour, principal sujet du conte merveilleux, n'est pas le centre d'attention de cette histoire, plutôt axée sur la parfaite fidélité entre deux amis.

La reprise la plus profonde d'un patron narratif cohérent apparaît toutefois dans *La fuerza de la sangre*. Du nœud présent dans *Amour et Psyché*, on retrouvera le rapt de Leocadia (FS, p. 305-306), équivalent romanesque du motif R 11.1⁵⁴⁸. Dans ce contexte symbolique lié à la monstruosité de la bête qui enlève la jeune fille⁵⁴⁹, le viol n'est évidemment pas une innovation

⁵⁴⁵ Le conte fait l'objet de plusieurs commentaires dans la préface de Charles Perrault (PERRAULT, 81, p. 51).

⁵⁴⁶ « Type 425C is characterized by the "presents for the daughters" introduction and the absence of a quest or search » (UTHER, 2004, p. 252).

⁵⁴⁷ CERVANTES (1996a), p. XIII-XXVI (introduction).

⁵⁴⁸ Sur le dragon ravisseur : PROPP (1983), p. 286-287, 324-334. Sur la dévoration sexuelle symbolique, voir également : BETTELHEIM (1999), p. 416-421, 429-434.

⁵⁴⁹ L'oracle d'Apollon promet au père de Psyché, non pas un « gendre né d'une race humaine, mais un monstre cruel, féroce et serpentin qui vole sur ses ailes, plus haut que l'éther, et qui bouleverse tout, s'en prend à chacun, par le feu et le fer, fait trembler Jupiter même, terrifie tous les dieux, et frappe de terreur les fleuves et les ténèbres du Styx ». La prophétie se réalise ensuite : « Psyché, effrayée, tremblante, en larmes, au sommet du rocher, sent la douce brise d'un Zéphyr qui, d'un souffle caressant, fait d'abord frémir, de-ci de-là, la frange de sa robe, puis, gonflant ses voiles, la soulève peu à peu et l'emporte sur son

visant à la vraisemblance ; elle s'intègre au contraire pleinement dans l'imaginaire de la prédation. C'est bien par un loup qu'est enlevée Leocadia :

Encontráronse los dos escuadrones: el de las ovejas con el de los lobos [...]. Arremetió Rodolfo con Leocadia, y, cogiéndola en brazos, dio a huir con ella; la cual no tuvo fuerzas para defenderse y el sobresalto le quitó la voz para quejarse, y aun la luz de los ojos, pues, desmayada y sin sentido, ni vio quién la llevaba, ni adónde la llevaban (FS, p. 304).

C'est aussi par ce même loup qu'elle subira l'aggression sexuelle : « Ciego de la luz del entendimiento, a escuras robó la mejor prenda de Leocadia » (*ibid.*, p. 306)⁵⁵⁰.

Toujours associée à l'étape 1 du *type* : l'importance de la figure paternelle. Dans la nouvelle espagnole, point d'oracle (Apulée), ni de compte à régler avec une Bête à qui on aurait volé une rose (*La Belle et la Bête*, motif S 240.1 de la fille promise). La réalité quotidienne impose plutôt un rapport de force entre un « vieil hidalgo » et un « gentilhomme » mal intentionné (FS, p. 303-304). Mais, sur ce point comme sur l'autre, la version cervantine reste proche de son modèle et conserve, comme les deux versions françaises de la *Belle et la Bête* (marchand/noble), la dissymétrie sociale observée dans *Amour et Psyché* (humain/dieu).

Dans *Las dos doncellas*, le père de Teodosia ne se distingue qu'à la toute fin du récit (DD, p. 479). Quant à la thématique du rapt, elle transparait lorsque Teodosia cède aux avances de Marco Antonio. La nouvelle fait porter la prise de pouvoir du personnage masculin sur le front du discours :

cada palabra era un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra; cada lágrima era un fuego en que se abrasaba mi honestidad; cada suspiro, un furioso viento que el incendio aumentaba, de tal suerte que acabó de consumir la virtud que hasta entonces aún no había sido tocada; y, finalmente, con la promesa de ser mi esposo, a pesar de sus padres, que para otra le guardaban, di con todo mi recogimiento en tierra (DD, p. 448).⁵⁵¹

N'oublions pas, non plus, que l'auteur inscrit dans l'onomastique du protagoniste masculin les stigmates d'un crime historique⁵⁵². Le nom du héros, associé à son profil de séducteur, pouvait avoir une sinistre résonance et annoncer les rebondissements à venir.

haleine paisible [...]. Psyché [...], sa violente émotion passée, s'abandonne à un doux sommeil » (*Romans grecs et latins*, 1958, p. 221-222).

⁵⁵⁰ Dans le conte d'*Amour et Psyché* (comme dans FS), le symbolisme érotique du rapt est explicité dans une séquence postérieure : « La nuit était déjà avancée lorsqu'un léger bruit parvint à ses oreilles. Alors, craignant pour son honneur, en une telle solitude, elle a peur, elle s'effraie et redoute, plus que n'importe quel malheur, ce qu'elle ne connaît pas. Et déjà, le mari inconnu était là, il était monté sur le lit, il avait fait de Psyché sa femme » (*Romans grecs et latins*, 1958, p. 224).

⁵⁵¹ La symbolique de la parole est souvent traduite par la métaphore de l'air, caractéristique de l'Amour chez Apulée (DURAND, 1992a, p. 199).

⁵⁵² Rappelons le poids de l'onomastique chez le protagoniste masculin, puisque Marc-Antoine faisait figure de traître exemplaire : cet ami de Jules César n'avait pas hésité à assassiner l'Empereur, avant de prendre le pouvoir et de diriger la partie orientale du monde romain (83-30 av. J.-C.).

Dans l'histoire de Leocadia (FS), l'étape 2 du *type* (la perte de l'amant) est marquée par la présence d'un environnement spatial similaire à celui évoqué par Madame Leprince de Beaumont. Palais somptueux, inconnu, et jardin féerique constituent les deux perspectives qui s'ouvrent sous les yeux éblouis d'héroïnes venant de se réveiller :

- Halló la puerta, pero bien cerrada, y topó una ventana que pudo abrir, por donde entró el resplandor de la luna, tan claro, que pudo distinguir Leocadia los colores de unos damascos que el aposento adornaban. Vio que era dorada la cama, y tan ricamente compuesta que más parecía *lecho de príncipe* que de algún particular caballero. Contó las sillas y los escritorios; notó la parte donde la puerta estaba, y, aunque vio pendientes de las paredes algunas tablas, no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían. La ventana era grande, guarnecida y guardada de una gruesa reja; la vista caía a un jardín que también se cerraba con paredes altas; dificultades que se opusieron a la intención que de arrojar a la calle tenía. Todo lo que vio y notó de la capacidad y ricos adornos de aquella estancia le dio a entender que el dueño della debía de ser hombre principal y rico, y no comoquiera, sino aventajadamente (FS, p. 309).
- lorsqu'elle a assez dormi, elle se relève, le cœur serein. Elle voit un bosquet planté d'arbres élevés et fournis [...]. On comprend, dès l'entrée, qu'on est en présence de la résidence somptueuse et charmante de quelque divinité (*Romans grecs et latins*, 1958, p. 223).

De *La Belle et la Bête* à *La fuerza de la sangre*, l'univers de l'*Agresseur* apparaît toujours sous la forme d'une demeure fermée par un haut mur d'enceinte et d'une ville aux multiples rues (FS, p. 309-310). Non seulement le motif du sommeil reste inchangé mais surtout l'héroïne est systématiquement placée ensuite dans une situation de solitude (« Sintió Leocadia que quedaba sola y encerrada », *ibid.*, p. 308)⁵⁵³. Dans la nouvelle toutefois, l'absence de Rodolfo scelle le destin de Leocadia, qui doit alors rentrer chez ses parents (discours du père, p. 310-311). Le conte français diffère en ce sens que le retour auprès de la figure paternelle tient à la tristesse de la Belle qui supporte difficilement l'éloignement de sa famille. Dans la version d'Apulée, ce sont les sœurs qui viennent rejoindre Psyché, mais, surtout, l'Amour finit par quitter finalement sa femme, une fois son identité découverte. La disparition de Rodolfo et son voyage en Italie (FS, p. 311-312) ne font donc que suivre les motifs du réveil solitaire et celui du départ du ravisseur (H 1385.4), qui justifiaient l'intitulé de la seconde étape du *type folklorique* : la « perte de l'amant »⁵⁵⁴.

Notons que des liens subsistent entre l'héroïne et son amant : dans la nouvelle espagnole, Leocadia vole un crucifix dans la chambre et, dans *La Belle et la Bête*, le monstre offre un anneau à son aimée. On reconnaîtra, en plus, entre l'histoire de Psyché et celle de Leocadia, que la relation sexuelle a porté ses fruits, puisque toutes les deux sont enceintes de leur mystérieux amant⁵⁵⁵.

⁵⁵³ *Romans grecs et latins* (1958), p. 223 ; *Si les fées m'étaient contées...* (2003), p. 960 (*La Belle et la Bête*).

⁵⁵⁴ *Romans grecs et latins* (1958), p. 236-237. Dans le récit de Madame Leprince de Beaumont, la disparition de la Bête s'explique par le fait que la Belle avait dépassé le délai de huit jours d'absence (*Si les fées m'étaient contées...*, 2003, p. 962-963).

⁵⁵⁵ FS, p. 312 ; *Romans grecs et latins* (1958), p. 230.

L'étape suivante (n°3) est celle de la « Recherche de l'amant » (motifs H 1125/ Q 505.2). Cervantès la supprime dans *La fuerza de la sangre*, où la grossesse de Leocadia et la vraisemblance que ce motif impose obligent l'héroïne à ne pas quitter la maison paternelle :

Ella, en este entretanto, pasaba la vida en casa de sus padres con el recogimiento posible, sin dejar verse de persona alguna, temerosa que su desgracia se la habían de leer en la frente. Pero a pocos meses vio serle forzoso hacer por fuerza lo que hasta allí de grado hacía. Vio que le convenía vivir retirada y escondida, porque se sintió preñada: suceso por el cual las en algún tanto olvidadas lágrimas volvieron a sus ojos, y los suspiros y lamentos comenzaron de nuevo a herir los vientos, sin ser parte la discreción de su buena madre a consolalla (FS, p. 312).

L'importance de *Las dos doncellas*, à l'intérieur du recueil et par rapport à *La fuerza de la sangre*, se situe précisément à ce point du *type* 425. L'histoire de Teodosia débute précisément quand la jeune femme commence sa recherche (version 425G⁵⁵⁶). Pour renforcer la similitude entre les deux nouvelles, Cervantès introduit une *Fausse-héroïne* vis-à-vis de la protagoniste, au nom évocateur de Leocadia (FS/DD). Teodosia et Leocadia, exemptes de la honte qu'aurait impliqué un enfant naturel de Marco Antonio, répètent l'épreuve du voyage incertain qui avait caractérisé la vie de Psyché, une fois le tabou brisé⁵⁵⁷.

Même si *La fuerza de la sangre* repousse le récit de la « quête de l'Amour »⁵⁵⁸ dans une seconde nouvelle (DD), elle conserve néanmoins de cette séquence folklorique (« La récupération de l'époux ») la figure maternelle (Vénus dans *Amour et Psyché*, la *vieja* dans la *Falsa novia*). Cervantès opère alors une transformation dans le comportement qui caractérisait la mère de l'amant envolé. Dans le récit espagnol, la figure féminine perd sa nature oppressante (motif N 825.3)⁵⁵⁹ et retrouve la fonction médiatrice que possédait ce type de personnage dans les fables archaïques (voir *infra* : IV. 1. B)⁵⁶⁰. Doña Estefanía est la responsable, non plus indirecte mais directe, des retrouvailles entre le fils et l'héroïne. Elle présente Leocadia à son mari comme leur « fille » (p. 316), lui offre de rester chez eux le temps que Rodolfo revienne et organise la mise en scène préparant le mariage (p. 317-320).

À ce stade du scénario, *Las dos doncellas* empruntent à la tradition orale. Alors que Teodosia recherche le ravisseur de sa vertu, elle retrouve cet amant inconstant quand celui-ci est sur le point de se marier avec une autre femme, en l'occurrence Leocadia. L'art cervantin a donc

⁵⁵⁶ Voir l'exemple cité dans CHEVALIER, CAMARENA (1995), p. 459-465.

⁵⁵⁷ Psyché ne devait jamais découvrir l'identité de son époux. Sur les conseils de ses sœurs jalouses et poussée par la curiosité, elle ira rejoindre la nuit le lit de son mari Eros. « Mais, tandis que, toute émue par cet immense bonheur, elle s'abandonne, le cœur défaillant, la lampe [...] laissa tomber du bout de la flamme une goutte d'huile bouillante sur l'épaule droite du dieu ». Mécontent que Psyché l'ait considéré « comme une bête méchante », l'Amour « s'envola à tire-d'aile » (*Romans grecs et latins*, 1958, p. 236-237).

⁵⁵⁸ *Romans grecs et latins* (1958), p. 239.

⁵⁵⁹ Dans le conte d'Apulée, Vénus fait subir à Psyché plusieurs « tâches impossibles » : trier des graines, prendre un morceau de la toison d'or dont plusieurs brebis sont recouvertes, puiser l'eau noire qui va alimenter le Styx et rapporter dans une petite boîte un peu de la beauté de Perséphone (*Romans grecs et latins*, 1958, p. 247).

⁵⁶⁰ Voir, par exemple, l'aspect ambivalent de la Yaga dans le conte russe : PROPP (1983), p. 63-142.

consisté à percevoir les possibilités narratives de ce motif (N 681.1) et à lui donner la consistance d'une véritable trame secondaire, en rapprochant Leocadia de la sphère d'action du *Faux-héros*⁵⁶¹.

Enfin, dans la dernière étape des deux nouvelles, le héros perd son apparence monstrueuse, comme dans la plupart des versions folkloriques. À la fin de *Las dos doncellas*, l'affection de Marco Antonio, perclus dans son lit, rejoue l'enfermement de l'Amour dans sa chambre, l'agonie de la Bête au fond de son jardin⁵⁶². Quant au motif de l'évanouissement, présent aussi bien chez Rodolfo (FS) que chez Marco Antonio (DD), il nous rappelle ce moment du « désenchantement » classique dans le conte merveilleux (D 700-799)⁵⁶³. Rappelons aussi que l'histoire de Leocadia et Rodolfo se nourrit d'autres composantes du folklore féerique, puisqu'elle intègre la dialectique de l'oubli et du souvenir chez le personnage masculin⁵⁶⁴ et celui du réveil par le baiser (D 1978.5 ; sur cet aspect : *infra*, III. 3. A. « L'invraisemblance du merveilleux »).

LA ILUSTRE FREGONA ET LE TYPE 510

Il était intéressant de voir ce travail de variation autour du même « type » auquel Cervantès s'est livré entre *La fuerza de la sangre* et *Las dos doncellas* car, dans *La ilustre fregona*, la démarche « typologique » et syntagmatique est moins monolithique.

L'auteur castillan transplante effectivement un scénario global, comme J. Canavaggio en avait eu l'intuition⁵⁶⁵ ; mais l'on ne peut à proprement parler du *type* 510 pour définir la huitième nouvelle du recueil exemplaire, comme cela a été fait pour *La Chatte des cendres* de G. Basile et pour *Cendrillon* de Ch. Perrault. Les changements opérés par Cervantès sont à ce point importants qu'ils modifient en profondeur la trame populaire. L'histoire de la protagoniste du conte merveilleux est dissoute au point de ne plus en retrouver l'architecture mais seulement les poutres maîtresses :

- la figure socialement défavorisée de la souillon (IF, p. 384, 399 ; motif L 102) ;
- la jeune femme ne sort pas de la demeure (IF, p. 402 : motif de la réclusion L 131) ;
- elle n'est pas la fille biologique de la femme qui s'en occupe (IF, p. 425, motif L 55) ;
- son père biologique est un homme lascif (IF, p. 434-435 ; motif T 44.1) ;

⁵⁶¹ On se référera ainsi à cette version d'Estrémadure du *type* 425 (G) : « Falsa novia toma el puesto de la heroína » (CHEVALIER, CAMARENA, 1995, p. 459-465).

⁵⁶² *Romans grecs et latins* (1958), p. 253 ; *Si les fées m'étaient contées...* (2003), p. 964.

⁵⁶³ SOUILLER (2004, p. 195) remarque que l'on « s'évanouit beaucoup dans les nouvelles exemplaires, au point que l'on peut juger qu'il s'agit désormais d'une simple convention pour exprimer un excès d'émotion ».

⁵⁶⁴ FS, 312 : « Rodolfo, en tanto, vuelto a su casa, echando menos la imagen del crucifijo, imaginó quién podía haberla llevado; pero no se le dio nada, y, como rico, no hizo cuenta dello, ni sus padres se la pidieron cuando de allí a tres días, que él se partió a Italia, entregó por cuenta a una camarera de su madre todo lo que en el aposento dejaba [...]. Finalmente, él se fue con tan poca memoria de lo que con Leocadia le había sucedido, como si nunca hubiera pasado. »

⁵⁶⁵ J. CANAVAGGIO (1997, p. 287) parlait déjà d'une « Cendrillon castillane ».

- elle bénéficie des soins de parrains protecteurs (IF, p. 415, 429, 438 ; F 3311.1⁵⁶⁶) ;
- le tabou de la danse (IF, p. 402 ; motif C 761.3)⁵⁶⁷ ;
- l'humilité de l'héroïne attire l'attention (IF, p. 382-383 ; motif H 151.5) ;
- la souillon s'oppose à deux « sœurs » frustrées, avec lesquelles le héros refuse de s'associer (IF, p. 411, motif K 2212.1) ;
- un objet récurrent et minéral définit par métonymie la protagoniste (les objets en argent, IF, p. 399, 425 ; la pantoufle de verre, motif F 823.2) ;
- le motif de la clé (IF, p. 425 ; motif de la clé ensanglantée dans *Barbe-Bleue*, C 913) ;
- la reconnaissance de son identité biologique et sociale est permise par un objet de valeur qu'elle porte sur le corps (IF, p. 429 ; motifs H 90-H 110) ;
- l'héroïne se marie avec le prince charmant (IF, p. 438, motif L 162).

Encadrée à l'intérieur du parcours d'Avendaño, l'histoire folklorique est reléguée par Cervantès à un second plan ; l'auteur met en avant l'aventure masculine en lui prodiguant un rival (le fils du Corrégidor) et un *Auxiliaire* intériorisé⁵⁶⁸ (la noble naissance d'Avendaño, exprimée par la lettre qu'il écrit à Costanza, p. 416-417). L'essentiel de la féerie est placé dans la figure de Costanza ; la structure conflictuelle et proprement narrative de l'histoire de Cendrillon (perversité de la « marâtre » –D 531– et des demi-sœurs dans les versions écrites par G. Basile et par Ch. Perrault) a subi d'importants processus de réduction, voire d'inversion : la mère adoptive (la « huésped ») cumule les fonctions de « marâtre » et de « marraine » (voir *infra*).

Il faut néanmoins se garder de penser la nouvelle en termes simplistes de conte transformé en nouvelle, comme les méthodologies de St. Thompson et de Vl. Propp pourraient tenter de nous le faire croire. Lorsque Cervantès épure, comme nous l'avons vu, l'histoire-type de Cendrillon pour narrer l'aventure du Prince charmant Tomás de Avendaño, il dispose sur la toile narrative d'autres composantes du merveilleux populaire. C'est manifeste en ce qui concerne le héros. Mais lorsque l'on pèse rigoureusement le poids des motifs folkloriques qui auréolent la figure de Costanza, l'enquêteur s'aperçoit rapidement que d'autres pièces ont été rajoutées au puzzle du type 510 (« Cendrillon ») :

- Costanza naît d'une relation sexuelle à laquelle la mère n'a pas donné son accord (IF, p. 435 ; motif N 711.2⁵⁶⁹) ;

⁵⁶⁶ Sur l'évolution du motif dans l'histoire (de la louve de Rémus et Romulus à la figure de la Reine) : PROPP (1975), p. 106-111.

⁵⁶⁷ Sur les significations de la danse, associée au bal pour les filles nobles : DESAIVE (2002), p. 336-339.

⁵⁶⁸ Sur la *substitution réaliste* de l'auxiliaire : PROPP (1970), p. 101, 189 (le « héros se passe souvent de tout auxiliaire. Il est pour ainsi dire, son propre auxiliaire [...] dans ces cas, le héros reçoit non seulement les fonctions de l'auxiliaire, mais aussi ses attributs. Un des attributs les plus importants de l'auxiliaire est la sagesse prophétique : cheval devin, épouse devineresse, enfant doué de sagesse, etc. »).

⁵⁶⁹ Motif repéré par RAMOND (1983) qu'elle associait avec le type 410 (« La Belle au bois dormant », PERRAULT, 1981, p. 135). Voir aussi « Soleil, Lune et Thalie » dans BASILE (2002), p. 430. Il faut,

- la naissance de l'héroïne rappelle celle d'Œdipe (IF, p. 429 ; motif de l'enfant abandonné et recueilli R 131⁵⁷⁰) ;
- l'auberge est une version réaliste de la « Grande Maison » qui s'offre au cœur de nombreux contes⁵⁷¹ et Costanza reprend le rôle largement répandu dans le folklore de la « sœur » dans ce cadre où les hommes sont nombreux⁵⁷² (également Leonisa⁵⁷³) ;
- l'héroïne observe un certain mutisme dans sa relation avec les autres (IF, p. 412, 416 ; tabou de la parole, motif C 400)⁵⁷⁴ ;
- elle s'enferme dans une pièce interdite (IF, p.416 ; motif C 611)⁵⁷⁵.

À l'intérieur de notre corpus, *La illustre fregona* se présente donc comme le récit le plus riche sur le plan de la féerie folklorique, malgré les couleurs picaresques qui lui sont appliquées. Cervantès a savamment réorchestré un réseau de motifs dont nous analyserons la cohérence et la fonction au cours de prochains développements. Contentons-nous, pour finir ici, de souligner l'abondance des éléments folkloriques qui ressortissaient aux *consejas* les plus célèbres : *La Belle au bois dormant* (AT 410), *Les sept corbeaux* (AT 451) et *Cendrillon* (AT 510).

évidemment, ne pas dissocier le viol de Leocadia (FS) et celui de la mère de Costanza (IF), comme nous le verrons par la suite.

⁵⁷⁰ Voir, par exemple, le conte de *L'oiseau de vérité* (type 707) chez STRAPAROLA (1999), p. 205-219 (IV, 3).

⁵⁷¹ PROPP (1970), p. 189 ; PROPP (1983), chapitre IV (« La grande maison »).

⁵⁷² PROPP (1983), p. 155-160 (l'auteur cite par exemple Psyché).

⁵⁷³ AL, p. 143 : « Ocho días estuvimos en la isla, guardándome los turcos el mismo respeto que si fuera su hermana, y aun más ».

⁵⁷⁴ Voir *Sendebar* (1990) ; « Les sept colombes » dans BASILE (2002) ; « Histoire de Djoullanare de la Mer » dans *Les passions voyageuses* (1987) ; « Les sept corbeaux » et « Les douze frères » chez GRIMM (1976). Analyses dans FLAHAULT (1988), p. 113-150 ; CALVETTI (1995) ; BELMONT (2002).

⁵⁷⁵ PROPP (1983), p. 181-187. Lire par exemple BASILE (2002), p. 365 ; PERRAULT (1981), p. 150-151 ; GRIMM (1976), p. 44.

3. QUINZE « CONTES » CERVANTINS

Nous avons pu mettre en avant dans une première partie que les récits brefs de Miguel de Cervantès ne sont pas étrangers au bain culturel qui voit émerger, en France et sur la péninsule italienne, les grands recueils de contes merveilleux (*Nuits facétiuses*, *Conte des contes*, *Contes de ma mère l'Oye*) et qu'ils dépendent même d'une conception large de la *conseja* (conte de vieille, récit milésien, fable ésopique, narration mythologique). En fait, à l'instar de ses contemporains espagnols (l'auteur anonyme de *La vida de Lazarillo de Tormes*, Jorge de Montemayor, Lucas Gracián Dantisco, etc.), l'auteur des *Nouvelles exemplaires* ne peut s'empêcher de penser à la tradition du « conte populaire » pour se faire une place dans le genre bref en prose. Cervantès a ainsi emprunté quantité de motifs à la matière féerique, motifs liés à des schèmes de prédation, de sociabilité, d'amour et d'animalité, dans la plus pure tradition du *fairy tale*.

Il nous faut pourtant pousser plus avant l'investigation pour confirmer nos soupçons et dégager une idée simple, mais lourde de conséquences pour la lecture de ces textes : l'ensemble des récits brefs choisis pour cette étude répond, sans la revendiquer ouvertement, à la rhétorique spécifique du conte merveilleux.

-A-

La validation de la théorie contique des nouvelles par la confirmation : la rhétorique de la conseja.

UNE DENSE SYMBOLICITE (*INVENTIO*)

Si l'on envisage la matière symbolique des nouvelles cervantines⁵⁷⁶, on se rendra vite compte de leurs liens avec les concepts véhiculés depuis des siècles par les contes merveilleux.

⁵⁷⁶ Le symbole, qui nous semble être l'un des éléments les plus importants de ces récits archaïques, est bizarrement le parent pauvre de l'étude des contes, quand, pour les enfants, il reste l'un des plus marquants. La citrouille, la pantoufle de verre de Cendrillon, sont autant de facteurs fascinants pour les auditeurs. Pour Georges Jean, soucieux de se détacher des cadres formalistes et abstraits, ce n'est pas la « systématique propéenne », mais bien le « climat poétique » qui constitue l'essentiel du conte (1981, p. 103-104). Il convient, donc, de spécifier la nature ou plus exactement le fonctionnement général du symbole (nous n'abordons pas la question du symbole sur un plan sémantique mais psychologique).

Sur le plan de la *inventio*, les symboles de nos récits brefs sont essentiellement ceux qui constituaient le folklore de la féerie.

Pour le moment, nous n'étudierons pas le « sens » que les lecteurs auraient à donner aux symboles distillés dans les nouvelles cervantines. Nous souhaitons plutôt noter la présence massive de représentations symboliques dans ces textes, ainsi que leur rapport filial à la tradition orale. La question est d'ordre lectoral puisque le *symbolisme* dépend de nos compétences mentales : chez les lecteurs/auditeurs, la *symbolicité*⁵⁷⁷ active, d'abord, un dispositif mental capable de repérer des représentations particulières ; le symbolisme se fonde, ensuite, sur un mécanisme de *focalisation* qui déplace l'attention des interprétants vers l'incongruité mise en avant par la représentation⁵⁷⁸.

À l'heure actuelle, la théorie du symbole la plus admise dans les sciences humaines (tant en poétique qu'en sciences cognitives) insiste pour dire que la représentation symbolique constitue, pour l'esprit, un stimulus singulier (Sperber, 1974, p. 150). Concernant plus particulièrement le symbole féerique, D. Sperber explique que tout objet ne devient pas spontanément symbolique : un motif devient symbole pour l'esprit lorsqu'il observe certaines caractéristiques précises. Une représentation n'est pas perçue symboliquement en vertu d'une quelconque étrangeté mais lorsqu'elle désarçonne une attente (instinctive et/ou culturelle) produite par la catégorie ontologique activée ou, plus généralement, lorsqu'elle met en défaut notre dispositif conceptuel⁵⁷⁹.

Association de deux catégories différentes

Pour reprendre d'abord la catégorie animalière, il apparaît très vite que la représentation de la métamorphose est caractéristique des contes (motifs D1 à D699). Ce phénomène force la symbolicité parce qu'il associe deux catégories différentes, créant ainsi une association impertinente pour un esprit habitué à la stabilité empirique⁵⁸⁰ : dans la nouvelle cervantine du *Coloquio* comme dans *Les sept colombes* (type 451) ou dans *Penta-la-manchote* de G. Basile, des humains prennent l'apparence d'animaux ou donnent naissance à des animaux (Basile, 2002, p. 233). Avec l'histoire du roi Midas (Ovide, 1992, p. 353-357) ou avec celle du licencié Rodaja

⁵⁷⁷ La *symbolicité* se distingue de la *symbolisation* (activité créatrice du sujet imageant, DECHARNEUX, NEFONTAINE, 1998) et du *symbolisme* (impact du symbole sur le sujet récepteur, DUBOIS, 2005) ; elle correspond aux caractéristiques qui font apparaître la représentation comme symbolique, celles qui sont responsables du *symbolisme* (SPERBER, 1974).

⁵⁷⁸ Sur le premier point, voir D. Sperber (*ibid.*, p. 152), pour qui le dispositif symbolique est « un dispositif mental couplé au dispositif conceptuel ». Sur le second aspect : *ibid.*, p. 131-133. Le mécanisme de *focalisation* de l'attention fonctionne vraisemblablement comme le processus inconscient de *déplacement* freudien (*ibid.*, p. 135).

⁵⁷⁹ Un exemple : les « nombres qui demanderaient un effort conscient pour être conceptuellement représentés, comme les "mille et une nuits" » (*ibid.*, p. 152).

⁵⁸⁰ Sur la pertinence lectorale de la violation des habitudes dans les métamorphoses chez Ovide et chez Grimm : KELLY, KEIL (1985), p. 415.

(LV), c'est l'humanité des personnages qui se voit dotée d'une nouvelle essence (l'or ou le verre), à partir d'une catégorie ontologique complètement inhabituelle : le minéral (motif D 230). Un autre type de fusion entre catégories, celui qui joint un concept humain et un concept végétal⁵⁸¹, est habilement repris par Cervantès lorsqu'il fait d'un fruit, le coing, un hypothétique déclencheur d'amour (LV, p. 276)⁵⁸². On pourra rétorquer que la magie n'opère pas chez Cervantès. L'important n'est pas là, d'une part parce que ce qui importe, c'est la représentation merveilleuse que le personnage de la prostituée a engagée à percevoir chez les lecteurs ; de ce simple fait, ce fruit devient symbolique, comme d'autres pouvaient l'être dans les contes (par exemple l'arbre maternel dans *Cendrillon* des frères Grimm –1976, p. 98–). D'autre part, le fait de manger le fruit a bel et bien un effet chez le personnage ; Tomás Rodaja croit à sa condition de verre, comme Blanche-Neige reste longtemps évanouie sur son lit⁵⁸³ :

Seis meses estuvo en la cama Tomás, en los cuales se secó y se puso, como suele decirse, en los huesos, y mostraba tener turbados todos los sentidos. Y, aunque le hicieron los remedios posibles, sólo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no de lo del entendimiento, porque quedó sano, y loco de la más estraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. Imagínese el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían; que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio de pies a cabeza (p. 277).

Si l'on examine la première nouvelle du recueil exemplaire, derrière le « réalisme » des évocations, commencent à poindre les talents magiques et symboliques du personnage éponyme. Cervantès n'a pas fait de Preciosa *une gitane* sans raison. Dès l'*incipit*, il est dit que la contingence qui, normalement, affecte les hommes est, sur elle, sans aucun effet : ni « los soles, ni los aires, ni todas las inclemencias del cielo, a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos » (GT, p. 29). Plus loin, avec doña Clara (p. 47-49), la jeune femme formule des prédictions rappelant, sur le mode humoristique, les fables païennes grecques (voir la Sibylle dans les *Métamorphoses* d'Ovide). Enfin, ses paroles exercent sur ceux qui les écoutent un pouvoir hors du commun (p. 66-67)⁵⁸⁴. La culture gitane de la protagoniste aura permis à l'auteur de donner aux patrons de la tradition contique⁵⁸⁵ un lustre contemporain et vraisemblable : d'abord, parce que la fiction traite d'un groupe social contemporain des lecteurs

⁵⁸¹ Sur cet aspect fondamental dans le conte : JEAN (1981), p. 77-78. Cette fusion est récurrente chez G. Basile ou chez les frères Grimm.

⁵⁸² Voir également le mélange de fruits (la « conserva ») donné à manger par la mère du comte Arnesto à Isabela, l'« Espagnole anglaise » (EI, p. 246).

⁵⁸³ Les nains « trouvèrent Blanche-Neige couchée par terre [...]. Ils la relevèrent, cherchèrent s'ils ne trouvaient pas quelque chose d'empoisonné, la déplacèrent, lui peignèrent les cheveux, la lavèrent avec de l'eau et du vin, mais tout cela fut inutile » (GRIMM, 1976, p. 155). Dans *Blanche-Neige*, comme dans la *Novela del licenciado Vidriera*, le fruit est un symbole de la sexualité, mais les effets représentés ne sont pas ceux qui sont directement liés à cette interprétation.

⁵⁸⁴ Sur le symbolisme de ces trois pratiques magiques : BOYER, 2001.

⁵⁸⁵ Sur les dispositions naturelles précoces de la jeune fille et sur les pouvoirs de divination de la femme dans le conte : PIAROTAS (1996), p. 97-103.

espagnols du Siècle d'or et, ensuite, parce qu'elle véhicule le stéréotype de la tromperie⁵⁸⁶ pour caractériser la pratique divinatoire de la gitane. Aussi Cervantès écrit-il que les paroles de Preciosa ne sont que mensonges (p. 68), dissipant ainsi l'impression première de sorcellerie.

La confluence de tant de motifs récurrents dans la *conseja* ne peut tromper le critique : la figure de la « petite gitane » est un avatar de celle de la magicienne folklorique. Pour Andrés, Preciosa est plus qu'un simple adjutant : c'est une bonne fée aussi secourable que l'avait été la marraine de Cendrillon et aussi intelligente qu'une sainte chrétienne⁵⁸⁷.

En dehors de ces (nombreuses) associations invraisemblables, les nouvelles cervantines sont plus discrètes et s'éloignent des formulations merveilleuses des contes de vieille pour les rendre plus vraisemblables : en général, lorsque les protagonistes « se transforment » (voir *infra* : V. 1. B), ils se contentent, dans leur métamorphose, de changer de vêtements⁵⁸⁸ (Leonisa –AL–, Isabela –EL–, Teodosia –DD– et les deux Leocadia –FS et DD–) ou voient, tout au plus, une partie de leur corps se transformer (le visage d'Isabela⁵⁸⁹).

Le paradoxe

D'autres représentations symboliques issues de la tradition orale des conteurs imprègnent les récits brefs cervantins, à commencer par les représentations fondées sur le *paradoxe*⁵⁹⁰. Dans ce cas-là, les catégories associées au sein d'un même élément diégétique entretiennent entre elles une relation d'opposition : Cipión et Berganza, initialement donnés comme des chiens –donc normalement privés du langage humain– dissertent allègrement sous les yeux de Campuzano, de même que l'un des *Cinq fils* comprend le discours des oiseaux (*Le conte des contes*⁵⁹¹), que la puce du roi de Haute Cime devient aussi imposante qu'un eunuque (*ibid.*) ou qu'une grenouille coasse aussi fort qu'un lion (Esopo, fable 141). Pour prendre un autre exemple, tiré de *Las dos doncellas*, on s'apercevra que le changement de vêtement de Teodosia et de Leocadia ne relève pas

⁵⁸⁶ « La que tuve con los gitanos fue considerar en aquel tiempo sus muchas malicias, sus embaimientos y embustes, los hurtos en que se ejercitan, así gitanas como gitanos, desde el punto casi que salen de las mantillas y saben andar » (CP, p. 606).

⁵⁸⁷ Pour la marraine de Cendrillon : PERRAULT (1981), p. 173. Sur l'intelligence précoce, on rapprochera l'étonnante association de la sagesse et du jeune âge de la jeune fille à celle qui règne chez les saintes des recueils hagiographiques (par exemple, santa Eufrosina, RIBADENEYRA, 2000, p. 114). Également : la *doncella Teodor* (VALERO CUADRA, 1996).

⁵⁸⁸ Voir les « substitutions réalistes » décrites dans PROPP (1970), p. 189. Sur le verre : PROPP (1983), p. 306.

⁵⁸⁹ Cette représentation est à rapprocher de la transformation faciale que l'on trouve par exemple dans le conte *Face de chèvre*, où la tête humaine de la protagoniste prend une forme animale (BASILE, 2002, p. 98).

⁵⁹⁰ Sur le paradoxe dans le récit bref : RICŒUR (2001), p. 223. Sur la dimension symbolique : « nous constaterons que l'objet symbolique est souvent soumis à des renversements de sens, ou tout au moins à des redoublements qui aboutissent à des processus de double négation : tel l'avaleur avalé, l'arbre renversé, la barque-coffre qui enferme tout en surnageant, le trancheur des liens qui devient le maître lieu, etc. » (DURAND, 1992a, p. 54). Pour une perspective historique : CIVIL, GRILLI, REDONDO (2002).

⁵⁹¹ Sur ce motif : FABRE (1987).

seulement de la métamorphose. Cette transformation touche au symbole parce qu'elle s'opère sur le mode d'un renversement de catégorie, celui de l'assomption d'une identité masculine (voir l'étude du conte « Le garçon travesti » –Paulme, 1976, p. 70-77–). Pour les deux Costanza, la gitane et la souillon, la capacité symbolique de leur personnage est aussi due à une contradiction, puisque leur jeunesse de roturière est une négation de la naissance noble.

La nouvelle de *Rinconete y Cortadillo* présente, quant à elle, un autre mode de symbolique, relevant, lui aussi, du contage et de l'inversion : il s'agit de l'ironie⁵⁹². La tradition des contes de fée n'est pas toujours pratiquée sur le mode sérieux, en témoignent les récits burlesques de G. Basile racontés à un public adulte⁵⁹³. Cervantès, d'ailleurs, était fin connaisseur de la « culture comique populaire », de ce « réalisme grotesque » dont parle Mikhaïl Bakhtine à propos de Rabelais (1970)⁵⁹⁴. Dans notre récit, Monipodio pourrait constituer un modèle d'inversion carnavalesque dans la mesure où ce roi des gueux est aussi le plus repoussant d'entre eux. Mais, grotesque, cette société l'est avant tout par ses prétentions religieuses qui ont immédiatement alerté Cortado lors du portrait que lui a brossé leur guide (RC, 179). Dans une description postérieure, le guide souligne le décalage entre l'apparente « sainteté » de règles sociales adoptées et la réalité sordide des actes de cette « académie » du crime (p. 179-180). C'est dans cet écart comique justement que la nouvelle propose aux lecteurs une compréhension symbolique :

Y a no dudar, lo primero que cualquier lector advertirá es que el contraste y la paradoja están en la base misma de la escena : la casa es literalmente una casa no muy buena, sino de muy mala apariencia, pero que, curiosamente, alberga un pequeño patio ladrillado, que de puro limpio y aljímfrado, parecía que vertía carmín de lo más fino, y que será donde tenga lugar la acción. Un exterior malo contiene un buen interior, paradoja que, traslada a los personajes, será la de que, aun siendo delincuentes, sientan un extraordinario fervor religioso. La devoción de todos ellos es un tema recurrente, y por supuesto el más firme quizá de los pilares en que Cervantes sustenta su juego irónico, que puede desconcertarnos si no nos hacemos sus cómplices (Ballart, 1994, p. 469).

Comment croire, dès lors, en lisant les invraisemblables croyances des criminels sévillans, que la *Novela de Rinconete y Cortadillo* fait partie, dans les récits brefs cervantins, d'un sous-genre qualifié de réaliste ? Les personnages de la nouvelle picaresque, à l'inverse du roman saisissant de M. Alemán, présentent des êtres relativement extraordinaires, à l'instar de ceux qui peupleront les joyeux contes de G. Basile. Dans la nouvelle cervantine, comme dans les *cunti* du Napolitain, le comique des représentations permet justement de conserver une certaine dose d'invraisemblance et de la légitimer par le plaisir attaché à la lecture souriante. Pour parler en termes aristotéliens, on pourrait dire que l'humour est « persuasif » puisqu'il dissipe la possible impression d'invraisemblance; mais il a cet autre avantage –dépendant du premier– de conserver finalement

⁵⁹² Sur le fonctionnement symbolique de l'ironie : SPERBER (1974), p. 155.

⁵⁹³ N'oublions pas que, chez la protagoniste du conte-cadre, le malheur réside dans l'impossibilité, pour elle, de rire (type 559).

⁵⁹⁴ Sur cette question, nous renvoyons aux différents travaux d'Augustin Redondo et de Michel Moner.

les éléments féeriques du conte. Suivant le folklore de la *conseja*, la société criminelle de Séville revêt l'habit traditionnel de ce que Vl. Propp a nommé la « confrérie de la forêt » :

- « là, on vit en communauté, on vit en "frères" » ;
- « on mange là en communauté » et,
- « [en] dépit de la tradition du conte, qui évite l'action simultanée et affectionne la répétition, les "frères" se retrouvent tous dans la maison en même temps » (1983, p. 150-151)⁵⁹⁵.

Les deux larrons n'en sont d'ailleurs pas peu surpris : alors qu'ils attendent la venue du chef « mafieux » et qu'ils assistent à la réunion de tous ses fidèles⁵⁹⁶ pour le repas (p. 182-196), ceux-là leur demandent s'ils font partie de la « confrérie » (p. 183)...

Intensification et réduction

Outre la coordination ou l'enchaînement de catégories différentes, voire opposées, les représentations de la tradition orale font un usage non modéré du processus descriptif d'intensification ou de réduction pour doter certains concepts clés d'un fort potentiel symbolique. Pour l'étudier, nous examinerons la plupart d'entre eux en nous concentrant sur les deux récits brefs qui se situent au centre du *Don Quichotte* de 1605 : le *Cautivo* et le *Curioso*.

La première stratégie descriptive fondée sur l'*intensification*⁵⁹⁷ est obtenue de diverses façons : l'hyperbole, l'aggravation ou l'exagération.

Prenons l'*incipit* du récit du *Cautivo*. Dans cette nouvelle enchâssée, Cervantès se fait fort d'organiser la matière de la narration de Ruy Pérez selon les recettes séculaires des conteurs et des nourrices. L'hyperbole dans le comportement du père (« Pasaba mi padre los términos de la liberalidad », p. 450) et dans l'unité d'âge de ses trois enfants (« todos de edad de poder elegir estado », p. 450) retranscrit la nouvelle dans les limites du conte. Puis c'est par la dramatisation des situations (*aggravation*) que l'écriture participe de la tradition orale. Le père, acculé par ses tendances dépensières et menacé de pauvreté comme les parents de « Pulgarcito », doit se défaire du peu qui lui reste pour protéger ses enfants :

En un lugar de las Montañas de León tuvo principio mi linaje, con quien fue más agradecida y liberal la naturaleza que la fortuna, aunque, en la estrechez de aquellos

⁵⁹⁵ Dans la culture occidentale, un exemple nous est donné avec les sept nains du conte de Blanche-Neige (GRIMM, 1976, 144-157). On notera que RODRIGUEZ-LUIS (1980, p. 183) associe le cadre de la maison criminelle à ceux que l'on trouve dans le conte oriental.

⁵⁹⁶ Le nombre des membres de la microsociété qui participent au repas commun est d'ailleurs proche du chiffre récurrent proposé par les conteurs : « Serían los del almuerzo hasta catorce », p. 196 (« Il y en a en général de deux à douze », PROPP, 1983, p. 151).

⁵⁹⁷ Sur le conte : TODOROV (1970), p. 60 ; RICŒUR (2001), p. 222-223. Le procédé cognitif est propre à la création imaginaire : FREUD (2001), p. 180-188 ; FREUD (1997), p. 157-160 ; RANK (1983), p. 89-95.

pueblos, todavía alcanzaba mi padre fama de rico, y verdaderamente lo fuera si así se diera maña a conservar su hacienda como se la daba en gastalla [...]. Viendo, pues, mi padre que, según él decía, no podía irse a la mano contra su condición, quiso privarse del instrumento y causa que le hacía *gastador y dadivoso*, que fue privarse de la hacienda, sin la cual el mismo Alejandro pareciera estrecho (*DQ I*, 39, p. 450).

L'exagération, que nous proposons comme troisième mode descriptif, est fondamentale dans le conte, car d'elle dépend souvent le contre-pied symbolique de nos attentes intuitives. La saine solution du père qui décide de distribuer ses dernières ressources financières n'est pas sans impliquer quelque danger : les trois fils ont beau être en âge de quitter leur unique famille, le narrateur n'en souligne pas moins leur extrême jeunesse (« nosotros éramos mozos », p. 452).

La représentation des trois protagonistes –et du héros, surtout– ne serait-elle pas aussi symbolique que pouvait l'être celle d'autres grands acteurs du conte ? Cervantès ne veut-il pas que l'on place Ruy Pérez dans la même catégorie que bon nombre d'autres personnages folkloriques et littéraires comme *Pulgarcito* ou *Lazarillo* ?

Si l'on se tourne vers l'*explicit* du récit, on verra sourdre une même symbolicité dans le discours du narrateur. Le retour sur la péninsule du couple formé à Alger est saillant parce qu'à cette occasion le personnage de Zoraida est proprement poussé vers l'absolu :

[Zoraida] en aquel instante y sazón estaba en su punto, así con el cansancio del camino como con la alegría de verse ya en tierra de cristianos, sin sobresalto de perderse; y esto le había sacado al rostro tales colores que, si no es que la afición entonces me engañaba, osaré decir que más hermosa criatura no había en el mundo (p. 491).

Zoraida, comme tant d'autres personnages du conte, touche à la perfection. Aussi nous faudra-t-il nous arrêter sur ce détail car, comme l'avait remarqué l'anthropologue D. Sperber dans son analyse des animaux féeriques, les êtres « parfaits » se prêtent également à la symbolicité ; leur aspect exemplaire constitue, au même titre qu'une anomalie catégorielle, une exception statistique qui les rend tellement « remarquables » qu'ils finissent par représenter une « norme idéale », qui extrait ces êtres des catégories communes⁵⁹⁸. Le répertoire contique n'est pas avare de ce type de représentations, qu'il s'agisse de personnages, d'objets ou d'espaces. Les catégories dont nous avons parlé au sujet des métamorphoses (l'homme, l'animal, le végétal, le minéral) sont les plus affectées par ce type de traitement fictionnel : les personnages féminins, par exemple, portent une grandeur divine⁵⁹⁹ et les minéraux sont d'une pureté rare.

⁵⁹⁸ « Un lion moyen n'est pas particulièrement féroce ni courageux, sa crinière n'est pas vraiment majestueuse, sans doute bâille-t-il plus souvent qu'il ne rugit, et lui manque peut-être une griffe. Mais le vrai lion, le lion parfait, n'est pas un lion moyen : il ne se lasse ni d'attaquer, ni de tuer, ni de rugir, il ne bâille pas : il montre ses crocs, pas moins parfaits que sa crinière ou ses griffes. L'aigle n'est pas un oiseau moyen, c'est un oiseau exemplaire : il est le plus rapace des rapaces, il vole au ciel empyrée, il construit un nid impressionnant, etc. Ce lion parfait et cet oiseau exemplaire sont des exceptions auxquelles s'attache généralement une valeur symbolique » (SPERBER, 1975, p. 25).

⁵⁹⁹ Dans les *Nouvelles exemplaires*, c'est l'image de l'ange qui est privilégié.

Zoraida représente la perfection pour Ruy Pérez comme la fée du myrthe pour son Prince charmant (Basile, 2002, p. 48), mais c'est surtout, au sein de notre corpus, Camila, la femme d'Anselmo, la plus représentative (la plus symbolique ?) de l'écriture hyperbolique⁶⁰⁰ :

te hago saber, amigo Lotario, que el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfeta como yo pienso; y no puedo enterarme en esta verdad, si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro. Porque yo tengo para mí, ¡oh amigo!, que no es una mujer más buena de cuanto es o no es solicitada, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las promesas, a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los solícitos amantes [...]. De modo que, por estas razones y por otras muchas que te pudiera decir para acreditar y fortalecer la opinión que tengo, deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades y se acrisole y quilate en el fuego de verse requerida y solicitada, y de quien tenga valor para poner en ella sus deseos; y si ella sale, como creo que saldrá, con la palma desta batalla, tendré yo por sin igual mi ventura; podré yo decir que está colmo el vacío de mis deseos; diré que me cupo en suerte la mujer fuerte, de quien el Sabio dice que ¿quién la hallará? (p. 379-380)

Plus largement, les premières lignes du *Curioso* représentent une double perfection. La première, celle de la femme mariée, Fray Luis de León venait d'en théoriser l'action (1583). Cervantès en propose (à travers son mari) une représentation fictionnelle qu'il mettra à l'épreuve. L'autre perfection mise en avant dès l'*incipit* n'est pas moins remarquable et symbolique. Avant de narrer l'aventure d'une *perfecta casada*, la nouvelle du *Curioso impertinente* est le récit d'une amitié sans nuages, le conte de « Deux amis » (Avalle-Arce, 1975, p. 153-211), comme le premier paragraphe se charge d'en souligner le prodige :

En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres; todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen. [...] desta manera, andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese (p. 375-376).

Dans l'ensemble du corpus bref, si l'on se tourne vers les éléments diégétiques autres que les personnages, on rencontrera des minéraux dépourvus d'impureté, à l'image de celui qu'Anselmo espère métaphoriquement (et symboliquement) trouver chez son épouse (« que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro », p. 379). Les métaux les plus précieux sont représentés au sein des contes⁶⁰¹ et de nos nouvelles dans leur plus parfaite grandeur (or⁶⁰², diamants⁶⁰³, cristal, etc.), fournissant à leurs lecteurs l'un des plus

⁶⁰⁰ Voir, également, la « perfection » de l'épouse de Carrizales : « la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente » (*Celoso*, p. 333).

⁶⁰¹ « Dans le conte de fées, l'or est l'expression du plus haut degré de la beauté » (LUTHI, 1984, p. 15, nous traduisons).

⁶⁰² La rutilante chaîne de Campuzano, pour citer une nouvelle qui, à première vue, pourrait échapper à la filiation contique.

importants vecteurs de la féerie traditionnelle⁶⁰⁴. Si, par ailleurs, la beauté a pu recevoir une interprétation (néo)platonicienne, c'est en vertu des représentations hyperboliques sur lesquelles elle s'appuyait. Les nouvelles, poursuivant ces descriptions traditionnelles (folkloriques et autres), ne se priveront pas d'une telle source de symbolique et les personnages féminins, à l'instar de Zoraida, apparaîtront sous un jour plus que flatteur⁶⁰⁵.

Si Anselmo a souhaité soumettre Camila à l'épreuve alchimique du feu révélateur, l'entourage de Tomás Rodaja tentera d'agir de même avec le jeune homme : ils souligneront ainsi aux lecteurs la dureté du verre dont le licencié croit être fait. Il ne pouvait en être différemment dans un récit largement ouvert à la tradition orale, où le minéral cristallin résistait généralement à tous les chocs physiques⁶⁰⁶.

Complémentaire de l'opération poétique d'intensification, la narration contique joue régulièrement sur celle de la *réduction*⁶⁰⁷. Pour reprendre l'histoire narrée par le captif d'Alger, la présence d'une ascendance réduite au seul géniteur masculin (*DQ I*, p. 450-451) –typique de la *conseja*, de *Peau d'Âne* à *Cendrillon*⁶⁰⁸ –, ainsi que la recherche incongrue quelques « herbes » dans le jardin de Zoraida et de son père, sont autant de signaux d'alerte pour notre esprit, poussé à focaliser symboliquement ces représentations romanesques.

Comme l'a fait remarquer le spécialiste du folklore antique Walter Burkert, les motifs de la main et des doigts sont récurrents dans le conte en tant qu'expression de « la partie pour le tout » (2003, p. 58-60). Dans la tradition orale des contes de vieille, se détache aussi, très fréquemment, le symbole du pied. Les *Novelas ejemplares* n'échappent pas à la règle avec, dans la première nouvelle, la description expressive du pied de Preciosa : « [la Corregidora] la descalzó, y descubrió un pie de nieve y de marfil, hecho a torno » (*GT*, p. 101). Non seulement le pied de Preciosa n'a rien à envier à celui de Cendrillon mais, en outre, comme dans la tradition populaire, la

⁶⁰³ Le chapeau couvert de diamants d'Alfonso de Este, le compagnon de la *señora Cornelia* (p. 486, 490, 506, etc.).

⁶⁰⁴ « La récurrence permanente des mots *beauté* et *or* est ce qui donne au conte de fées son style si singulier » (LUTHI, 1984, p. 15, nous traduisons). Voir l'imaginaire du minéral, du diamant et du cristal chez BACHELARD (2004a), p. 221-303. Également : PEJU (1981), p. 230-233.

⁶⁰⁵ Remarquons, dès à présent, le cas particulier des deux dernières nouvelles, réunies sous une même trame extradiégétique.

⁶⁰⁶ « The breakable and yet seldom broken glass in the fairytale is in its way as extreme an example of a material substance as gold » (LUTHI, 1984, p. 15).

⁶⁰⁷ Le procédé cognitif est propre à la création imaginaire : FREUD (2001), p. 202-205. Dans le conte, voir l'exemple donné par Mireille Piarotas (1996, p. 104).

⁶⁰⁸ Situation du parent unique reprise dans les récits de « Leandra » (père, p. 576-577), *Rinconete y Cortadillo* (père et marâtre, p. 167), *La ilustre fregona* (mère, p. 427), *La señora Cornelia* (frère, p. 493), *El coloquio de los perros* (mère, p. 593).

contemplation du pied rentre dans une organisation narrative précise, en servant de motif déclencheur de la reconnaissance finale⁶⁰⁹.

L'important, de notre point de vue, est que l'ensemble des représentations que nous venons de dégager garantit l'invraisemblance générale des récits brefs, la féerie de la lecture même. Car les motifs en jeu sollicitent constamment l'imaginaire du substrat dont ils sont issus, plus qu'ils ne sont commandés, nous semble-t-il, par l'esthétique du moment, la « cultura del barroco » (Maravall, 1996).

Dans la *Novela de la española inglesa*, la reine décide, ni plus ni moins, pour guérir Isabela de sa métamorphose corporelle et faciale, de recourir à la poudre de licorne, le temps que les médecins arrivent au chevet de la jeune femme (p. 246). L'élément est assez merveilleux pour qu'on apprécie la tonalité générale de nos récits qui, par petites touches, tirent la lecture vers la fable.

«¿[Cómo tantas puntualidades juntas] podían suceder, si no fuera por milagro?» se demande d'ailleurs le Corregidor, à la fin de la *Novela de la gitanilla*, car il s'agit bien, dans tous ces cas, de construire une impression lectorale générale issue de cette conjonction de ces motifs incroyables, qui sont propres au dénouement de la première nouvelle exemplaire comme à l'ensemble des récits brefs que nous étudions.

Pour conclure sur cet examen sommaire des motifs féeriques des nouvelles, précisons que nous avons majoritairement passé en revue des symboles dont la valeur herméneutique était parfois toute relative. Ceux qui ont une incidence sur la compréhension et l'interprétation des histoires seront convoqués dans la troisième et dernière partie.

FORME BREVE ET MINIMALISME (*DISPOSITIO*).

La multiplicité des symboles est certainement un caractère marquant dans les nouvelles cervantines. Pour comprendre dans quelles conditions se déploie cet arsenal imaginaire et intellectuel, sans doute faut-il revenir au paramètre premier de ces récits, à leur fondamentale brièveté.

⁶⁰⁹ GT, p. 101 : « [la Corregidora] vio en él lo que buscaba, que era que los dos dedos últimos del pie derecho se trababan el uno con el otro por medio con un poquito de carne, la cual, cuando niña, nunca se la habían querido cortar por no darle pesadumbre ». On notera le parallélisme entre la fin de l'histoire de Cendrillon et celle de la petite gitane :

- « Le Gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle [...] fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entra sans peine, et qu'elle y était juste comme de la cire » (PERRAULT, 1981, p. 176).
- « El pecho, los dedos, los brincos, el día señalado del hurto, la confesión de la gitana y el sobresalto y alegría que habían recibido sus padres cuando la vieron, con toda verdad confirmaron en el alma de la corregidora ser Preciosa su hija » (GT, p. 101).

Les nouvelles, comme les contes, dépendent d'une tradition formelle et temporelle qui limite l'extension du récit. Pour cette raison, l'étude de l'influence qu'une telle contrainte a exercée sur le conte intéresse la compréhension précise de nos fictions brèves.

Les contes, par leurs dimensions, observent une *dispositio* singulière que les narrateurs de la tradition orale ont perpétuée sur plusieurs générations. En modelant la *narratio*, la brièveté de l'énonciation a conditionné quelques grandes techniques pour organiser la matière fictionnelle. De ces stratégies narratives séculaires, qui savent ramasser un temps narratif long (*histoire*) dans une durée courte (*narration*)⁶¹⁰, dépendra également parfois la symbolique des histoires, complétant celle des ingrédients parmi lesquels puisait l'*inventio* des conteurs.

Ordo naturalis

Considérons, d'abord, la pratique la plus manifeste du mode narratif folklorique : la linéarité, avec laquelle l'histoire est généralement exposée (Lüthi, 1984, p. 43)⁶¹¹. La tradition orale du conte merveilleux respecte ce que la rhétorique classique désignait sous le nom d'*ordo naturalis* (Lausberg, 1966, p. 373-375). Dans la mesure du possible, le récit suit la chronologie de l'histoire, évitant tout anachronisme qui réduirait l'attention des auditeurs sur la matière et le déroulement progressif, continu, de l'histoire.

Les nouvelles cervantines, influencées par les modèles romanesques en vogue à l'époque – romans byzantins et chevaleresques en tête –, semblent faire quelques concessions sur ces pratiques anciennes. Il s'agit là d'une marque forte d'auteur, à la mesure de la revendication de nouveauté que Cervantès entend défendre. Évidemment, les nouvelles de *Rinconete y Cortadillo*, de *La española inglesa* ou de *La señora Cornelia* gardent une certaine réserve dans l'exploitation de cette modalité romanesque ; les analepses qu'elles emploient restent ponctuelles et ne structurent pas totalement la narration. Mais il n'en va pas de même avec *La gitana*, *La ilustre fregona* ou *El casamiento engañoso*, récits dans lesquels le recours à cette stratégie narrative est plus systématique. Faut-il y voir une rupture avec la *narratio* canonique des *consejas* ? Certainement, si l'on envisage le conte comme une poétique figée. Néanmoins, du point de vue de l'écriture littéraire, pour laquelle le répertoire de la tradition orale reste avant tout une source d'inspiration et de référence, la distorsion chronologique qu'implique l'*ordo artificialis* offre un double intérêt lectoral. Dans les trois récits évoqués précédemment, réserver pour la toute fin de la lecture les derniers rebondissements garantit la permanence de l'attention des auditeurs⁶¹². Dans le cas cervantin, cependant, cette justification *a posteriori* n'est pas totalement convaincante. Comme nous le verrons par la suite, la recherche de nouveauté dans la composition de contes modernes tend

⁶¹⁰ Voir ZUMTHOR (1987), p. 309.

⁶¹¹ Les raisons de la linéarité narrative peuvent répondre à des facilités de mémorisation (BREWER, LICHTENSTEIN, 1982, p. 478).

⁶¹² Voir ROZAS (1976), p. 99-108 (v. 235-239).

plutôt à épuiser les possibilités fournies par le modèle fictionnel archaïque (voir *infra*). Autant la *dispositio* des nouvelles comme *El amante liberal* ou *Las dos doncellas* sert avant tout à captiver rapidement le public, autant, dans les trois récits qui ont adopté l'analepse comme structure conclusive, l'*anagnorisis* fonctionne comme une véritable *peripetia* : Preciosa et Costanza découvrent, sous leur habit modeste, des personnages de haute naissance ; Campuzano, au contraire, va révéler le dénuement qui le ronge secrètement. Comme dans l'*Edipe-Roi* de Sophocle⁶¹³, cet *ordo artificialis* allait surtout permettre à Cervantès de fonder la narration sur le principe du mystère à dévoiler (Pandore, Aziz et Aziza, Barbe-Bleu, etc. – voir *infra*).

La nouvelle du *Coloquio de los perros* rompt également le moule traditionnel du contage, puisque le narrateur va lui-même être interrompu par son unique auditeur. Mais ne concluons pas si vite à l'originalité formelle du procédé et rappelons que le récit de Berganza rythme son histoire selon une vieille technique de dynamisation du récit propre aux conteurs : à plusieurs reprises, il explique l'importance d'un moment central dans sa vie (*CP*, p. 546, 555, 559). Pour autant, et c'est le plus significatif, la prolepse n'est qu'une cheville du raconteur pour régulièrement remettre à plus tard la narration de ce moment-là, dans le but, justement, de ne pas contrarier la chronologie des faits.

Les nouvelles cervantines font, en somme, des concessions à l'art des romanciers à succès du XVI^e siècle, usant d'analepses et d'anticipations narratives ; mais le divorce narratif avec la tradition du contage n'est pas réellement entamé. En contexte, ces ruptures dans la temporalité de l'histoire peuvent d'ailleurs être l'œuvre de personnages passés maîtres dans l'art de la narration orale (*DD*, *CE*) : Michel Moner rappelle que le personnage cervantin, « comme celui des *Mille et une nuits*, est un conteur en puissance »⁶¹⁴.

La catégorisation

L'univers du contage ne conditionne pas seulement les êtres qui peuplent les fictions cervantines dans leur façon d'ouvrir des récits internes, il en fait également les pièces maîtresses d'un dispositif narratif minimaliste. On l'aura compris, le personnage de la nouvelle recevra un traitement similaire à celui que le conteur populaire pouvait appliquer à ses héros.

L'aspect sans doute le plus marquant de la configuration des personnages est la *catégorisation* dont ils peuvent faire l'objet. Le récit prétendument véridique de Ruy Pérez nous montre qu'il y a là une tendance forte de l'écriture cervantine. Le protagoniste-narrateur se meut dans un système actantiel parfaitement structuré. Après l'analogie établie par le père entre les trois frères, le proverbe qu'il énonce va permettre à l'auteur de caser chacun des enfants dans un rôle déterminé entretenant avec les autres un rapport de complémentarité :

⁶¹³ Sur la matière folklorique et archaïque du texte antique : PROPP (1975), p. 83-137.

⁶¹⁴ MONER (1989), p. 183. Sur l'incise, p. 307-308.

Hay un refrán en nuestra España, a mi parecer muy verdadero, como todos lo son, por ser sentencias breves sacadas de la lengua y discreta experiencia; y el que yo digo dice: "Iglesia, o mar, o casa real", como si más claramente dijera: "Quien quisiere valer y ser rico, siga o la Iglesia, o navegue, ejercitando el arte de la mercancía, o entre a servir a los reyes en sus casas"; porque dicen: "Más vale migaja de rey que merced de señor". Digo esto porque querría, y es mi voluntad, que uno de vosotros siguiese las letras, el otro la mercancía, y el otro sirviese al rey en la guerra, pues es dificultoso entrar a servirle en su casa; que, ya que la guerra no dé muchas riquezas, suele dar mucho valor y mucha fama [...]. Y, mandándome a mí, por ser el mayor, que respondiese, después de haberle dicho que no se deshiciese de la hacienda, sino que gastase todo lo que fuese su voluntad, que nosotros éramos mozos para saber ganarla, vine a concluir en que cumpliría su gusto, y que el mío era seguir el ejercicio de las armas, sirviendo en él a Dios y a mi rey. El segundo hermano hizo los mismos ofrecimientos, y escogió el irse a las Indias, llevando empleada la hacienda que le cupiese. El menor, y, a lo que yo creo, el más discreto, dijo que quería seguir la Iglesia, o irse a acabar sus comenzados estudios a Salamanca. Así como acabamos de concordarnos y escoger nuestros ejercicios, mi padre nos abrazó a todos (*DQ I*, p. 451-452).

Le caractère symbolique du récit dans la globalité dépendra, dans ce cas-là, des rapports entre les différents acteurs fictionnels et d'une réduction par intensification de leur étiquette respective. Ruy Pérez incarnera les armes, le cadet le commerce et le benjamin la justice. L'avant-dernière nouvelle exemplaire réitérera la formule tout en réduisant la donne : Campuzano et Peralta se distingueront selon l'opposition défendue par Alonso Quijano juste avant le récit du *Captif* (*DQ I*, 37-38).

Il s'agit, dans tous les cas, de créer, dès les premières minutes de la lecture, des distinctions nettes sur une toile de fond unique. Ni la première nouvelle de notre corpus (*Curioso*), ni la dernière (*CP*), n'échappent à cette organisation du personnel narratif. Anselmo et Lotario ont beau être forgés sur un modèle commun, l'un et l'autre se différencient par leurs loisirs⁶¹⁵ :

Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza; pero, cuando se ofrecía, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos por acudir a los de Anselmo; y, desta manera, andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese (*DQ I*, p. 376).

La narration s'ingénie à ne pas alerter le lecteur potentiel sur les conséquences d'une telle variété dans les activités de chacun des personnages du récit ; mais ces deux voies ne sont pas parallèles, et leur croisement se réalisera aux dépens du plus inconscient, qui verra sa femme

⁶¹⁵ Lire également, dans le même sens, ces premières lignes de *La señora Cornelia* (p. 483) : « Sucedió, pues, que, habiendo de salir una noche, dijo don Antonio a don Juan que él se quería quedar a rezar ciertas devociones; que se fuese, que luego le seguiría.

- No hay para qué -dijo don Juan-, que yo os aguardaré, y si no saliéremos esta noche, importa poco.

- No, por vida vuestra -replicó don Antonio-: salid a coger el aire, que yo seré luego con vos, si es que vais por donde solemos ir.

- Haced vuestro gusto -dijo don Juan-: quedaos en buena hora; y si saliéredes, las mismas estaciones andaré esta noche que las pasadas.

Fuese don Juan y quedóse don Antonio. »

Voir (voir *infra*) les différences qui se feront jour entre Carriazo et Avendaño (*IF*).

partir avec l'autre : les chemins pourront alors marquer, finalement, combien cet écart minime laissait entrevoir un risque potentiel de conflit et de rupture.

À l'inverse, la dernière nouvelle du corpus (*CP*) assume pleinement les différences qui séparent les deux chiens. Celles-ci servent à légitimer la forme dialoguée du récit : Berganza narre ses aventures pendant que Cipión pourra formuler critiques et commentaires à tout instant. Dans ce récit, néanmoins, c'est ailleurs que doit être cherchée la véritable catégorisation issue de la tradition contique, dans les toutes premières lignes du récit (p. 540-543). L'*incipit* organise l'univers des protagonistes en leur octroyant une essence bien précise : ils représentent surtout l'espèce canine, dans sa spécificité au sein du monde zoologique⁶¹⁶. De cette systématique catégorielle naît, ainsi, la dimension symbolique de Berganza et de Cipión, qui, par leur premier débat, dépassent la dualité première posée par l'individuation des noms propres. La dichotomie à lire n'est donc pas celle que l'on croit au premier abord : derrière nos deux chiens se profile la divergence ô combien utilisée par de nombreuses fables ésopiques, celle, fondamentale, entre l'homme et le chien.

D'autres nouvelles font aussi ce jeu archaïque entre catégories et système. Ainsi, malgré leur jeunesse passée ensemble sur les terres de Sicile, Ricardo et Mahamut entretiennent des positions divergentes ; l'« amant libéral » s'oppose au « turc » comme le geôlier à l'homme libre⁶¹⁷, comme le malade au médecin ou encore comme le chrétien au renégat (*AL*, p. 111-112). Dans l'univers initial de *La española inglesa*, les deux enfants, Isabela et Ricaredo, représentent les deux pôles du masculin et du féminin, et, à travers deux pays (l'Espagne et l'Angleterre), le catholicisme et le protestantisme (*EI*, p. 218-219)⁶¹⁸. L'essentialisation folklorique et sociale de l'étrange Tomás Rodaja entre quant à elle dans la binarité du rapport maître/valet (*LV*, p. 265). Dans *Las dos doncellas*, la catégorisation se fonde, comme l'indique le titre, sur une structure binaire des relations actantielles : Teodosia revendique la force de la relation sexuelle, Leocadia celle de la promesse écrite. Du premier personnage au second, le lecteur pouvait mesurer l'écart qu'il y avait, depuis le Moyen Âge, entre les critères de deux écoles : la première, qui allait s'imposer finalement à Rome, défendait la réalité du mariage une fois consommé l'acte amoureux (Teodosia), quand la seconde préférait s'en tenir au simple accord entre l'homme et la femme (la « cédula » de Marco Antonio)⁶¹⁹.

⁶¹⁶ On lira de la même manière l'*incipit* de *La fuerza de la sangre* comme une répartition animalière des rôles (voir *supra*), où la famille de Leocadia jouera les brebis et le groupe de Rodolfo les loups (*FS*, p. 304). La jeune Leocadia, on s'en doute, par voie de conséquence ne pourra qu'assumer, à l'intérieur du système familial, la catégorie de brebis parmi les brebis (*intensification*).

⁶¹⁷ Nous pensons aux oppositions entre le pouvoir et le non-pouvoir, assumées, pour chacune d'elles, par Mahamut et Ricardo respectivement (*AL*, p. 111-112).

⁶¹⁸ On notera que la présence du catholicisme en Angleterre, représentée par la famille de Ricaredo, accentue en plus la symbolique en introduisant une anomalie dans la catégorisation politico-religieuse et une rupture des attentes lectorales.

⁶¹⁹ Sur ces divergences : RUIZ DE CONDE (1948), p. 3-31.

L'autre aspect folklorique et marquant de l'organisation des protagonistes cervantins réside moins dans leur réduction à un chiffre symbolique particulier –2, 3, 7 ou 12– qu'à leur configuration selon un nombre simple. À ce père qui doit se séparer de ses fils en âge de voir le monde, Giambattista Basile donne par exemple cinq fils⁶²⁰, Cervantès seulement trois (*Cautivo*). Lorsque le nombre dépasse ainsi le chiffre deux, un seul personnage (une seule sphère d'action) est mis en avant : dans le cas des *Cinq fils*, il s'agit du dernier qui revient au foyer familial avec la capacité de comprendre le langage des oiseaux ; dans celui du *Cautivo*, c'est le parcours de l'aîné qui est sursignifiant. Avec Michel Moner, on observera, néanmoins, une « symétrie de comportement des frères cadets » (1986, p. 79), d'où le déplacement de la symbolique vers une catégorisation binaire, ce qui n'est pas sans conséquences. Les conteurs disposaient à l'évidence d'une stratégie de la paire pour obtenir des effets bien précis. On prendra comme exemple l'histoire des *Deux frères* exposée par G. Basile. Un père sans nom doit se séparer de ses deux fils, non sans les avoir fait riches d'abord de sages conseils. Marcuccio, le plus prudent, entreprend des études, le second, Parmiero, privilégie le vagabondage et les jeux de hasard (2002, p. 318). Chez l'auteur espagnol, les choix des deux frères de Ruy Pérez marquent d'emblée une moindre générosité que celle affichée par le narrateur et une carrière plus intéressée par des perspectives économiques (« Iglesia, mar »)⁶²¹. Les parcours de Marcuccio et de Ruy Pérez avancent de façon similaire en faisant apparaître deux catégories distinctes, celle de l'indigence pour le premier frère, et celle de l'aisance financière pour le second :

- Yo seguí el de las letras, en las cuales Dios y mi diligencia me han puesto en el grado que me veis. Mi menor hermano está en el Pirú, tan rico que con lo que ha enviado a mi padre y a mí ha satisfecho bien la parte que él se llevó, y aun dado a las manos de mi padre con que poder hartar su liberalidad natural; y yo, ansimesmo, he podido con más decencia y autoridad tratarme en mis estudios y llegar al puesto en que me veo. Vive aún mi padre, muriendo con el deseo de saber de su hijo mayor, y pide a Dios con continuas oraciones no cierre la muerte sus ojos hasta que él vea con vida a los de su hijo (*DQ I*, 42, p. 497-498).
- Après le départ de son père, Marcuccio [...] entreprit d'étudier, de fréquenter les académies [...], il devint le plus savant de tous les savants du pays. Mais comme la valeur est marquée du sceau de la misère et que l'eau de la Fortune glisse sur qui barbote dans l'huile de Minerve, le pauvre bougre était toujours sans le sou, toujours à sec [...]. De son côté, Palmiero vivait une vie de bâtons de chaise, au jour le jour,

⁶²⁰ « Il était une fois un brave homme, appelé Pacione, qui avait cinq fils bons à rien, mais tellement bons à rien que le pauvre père, ne réussissant plus à assurer leurs dépenses, se résolut un jour à s'en débarrasser et leur dit : "Mes enfants [...] partez, trouvez-vous un patron, et apprenez un métier. Mais attention, ne dépassez pas le délai d'une année, au terme duquel vous reviendrez à la maison où je vous attendrai, riches de quelques talents". Les frères écoutèrent cette résolution, prirent congé, et, lestés de trois ou quatre hardes pour le change, ils se mirent en chemin, chacun de leur côté, cherchant leur destin » (BASILE, 2002, p. 440).

⁶²¹ « Ruy Pérez de Viedma, qui a choisi d'être soldat, montre qu'il a également hérité de son père la libéralité qui semble attachée au métier des armes : il propose de reverser les deux tiers de sa part au vieil homme -soit deux mille ducats- afin que celui-ci ne se retrouve pas trop démuné. Ses frères, mus par l'exemple, font de même, à cette différence près qu'ils ne reversent, chacun qu'un tiers de la somme, soit, à eux deux, l'équivalent de ce qu'a versé le frère aîné » (MONER, 1986, p. 79).

courant du jeu à la taverne [...] : malgré cela, glanant et grappillant, il se constitua une belle litière (Basile, 2002, p. 318).

En reprenant le schéma binaire derrière l'apparente structure ternaire, Cervantès renoue avec une technique emblématique des conteurs traditionnels qui vise à marquer un contraste, une opposition entre deux catégories.

On le voit, les symboles féeriques que nous avons évoqués précédemment dépendent étroitement de l'organisation actantielle et numérique des catégories auxquelles ils appartiennent. Si Cervantès avait convoqué une quantité considérable de personnages, la polarisation symbolique ne serait pas efficace. Ce qui apparaît dans son écriture, c'est une volonté manifeste de nuancer la *dispositio* tranchée et souvent duelle du symbolisme archaïque propre au conte, au bénéfice d'une architecture moins voyante, plus subtile et plus contemporaine (« Iglesia, mar o casa real »). Pour autant, la rivière souterraine du conte n'en continue pas moins d'irriguer en profondeur la création. Pour preuve, dans les deux récits que nous avons suivis de près, la valorisation initiale du premier acteur –Ruy Pérez, Marcuccio– ne sert qu'à préparer les retrouvailles finales avec un unique frère : le lettré dans l'histoire espagnole, le vagabond dans le conte napolitain.

La narration d'un contraste

En fait, au même titre que la catégorisation, la représentation d'un contraste est l'un des piliers de l'échafaudage narratif cervantin comme elle l'était dans le conte de fées.

Outre la structure binaire du personnel nouvellier qui favorise la présentation manichéenne des concepts du récit, il faut inclure dans le jeu des reprises cervantines de la tradition populaire l'élargissement de la « sphère d'action » du faux-héros, qui fait des personnages exemplaires qui la couvrent de véritables contrepoints. On a pu constater que sa sphère d'action le positionne comme un concurrent direct du personnage principal, mais il faut poursuivre l'examen de cet actant pour montrer que, dans nos nouvelles, son fonctionnement n'est pas différent de celui qui préside au contage folklorique. Tout au long de son parcours, cet adversaire agit de façon inverse au héros (Propp, 1990, p. 205). Ce procédé contique permet ainsi de détacher, dans la variété des événements, deux ensembles conceptuels opposés l'un à l'autre. Pendant qu'Avendaño concentre son attention sur la belle Costanza, Carriazo préfère continuer ses aventures picaresques, tel Parmiero, de G. Basile (*Les deux frères*). Plus largement, c'est toute une liste de rapports antithétiques que l'on peut repérer dans notre corpus : Lotario et Anselmo (*Curioso*), Ruy et son frère Juan (*Cautivo*), Andrés et les gitans (*GT*), Ricardo et Cornelio (*AL*), Leonisa et Halima (*AL*), Rincón/Cortado et leur guide (*RC*), Ricaredo et Arnesto (*EI*), Costanza et les Galiciennes (*IF*), Avendaño et le fils du Corrégidor (*IF*), Teodosia et Leocadia (*DD*), Berganza et la petite chienne du *finale* (*CP*).

En dehors de ces réalisations actantielles, le contraste trouve également sa place dans l'art narratif lui-même lorsque se produit une inversion des catégories au sein d'un même personnage : le protagoniste renverse, alors, totalement les caractéristiques identitaires dont ils s'affublaient initialement (Laspéras, 1987, p. 337-358). Les deux Costanza passent d'un état social méprisable à un statut noble et, inversement, Camila (*Curioso*) et Leonora (*Celoso*) échangent la fidélité pour la trahison (*Celoso*, version Porras⁶²²).

La nouvelle du *Celoso* manifeste, aussi, une inversion significative chez Carrizales, son personnage principal. Lors de son long voyage au Pérou, le voyageur fait soudain le choix de renoncer au comportement dépensier qui le caractérisait. Ce changement d'attitude, qui rompt avec sa tendance spontanée et qui engage le personnage sur la voie de la réflexion, opère, dès l'*incipit*, un renversement surprenant et exemplaire.

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido; y sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle (*Celoso*, p. 328).

On ne sera donc pas surpris de retrouver ce même mouvement symbolique dans le corpus folklorique. Le personnage de Sindbâd, par exemple, accomplit –c'est même là le sens de son expérience maritime– un retournement semblable à celui de notre héros espagnol : « Mais cette fois je fis la promesse solennelle à Dieu, exalté soit-Il, de ne plus jamais voyager que ce soit sur mer ou sur terre après ce septième voyage, qui avait été le plus prodigieux de tous et qui avait apaisé ma passion de toujours repartir » (*Les Mille et Une Nuits IV*, p. 466).

La répétition

La mise en œuvre de ces inversions simples est l'un des procédés les plus éculés du conte. Favorisée par la forme brève, elle permet surtout une symbolisation rapide et efficace des actes romanesques. Ce mécanisme peut aussi coexister avec une autre technique narrative, tout aussi pertinente et utile : la *technique répétitive*⁶²³. Il n'est pas rare, dans le folklore, que le système des frères (multiplication) s'appuie sur la répétition d'une même action, telle l'obtention d'un trésor ou d'un élément merveilleux dans les contes *La quête de l'oiseau d'or* ou *Les trois fils d'or* (types 550 et 707⁶²⁴). Respectant ces modèles folkloriques, Cervantès fait répéter à son personnage Avendaño (*IF*) l'action entreprise initialement par Carriazo.

Avendaño, su amigo, viéndole muchas veces melancólico e imaginativo, fiado en su amistad, se atrevió a preguntarle la causa, y se obligó a remediarla, si pudiese y fuese

⁶²² Sur l'ambiguïté du personnage dans la version de 1613, voir *infra* (« *Novelas...* » : Cervantès et l'œuvre des novellieri).

⁶²³ Le contraste est pour Max Lüthi une forme de répétition par variation (1984, p. 96).

⁶²⁴ Voir *Les nuits facétieuses*, IV, 3.

menester, con su sangre misma. No quiso Carriazo tenérsela encubierta, por no hacer agravio a la grande amistad que profesaban; y así, le contó punto por punto la vida de la jábega, y cómo todas sus tristezas y pensamientos nacían del deseo que tenía de volver a ella; pintósela de modo que Avendaño, cuando le acabó de oír, antes alabó que vituperó su gusto.

En fin, el de la plática fue disponer Carriazo la voluntad de Avendaño de manera que determinó de irse con él a gozar un verano de aquella felicísima vida que le había descrito, de lo cual quedó sobremodo contento Carriazo, por parecerle que había ganado un testigo de abono que calificase su baja determinación (IF, p. 377).

À l'image des héros victorieux du conte, Avendaño réitère l'aventure (picaresque) mais pour y apporter sa touche personnelle, en l'occurrence l'amour d'une souillon d'auberge.

Une autre manifestation (symbolique) de la répétition est celle effectuée par un seul et même personnage (*réduction*). Cervantès en donne une interprétation magistrale dans *El curioso impertinente*, où le personnage principal soumet à son ami trois vœux différents (trois « souhaits ridicules » ?) pour ébranler la fidélité de son épouse. Anselmo commande en premier lieu à Lotario de lui déclarer un amour passionné (DQ I, p. 389-391). La deuxième requête repose sur la relance de la séduction, par le don d'argent, cette fois-ci (DQ I, p. 391-392). Comme dans tous les contes de ce type, les deux premières tentatives ne sont pas concluantes : il faut attendre le troisième essai (Propp, 1990, p. 225) –la troisième absence d'Anselmo– pour dépasser les deux premiers échecs :

En efecto, la hermosura y la bondad de Camila, juntamente con la ocasión que el ignorante marido le había puesto en las manos, dieron con la lealtad de Lotario en tierra. Y, sin mirar a otra cosa que aquella a que su gusto le inclinaba, al cabo de tres días de la ausencia de Anselmo, en los cuales estuvo en continua batalla por resistir a sus deseos, comenzó a requebrar a Camila, con tanta turbación y con tan amorosas razones que [... rindióse] Camila (DQ I, p. 395).

Cette organisation archaïque de la matière nouvellière refait surface dans l'aventure du captif, quoique de manière plus discrète. L'action récurrente est l'œuvre de Zoraida, qui, à trois reprises, elle aussi, tente d'« acheter » le secours de l'Espagnol (DQ I, p. 464, 469, 471).

Les deux exemples que nous avons choisis révèlent, en fait, que Cervantès, en parfait conteur, porte à la structure narrative une modalité déjà appliquée dans la matière diégétique : l'intensification. Non seulement la répétition constitue en elle-même un moyen de rendre un acte plus voyant⁶²⁵ mais, en outre, elle motive souvent, de la part du conteur, une gradation dans les actes affectés par la récurrence. Pour évoquer la situation du captif, celui-ci reçoit, d'abord, la somme de dix réaux, puis, une autre de cent écus ; l'affaire sera finalement conclue avec les deux mille écus envoyés après que Ruy Pérez s'est engagé à épouser la belle une fois arrivés en Espagne. Les bons comptes font les bons amis comme ils font, naturellement, les bons conteurs.

⁶²⁵ « Pourquoi la répétition ? Ce procédé fréquent dans la narration folklorique possède « le même sens que l'hyperbole. L'hyperbole est l'amplification quantitative ; la répétition des actions est un système primitif pour signifier la force et l'intensité des actes » (PROPP, 1990, p. 224, nous traduisons) : son intérêt est donc de marquer la dimension qualitative d'un acte précis, à savoir le dernier.

L'invraisemblance du merveilleux

Catégorisation, inversion, répétition, toutes ces techniques narratives relèvent principalement dans nos récits brefs de la tradition folklorique comme elles puisent en elle leur symbolique. Mais, pour le moment, nous voudrions insister, une fois de plus, sur le vernis féérique que ces trois modes narratifs ont fourni aux nouvelles.

Il est certain que Cervantès a eu le grand mérite de rendre vraisemblable des histoires à dormir debout⁶²⁶. Mais la vraisemblance est un concept extrêmement relatif. Nombre de commentateurs ont souligné le trop grand recours aux trois techniques susdites, sans en percevoir toujours leur cohérence, ni leur origine folklorique. Nous ne donnerons qu'un exemple : la fin de *La fuerza de la sangre*, qui se conclut sur l'amour réciproque des deux jeunes personnages.

A. González de Amezúa y Mayo, G. Hainsworth, R. Schevill, A. Bonilla, ou encore St. Zimic, n'ont pas trouvé cohérent le dénouement de cette nouvelle. Mais doit-on condamner pour autant l'invraisemblable amour de Rodolfo, au motif qu'il est contradictoire avec son ancien « péché de jeunesse » ? Faut-il trouver totalement vraisemblable le brusque changement chez l'ancien violeur, comme le propose J. J. Allen ou J. Rodríguez-Luis⁶²⁷ ? Doit-on, finalement résumer la très courte nouvelle selon les termes de J. B. Avallé-Arce, qui voit dans *La fuerza de la sangre*, à la fois, une belle tentative et un véritable échec (Cervantes, 1982b, p. 25-31) ?

La réponse est évidente lorsque l'on replace l'œuvre dans son contexte de création (*pôle I*) et de sa réception (*pôle II*). Il est manifeste que Cervantès fait usage d'un schéma ancien, repérable dans la « Novela del Gran Soldán » qu'avait publiée Lucas Gracián Dantisco⁶²⁸. Rappelons les éléments du crime : le prince de Naples, qui venait de succomber aux charmes de la princesse perse Axa, la ramène sur la péninsule italienne mais perd soudainement la mémoire au point d'oublier l'essentiel, c'est-à-dire son amour pour la fille du Sultan ; il faut attendre que la Belle fasse œuvre de magie pour que le Prince recouvre la mémoire :

[Axa] pidió al Rey audiencia sobre un negocio que traía, el qual se la dio y mandó que viniese luego. Y subiendo al palacio mandó la Reina a sus damas la recibiesen, y entró hermosísima, y con gran riqueza sobre sí [...] Axa] pidió al Rey le hiciese justicia en mandalle restituir medio anillo de memoria, que le había robado el Príncipe, el qual era el que tenía en el dedo.

El Príncipe muy colorado dixo que era verdad que le tenía, pero que no se acordava havérselo tomado. Entonces la Princesa sacó el que tenía en su dedo, y en poniéndole en el dedo del Príncipe en el encaxe del otro, el Príncipe bolvió en sí como de un sueño, y abriendo los ojos, como viesse delante de sí a su señora Axa, hincándosele de rodillas, la fue a abrazar (1968, p. 163-164).

⁶²⁶ Analysant les vers du *Viaje del Parnaso* qui faisaient référence aux *Ejemplares* (« Yo he abierto en mis novelas un camino/ por do la lengua castellana puede/ mostrar con propiedad un desatino », IV, v. 25-27), A. Rey Hazas explique : « [Cervantes] estaba seguro de haber hecho verosímiles ante los ojos de los lectores casos que la realidad misma demostraba casi imposibles de suceder » (1995, p. 187-189). Sur l'invraisemblance générale des récits de 1613 : BUTOR (1964), p. 138-145.

⁶²⁷ Sur tous ces commentaires : NE, p. 868 (« Notas complementarias »).

⁶²⁸ Également : « Rosella » (BASILE, 2002).

La « nouvelle » de L. Gracián Dantisco précise bien que, lors de sa fuite, le prince avait coupé les doigts de la Sultane, laquelle, maudissant sa fille, lui avait alors prédit qu'à la première femme qu'il embrasserait (ce sera sa mère), le prince l'oublierait (1968, p. 156-164). Rupture de nos attentes sur le phénomène temporel de l'oubli, association de catégories différentes (simple étreinte pour amour maternel, anneau pour mémoire), réduction (doigts), inversion (de l'amour à l'indifférence), constituent les forces féeriques évidentes à l'œuvre dans la « nouvelle ».

Dans *La fuerza de la sangre*, Cervantès refuse de dévoiler son jeu (*pôle I*) et omet volontairement tout signe qui ferait penser directement au conte (la magie, par exemple⁶²⁹). Mais, à bien y regarder, il n'en condamne pas moins son public à lire et à savourer la merveille du retournement final (*pôle II*) : les retrouvailles et la confluence des désirs sont, pour ainsi dire, extraordinaires tant elles sont soudaines et brutales. Chez le héros, le motif de la bague magique est seulement substitué par celui de l'évanouissement (*FS*, p. 321) et par l'ajout de la très vraisemblable –pour l'époque– théorie de l'*innamoramento* (« se le iba entrando por los ojos a tomar posesión de su alma la hermosa imagen de Leocadia », p. 320).

En conservant la logique abrupte et symbolique des *consejas*, il est manifeste que l'auteur espagnol s'est gardé, dans *La fuerza de la sangre*, d'expliquer en détail la psychologie de ses protagonistes. Il n'en allait pas différemment dans le récit du *Cautivo* (*DQ I*), où le vide descriptif concernant l'amour de la protagoniste pour le soldat espagnol constitue, comme l'a très bien remarqué Maxime Chevalier, un critère essentiel qui relie l'écriture cervantine à l'art narratif des contes de fées.

Recordemos que el cuento no dice nunca que se haya enamorado del cautivo la hija del diablo, detalle que no deja de sorprender [...]. La joven ayuda al muchacho sin motivos bien definidos, le salva porque sí. Admitiendo que lo mismo existiera en las formas antiguas del relato, tal indeterminación no le debió de disgustar a Cervantes, cuyos personajes tantas veces actúan porque sí, empezando por don Quijote, que es loco, y por el buen Sancho quien, con ser tan sesudo, también se lanza a las aventuras. Acaso la frialdad amorosa de Zoraida se deba sobre todo al recuerdo del cuento viejo, que deja en dudosa penumbra las motivaciones de la heroína (Chevalier, 1983, p. 409).⁶³⁰

La féerie des nouvelles procède en effet d'une *narratio* souvent redevable à la tradition archaïque des conteurs traditionnels (les renversements incroyables en sont un exemple)⁶³¹. Pour

⁶²⁹ Sur la mutilation et la magie comme caractéristiques de la *conseja* : *CP*, p. 604 (« cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes, con que se entretienen al fuego las dilatadas noches del invierno »).

⁶³⁰ Sur l'absence de motivation amoureuse explicite : voir, par exemple, l'histoire de « Djoullanare de la Mer », qui se marie à la fin du récit sans avoir exprimé une once d'amour pour le protagoniste (*Les passions voyageuses*, 1987, p. 193).

⁶³¹ Sur l'art de la suggestion dans le conte, voir TATAR (2003, à propos de *La Belle et la Bête* : « Pocas versiones de la historia explican por qué el príncipe había sido embrujado ») et MUNCH (2004, p. 232 : « Les vieux contes [...] savent que les mobiles de certaines actions doivent rester dans l'ombre. Le dragon a enlevé la princesse ? Fort bien ! Le conte ne doit surtout pas dire pourquoi. Ce serait réduire la fascination magique et fatale, inhumaine et absurde de ce lieu où le lecteur investit le revers sombre du monde et le sien »).

ce faire, elle joue d'un certain vague dans l'enchaînement ou dans la motivation des événements (Propp, 1983, p. 53).

Mais, à faire disparaître la baguette magique des fées, Cervantès n'a pas réduit le merveilleux : les modes d'organisation du conte –comme ses ingrédients, nous l'avons constaté,– restent à la surface narrative. L'« eau enchantée » est rejetée mais pas l'enchantement : Anselmo reste un impertinent bien curieux, Ruy Pérez un frère fort singulier et Costanza une très illustre souillon.

LANGAGE ET STYLE FOLKLORIQUES (*ELOCUTIO*).

Les différents motifs symboliques, ainsi que l'organisation typée des récits brefs, ne sont pas les seuls paramètres à manifester très clairement les emprunts cervantins au folklore des contes merveilleux : l'*elocutio* propre aux nouvelles que nous étudions relève également en partie de l'art de la *conseja*, en tant que verbalisation expressive des ingrédients populaires.

Gardons-nous d'analyser la matière linguistique des nouvelles sans considérer la perspective de la réalisation concrète du récit, à savoir la *pronuntiatio (actio)*. En effet, lorsque l'on considère ce que nous pensons être une source importante des nouvelles cervantines, à savoir le conte merveilleux, il apparaît que son cadre de réception est sensiblement identique à celui des lectures orales des romans de chevalerie. Il ne fait aucun doute que la lecture fragmentaire et orale des séquences chevaleresques merveilleuses bénéficiait du climat enchanteur déployé par la voix du lecteur-conteur, par le contexte nocturne des fins de journées et par la réunion d'oreilles attentives (voir *supra*).

Ce point commun, que partagent les récits merveilleux brefs et moins brefs aux XVI^e et XVII^e siècles, signifie que la proximité entre le roman de chevalerie et les nouvelles cervantines ne va pas uniquement se situer dans la nature des histoires (voir *supra*) ; elle procède également de la pratique communautaire de leur lecture.

Si, donc, Cervantès voulait s'adresser au public bigarré et amateur d'histoires chevaleresques qu'il décrit dans l'auberge de Juan Palomeque, il n'aurait pas trouvé meilleure solution pour ses narrations brèves que la « prose » du conte comme surface discursive principale. Le langage et le style employés par les conteurs populaires étaient similaires en bien des points à celui des romans de chevalerie. Par le biais du conte, Cervantès pouvait réinjecter au patron de la nouvelle italienne la force poétique si hypnotisante des *Amadís* et autres *Parmerins* (voir *supra*). Si le charme et la magie de la *conseja* se situaient, comme chez son homologue chevaleresque, « dans le pouvoir des mots » (Jean, 1981, p. 64), il serait bon de déterminer ce qui caractérisait ce dernier dans la reprise cervantine.

Nous ne serons pas prolixes pour autant ; le travail mené par M. Moner a déjà tracé les principaux points de convergence entre la narration de l'auteur espagnol et les techniques orales

des conteurs. Nous voudrions uniquement relever les traits qui appartiennent plus spécifiquement aux contes de fées et qui restent prégnants dans le récit bref cervantin.

Langage figuré

Tout d'abord, le langage des nouvelles est fortement imagé et sonore, à l'instar de celui des *consejas*. Doté d'un *iconisme* forcené qui pourrait rappeler le style visuel du *romancero* (Catalán, 1998, p. 145-194), le conte cervantin ne puise pas seulement sa force imageante à la source de l'*enargeia* chevaleresque comme on pourrait s'y attendre chez un fin connaisseur du roman de chevalerie comme Cervantès (voir *supra*). Dans *Don Quichotte*, l'expression employée dans le conte de Sancho, « que parece que ahora la veo » (*DQ* I, 20, p. 213), manifeste également que la forme brève, dans sa création, repose aussi sur une tradition d'origine orale, que Cervantès maîtrisait parfaitement (Moner, 1989, p. 118-127, 299-304). Ne doutons pas, donc, que les *nouvelles* aient bénéficié de la maîtrise que notre auteur pouvait avoir tant des procédés savants du roman, que de ceux, plus populaires, des conteurs. Contentons-nous pour le moment de signaler ce point, qui méritera dans la troisième partie un examen approfondi destiné à tirer au clair, non les origines de ces techniques, mais leur fonctionnalité dans la poétique d'exemplarité que l'écrivain déploie dans ses récits brefs.

Musicalité

D'autres caractéristiques doivent retenir notre attention, comme la densité sonore et la prosodie des textes.

Alberto Blecua avait été intrigué par le discours des domestiques de Carrizales (*Celoso*) découvrant le beau Loaysa (« ¡Ay qué copete que tiene, tan lindo y tan rizado...! ¡Ay, qué blancura de dientes: mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean...! ¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados; y por el siglo de mi madre que son verdes, que no parecen sino esmeraldas! », p. 356) :

Quizá sólo se trate de coincidencias accidentales, pero el tipo de enumeración con la fórmula ¡Ay, qué...! y la situación (por cierto, también Leonora acabará en el lecho con este lobo) parecen ser indicios de que el cuento [de Caperucita] circulaba ya por la península.⁶³²

L'entourage de la duègne mimait en effet, jusque dans la structure anaphorique, l'étonnement verbal de *Caperucita* face à ce loup déguisé en mère-grand (type 333) :

- Abuela, ¡qué ojos más grandes tienes!
Dice:

⁶³² BLECUA (1994), p. XIX. Marc Soriano confirme ce point de vue pour la France : « Cette fois, aucune hésitation possible : [*Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault] vient en droite ligne de la littérature orale. Il n'a jamais affleuré avant 1697 au niveau de la littérature écrite » (1968, p. 148).

- Para verte bien.
- Abuela, ¡qué manos más grandes tienes!
- Dice:
- ¡Para arañarte bien!
- Abuela, ¡qué orejas más grandes tienes!
- Dice:
- ¡Para oírte bien!
- Abuela, ¡qué nariz más grande tienes!
- Dice:
- Para olerte bien.
- Abuela, ¡qué uñas más largas tienes!
- Dice:
- ¡Para arañarte!
- Abuela, ¡qué boca más grande tienes!
- Dice:
- ¡Para comeeeeerte! (version sévillane, Agúndez García, 1999, p. 143)

Le manuscrit français de 1695, notait d'ailleurs dans la marge : « On prononce ces mots d'une voix forte pour faire peur à l'enfant comme si le loup l'allait manger » (Perrault, 1981, p. 144-145, 325).

Sans prétendre qu'il existe un lien entre notre nouvelle et une hypothétique version orale connue de Cervantès⁶³³, remarquons tout au plus que les contes cervantins, de même que ceux de Perrault, appellent une vocalisation qui mette en relief la force rythmique et musicale des expressions textuelles. Plus loin dans le récit du *Celoso*, Cervantès jouera de l'anaphore, tout en lui octroyant les services instrumentaux de l'épiphore : « tanto dijo la dueña, tanto persuadió la dueña, que Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra » (p. 361). Dans la *Novela del curioso impertinente*, le retournement sentimental de Camila est rendu, pareillement, par un retournement sonore grâce à l'architecture en miroir de l'antimétathèse : « Rindióse Camila, Camila se rindió » (*DQ I*, 34, p. 397). Littérature orale autant qu'écrite, les nouvelles espagnoles replongent au cœur de l'art musical véhiculé par les créations des conteurs populaires⁶³⁴.

D'un point de vue plus structural, notre étude ne peut passer sous silence un deuxième point fort de la narration cervantine lié à l'*elocutio* de la *conseja* : la manifestation discursive de la première personne. Une fois de plus, Cervantès est extrêmement proche de la tradition folklorique ; s'il emploie les chevilles verbales des conteurs et développe incises et digressions⁶³⁵, il reprend surtout l'art de la clôture pour mettre en avant la voix narratrice à la première

⁶³³ On aura noté que Cervantès n'insère pas les exclamations dans une structure dialoguée comme l'avait fait Perrault.

⁶³⁴ Sur cet aspect des contes : JEAN (1981), p. 213. Plus largement, on notera la régularité avec laquelle les répétitions structurent les *explicit* dans le conte populaire, à l'intérieur, notamment, d'une période phrastique brève (AGUNDEZ GARCIA, 1999, p. 101, 159, 166, 182, etc.).

⁶³⁵ MONER (1989), 105-118, 136-137, 285-290.

personne : dans la narration du conte de fées, « si l'*incipit* s'énonce de façon impersonnelle – "il était une fois..." ou autres formules équivalentes – le recours à la première personne est, en revanche, extrêmement fréquent dans les formules d'*explicit* »⁶³⁶. Quelques nouvelles suivent ainsi certaines pratiques du récit féerique : rester dans l'ombre de la fiction tout au long de la narration pour apparaître à la fin ; ne pas déranger la participation fictionnelle durant l'écoute pour reprendre explicitement les rênes de la narration en bout de course et manifester, alors, la nature orale de l'ensemble du récit (GT, p. 108 ; Celoso, p. 368-369).

D'autres narrations, le *Curioso impertinente* ainsi que *La ilustre fregona*, présentent des cas spéciaux.

- La première nouvelle utilise, par l'intermédiaire du curé, une modalité spécifique de la *conseja* (Propp, 1990, p. 222), qui consiste à nier la réalité de ce qui vient d'être conté (DQ I, 35, p. 423)⁶³⁷ ;
- la seconde dissout la présence narratrice, mais fait ressurgir un autre mode de soulignement discursif déjà souligné, le chiasme sonore :

[Los hijos de Carriazo] hoy están todos estudiando en Salamanca; y su padre, apenas vee algún asno de aguador, cuando se le representa y viene a la memoria el que tuvo en Toledo; y teme que, cuando menos se cate, ha de remanecer en alguna sátira el "¡Daca la cola, Asturiano! ¡Asturiano, daca la cola!" (IF, p. 439).

Poésie

Style imagé, langage sonore, présence narratrice en fin de récit, tous ces éléments réunis trahissent la présence du conte en terre cervantine. Ils sont insuffisants, néanmoins, pour confirmer le lien au conte de fées, dont la marque de fabrique, pourrait-on dire, est plus spécifique.

On aura une plus grande idée de cette relation en dégageant l'abondance du langage obscur et poétique chez Cervantès ; car le conte (dans une moindre mesure le roman de chevalerie) pratique le non respect volontaire de la *perspicuitas* et exhume les potentialités magiques de la parole :

On sait que l'un des ressorts de la magie, blanche (ou noire d'ailleurs), est la prolifération de formules mystérieuses par lesquelles le langage a puissance de vie et/ou de mort, de métamorphose, de déplacement, etc. Les poètes usent ainsi des mots [...]. Le "Sésame ouvre toi", du conte des *Mille et Une Nuits*, *Ali Baba et les quarante voleurs*, relève de la même magie. Ce qui me conduirait à dire que, dans le "merveilleux", le "magique" est ce qui confère aux contes leur force poétique secrète et réelle : *un langage* ! (Jean, 1981, p. 65)

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 134-135. Également : PROPP, (1990), p. 222 ; BELMONT (1999), p. 90.

⁶³⁷ « Certaines formules, de façon burlesque et hétérogène, disent la fausseté de ce qui vient d'être raconté » (PROPP, 1990, p. 222, nous traduisons).

Dès qu'il en a l'occasion, le conteur se fait poète, comme le signalait Paul Delarue (1956). Pour prendre un exemple, la première nouvelle, qui met en scène une jeune gitane, fera, grâce à l'imaginaire merveilleux véhiculé par le monde marginal des bohémiens, un usage répété d'expressions opaques ; la « transcription » de poèmes du cru de Preciosa trouve même, dans la rhétorique de l'*obscuritas* caractéristique du conte merveilleux, un canal d'expression idoine. Que l'on pense au fragment poétique que Preciosa adresse à doña Clara⁶³⁸ ; il donne libre cours à un type d'expression repérable un peu plus tard dans les contes en vers de Charles Perrault, mais aussi, plus largement, dans le répertoire oriental des *Mille et une nuits*⁶³⁹ :

Hermosita, hermosa,
la de las manos de plata,
más te quiere tu marido
que el Rey de las Alpujarras.
Eres paloma sin hiel,
pero a veces eres brava
como leona de Orán,
o como tigre de Ocaña (GT, p. 47).

L'intérêt du langage poétique est considérable pour Cervantès. Fondamentalement, le symbolisme des mots, allié à celui de l'expression obscure, permet de signifier implicitement sans dire explicitement, et de jouer, ainsi, sur deux tableaux. Le coing mangé par Tomás Rodaja (LV, p. 276), les pommes d'or du « monastère » de Carrizales (*Celoso*, p. 335) et le mal de dent de Costanza (IF, p. 416) offrent une image plastique et un sens immédiatement saisissable par les lecteurs de toutes cultures⁶⁴⁰. Mais ils libèrent, aussi à partir d'un certain âge, un sens second, pénétré de sexualité⁶⁴¹.

On comprendra que, dans le cadre de la critique des « romans » de chevalerie, la rhétorique symbolique de la *conseja* fait « merveille » dans les nouvelles « exemplaires ». Parler d'un lieutenant « jugueton » qui désire « arrimar la vara » ou conseiller de se garder « de las caídas, principalmente de espaldas, que suelen ser peligrosas en las principales damas » (GT, p. 48-49), ce n'est pas la même chose que narrer les frasques d'un Lancelot ou d'un Galaor (*Amadís de Gaula*). Cervantès

⁶³⁸ Également : « Cabecita, cabecita,/ tente en ti, no te resbales,/ y apareja dos puntales/ de la paciencia bendita./ Solicita/ la bonita/ confiantita;/ no te inclines/ a pensamientos ruines;/ verás cosas/ que toquen en milagrosas, Dios delante/ y San Cristóbal gigante » (GT, p. 67).

⁶³⁹ BENCHEIKH, BREMOND, MIQUEL (1991), p. 268-271.

⁶⁴⁰ « [La] littérature opère d'esprit à esprit et elle est donc plus progénitive [que la peinture]. Elle est en même temps plus universelle [...]. Quand on parle de pain, de vin, de pierre ou d'arbre, elle évoque la totalité de ces choses, leur idée même ; pourtant, chaque auditeur leur donnera dans son imagination une incarnation personnelle particulière » (TOLKIEN, 1974, p. 209-210).

⁶⁴¹ Lucas Gracián Dantisco soulignait ainsi les avantages de la *conseja* : « el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal, que no tenga palabras deshonestas, ni tan suzias, ni tan pueras que puedan causar asco a quien le oye, pues se puede dezir por rodeos y términos limpios y honestos, sin nombrar claramente cosas semejantes, especialmente si en el auditorio huviessen mujeres, porque allí se deve tener más tiento » (GRACIÁN DANTISCO, 1968, p. 155). On ne sera pas étonné si ce furent les qualités de « condensation », de « latence » de certains « contenus » et d'« arbitraire » des symboles féeriques qui avaient aidé à la conception de la théorie freudienne sur le rêve (FREUD, 2001, p. 187).

ne réprime pas les expressions hétérodoxes du désir : sans pour autant les marginaliser, il leur donne seulement une place plus réduite que dans l'économie chevaleresque et médiévale (voir *infra*).

L'exemplarité des personnages a beau être douteuse, elle n'en reste pas moins réelle, autant que la vertu de la très libre et très désinvolte « petite gitane » :

era en extremo cortés y bien razonada. Y, con todo esto, era algo desenvuelta, pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad; antes, con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas (GT, p. 29).

Ces quelques mots, ainsi que les poèmes de la première nouvelle exemplaire, sont programmatiques dans la lecture *séquentielle* du recueil. Textuellement, doña Estefanía, la femme de Campuzano (CE) ne sera pas plus *pícara* que Preciosa (GT). Les lecteurs peuvent évidemment construire des « mondes possibles » en accord avec les égarements de ces deux personnages problématiques, mais la diégèse reste sourde à une interprétation univoque et lascive des êtres, préférant le pouvoir allusif du symbole.

Il est permis de penser, d'ailleurs, que le symbole sexuel avait bien plus de chance d'être décodé par des lecteurs déjà expérimentés et friands, comme Maritorne, de rendez-vous amoureux sous l'oranger (DQ I, 22). Par le symbole poétique, des barrières étaient mises qui garantissaient aux « innocents » lecteurs de ne point succomber au péché de la chair comme cela pouvait être le cas par l'entremise de certaines scènes érotiques chevaleresques (voir *supra*). Là était, bien sûr, l'un des attraits les plus puissants du récit féerique « conté tous les jours à des enfants par leurs gouvernantes, et par leurs grands-mères » (Perrault, 1981, p. 50).

Au terme de cette analyse sur l'écriture des nouvelles cervantines, dans les trois domaines de création que sont l'invention, la disposition et l'élocution, nous espérons que la recherche aura pu montrer que la présence de motifs folkloriques dans les quinze récits étudiés n'est pas arbitraire et tient à une rhétorique auctoriale spécifique.

On se rend compte, surtout, que la symbolique onirique détermine les trois « moments » de la création cervantine. Il faut donc préciser, ne serait-ce que brièvement, l'impact global d'une telle rhétorique du point de vue de la lecture effective (*pôle II*). La piste naturaliste que nous avons suivie pour surprendre la raison des motifs féeriques donne une réponse peut-être plus « scientifique » que celles explorées par la mythanalyse de Gilbert Durand⁶⁴² ou la psychanalyse de Sigmund Freud. L'éthologie fournit, en effet, un embryon d'explication sur les signes humains dont le symbole contigue est une émanation fictionnelle.

⁶⁴² Sur les réflexes dominants : DURAND (1992a), p. 37-38, 51-52.

Le prix Nobel de médecine et père de l'éthologie Konrad Lorenz avait repéré dans l'espèce humaine, comme chez ses congénères terriens, des *mécanismes déclencheurs innés*. Ce phénomène⁶⁴³ permet à l'organisme de « réagir de manière parfaitement sensée face à des situations excitatrices déterminées, biologiquement essentielles, en l'absence de toute expérience antécédente » (1970, p. 100). Ce mécanisme lié à l'adaptation à l'environnement ancestral ne protège cependant pas l'homme des leurres et fictions qui auraient l'apparence des *déclencheurs* naturels de nos aïeux. Nombre de représentations artistiques s'appuient ainsi sur ce dispositif psychologique :

il y a un nombre extrêmement restreint de motifs qui déclenchent en nous une prise de position émotionnelle, excitant "la crainte et la pitié", et qui pour cette raison, sont d'impérissables thèmes poétiques dans la poésie. Certaines formes immortelles, telles la demoiselle menacée par l'ennemi et délivrée par le [prince charmant], reviennent indéfiniment depuis l'*Edda* et l'*Iliade*, jusqu'aux plus violents Westerns. Ici encore nous rencontrons le phénomène, caractéristique entre tous, de la fonction des mécanismes de déclenchement innés : les signes distinctifs agissants déclenchent, même s'ils sont présentés sous la forme la plus simplifiée et à l'état isolé, la même qualité de réaction émotionnelle que la situation réelle en vue de laquelle le schéma est construit [...]. On a beau savoir parfaitement que l'objet présenté a la nature d'une attrape, cela ne change rien aux sentiments et à l'affection déclenchée, même s'il s'agit de tentatives d'attrapes aussi grossières que celles que présentent fréquemment les films modernes [ou les romans de chevalerie]. L'enfant maltraité, la jeune fille tyrannisée par une "canaille" [...] déclenchent des réactions de protection, quand bien même en telle occasion on ne peut s'empêcher de sourire soi-même (*ibid.*, p. 129-130).

Les contes, néanmoins, ne sont pas des romans. Leur dimension réduite, le schématisme des situations et le symbolisme des motifs, loin d'amoindrir les effets déclencheurs observables dans le roman, alimente considérablement la magie de leur réception. Que l'on pense aux extraordinaires associations de Zoraida à la Vierge Marie et de la maison de Carrizales à une demeure des *Mille et une nuits*, que l'on pense à la simplicité dissymétrique des rapports entre le captif et la riche algérienne ou à celle qui lie le vieux Carrizales et sa jeune épouse, les nouvelles cervantines jouent sur des éléments dont le pouvoir psychologique est souvent plus aigu que lorsqu'ils sont dilués dans la trame complexe d'un roman. En reprenant la structure brève du conte, la nouvelle cervantine a probablement développé deux caractéristiques qui, dans la vie quotidienne, sont dotées d'une grande capacité de déclenchement : le *schématisme* et l'*invraisemblance*.

Le cas échéant, les mouvements accomplis par les [sources] d'excitations et les systèmes bâtis sur des mécanismes de déclenchement qui leur correspondent peuvent [...] atteindre, dans l'intérêt de leur fonction de signal, un haut degré d'*invraisemblance* générale. Pour cette raison, un déclencheur hautement spécialisé est pour le connaisseur, très souvent reconnaissable comme tel, sans difficulté. Quand on découvre sur le corps d'un oiseau ou sur un cétacé une partie particulièrement voyante, c'est-à-dire colorée de façon inattendue [...], on peut présumer avec [...] que le caractère rencontré a une *fonction de signal* [...].

⁶⁴³ Konrad Lorenz répond, ainsi, aux théories de la *Gestalt* et à celle des « archétypes » de C.-G. Jung (LORENZ, 1970, p. 100).

Le trait saillant de tous ces déclencheurs est l'alliance de la plus *grande simplicité* possible et de la plus *grande invraisemblance* générale possible. Ce caractère marque aussi, généralement, de la même façon, *tous les signaux imaginés par l'homme* (*ibid.*, p. 108).

En vertu de ces deux modalités narratives, la rhétorique cervantine, dans le prolongement des contes merveilleux, offre une efficacité lectorale accrue aux éléments diégétiques que les œuvres de longue haleine pouvaient parallèlement employer. Aussi devons-nous étudier, dans les chapitres qui suivent, le sens de cette efficacité, ou résonance, lectorale.

Tant que nous nous contentions d'étudier les motifs folkloriques (III, 2, B), les résultats de la méthodologie d'analyse du conte définie précédemment, fondée en éthologie cognitive, pouvait receler deux défauts notables.

- D'une part, la perspective anthropologique choisie est tellement large qu'en fin de compte les motifs sont à ce point universaux qu'ils ne définissent pas uniquement la matière contique. La persécution d'un antagoniste terrifiant n'est pas propre au conte, comme ne l'est pas non plus la séduction d'une belle jeune femme.
- D'autre part, ces éléments romanesques sont tellement répandus dans la littérature écrite (textes byzantins, romans de chevalerie) qu'ils ne permettent pas d'affirmer une filiation génétique directe et auctoriale entre les contes merveilleux et les récits brefs cervantins.

Aussi, a-t-il fallu constater que l'écriture même des *novelas* révélait que l'adoption de motifs folkloriques n'était que la face visible d'un ancrage folklorique beaucoup plus conséquent, puisqu'il dépendait d'une *rhétorique de la féerie* fondée sur le schématisme et l'invraisemblance.

De même a-t-il été constaté que quatre des récits brefs cervantins analysés (*Cautivo*, *FS*, *IF*, *DD*) retrouvaient l'architecture de types folkloriques précis très prisés des auteurs du XVI^e et du XVII^e siècle (G. Fr. Straparola, L. Gracián Dantisco, G. Basile, Ch. Perrault).

Une troisième voie d'étude peut être menée. Elle permettrait de mieux apprécier l'ampleur de la présence contique dans les quinze récits brefs choisis tout en en définissant les limites.

Pour asseoir notre démonstration, il faut revenir à plus de « philosophie » et à un texte essentiel pour les recherches et la science actuelles : *La logique de la découverte scientifique* (1935).

-B-

La validation de la théorie contique des nouvelles par la réfutation :

le récit bref cervantin entre la novella et l'exemplum

Avec l'ouvrage fondateur du philosophe Karl Raimund Popper, la méthode expérimentale est repensée pour arriver à la conclusion qu'une théorie n'est pas scientifique parce qu'elle peut être corroborée mais, paradoxalement, parce qu'elle est « réfutable ». Karl. R. Popper avait en effet remarqué qu'une révolution telle que la théorie de la relativité avait pu émerger seulement parce que la théorie précédente était « falsifiable ». Au contraire, le philosophe fait remarquer que les fondations théoriques de la psychanalyse et du marxisme (abondamment utilisées en critique littéraire) restent instables puisque rien, en effet, ne semble remettre en cause leurs interprétations de l'intérieur ni faire réellement progresser leurs démarches, ces dernières étant redevables de postulats totalitaires (Popper, 1995)⁶⁴⁴.

Les « sciences » humaines, très fragiles, sont généralement restées à l'écart du paradigme scientifique de la *réfutabilité*, soucieuses, telles les tentatives structuralistes en littérature, de trouver des formules propres et technicistes (la linguistique narrative dans l'étude de la prose, par exemple). Le théoricien Pierre Bayard semble faire exception (2002). Dans son *Enquête sur Hamlet*, le critique confronte les différentes interprétations sur l'un des chefs d'œuvre de William Shakespeare et conclut à un « dialogue de sourds » (sous-titre de son essai). Sorte de nouvelles « limites de l'interprétation », l'*Enquête* démontre que chaque critique analyse le texte selon un *paradigme* personnel et sélectif qui vient rejoindre le gros des exégèses divergentes : « Privilégiant absolument la place du sujet, le paradigme intérieur organise chaque texte singulier autour de ce qui est le plus spécifique au critique, ce qui peut s'entendre aussi comme ce qui est le plus étranger aux autres critiques » (2002, p. 145). L'interprétation se ferait donc contre d'autres ; et, dans ce combat, le perdant risquerait bien d'être l'œuvre elle-même, devenue prétexte à un travail de sélection textuelle personnelle de la part du critique.

Sans réduire le concept de paradigme à celui d'intériorité psychanalytique, comme le fait Pierre Bayard (*ibid.*, p. 139-147), nous estimons que l'investigation ne doit pas se limiter à un paradigme unique afin d'éviter que notre perspective –celle du récit archaïque– devienne exclusive et totalitaire ; la multiplication des paradigmes pourrait, à l'inverse, permettre d'évaluer

⁶⁴⁴ Le philosophe a d'ailleurs manifesté, par la suite, le caractère scientifique (évolutif) de la théorie darwinienne, laquelle s'était régénérée du vivant de son auteur, puisque l'idée de la sélection naturelle (*L'origine des espèces*) a dû être complétée par celle de sélection sexuelle (*La filiation de l'homme*).

sereinement le poids réel du conte merveilleux dans la création des *Ejemplares*. Notre travail, quand bien même devrait-il se résumer à formuler « une thèse », doit également prendre en compte des facteurs qui mettent en question le caractère unidirectionnel de celle-ci. Bref, ce n'est pas en accumulant les « confirmations » de l'origine contique des nouvelles cervantines que l'on pourra asseoir la vérité de notre propos ou la rigueur (la « scientificité ») de notre démonstration. Nous nous proposons, par conséquent, d'examiner dans quelle mesure nos récits brefs ne cadrent pas seulement avec la tradition folklorique pour mieux démontrer, *in fine*, l'appartenance relative, mais essentielle, du *Cautivo*, de *La gitanilla* ou du *Coloquio* à l'histoire du contage.

« NOVELAS... » :

CERVANTES ET L'ŒUVRE DES NOVELLIERI

La première barrière qu'il faut installer dans le champ de notre recherche est celle du modèle italien créé par Jean Boccace et poursuivi avec succès par Matteo Bandello. Nous souhaitons ainsi, non pas réfuter la place conséquente occupée par les *novelle* dans la genèse des *novelas*, mais plutôt mieux définir leur importance pour ne pas la surévaluer au mépris d'autres sources.

Liberté thématique et générique

Cervantès aura appris quelque chose de capital de sa lecture probable du *Décameron* : la nouvelle bénéficie de l'extraordinaire avantage de pouvoir catalyser en son sein toutes les traditions d'écritures et, à la fois, de pouvoir s'en affranchir⁶⁴⁵. L'écrivain de nouvelles peut traiter dans le cadre de la *narratio brevis* tous les thèmes, insérer tous les genres. La *novella*, en effet, est dotée d'une formidable « capacité d'adaptation » lui permettant de développer, au rythme des époques, « une écriture comique ou épique, brillante ou amoureuse, ésopique ou féerique, sinistre ou tragique, et même, à l'âge baroque, magnifique, théâtrale, surprenante » ; la nouvelle, insiste D. Souiller, « doit s'entendre comme terme générique et non comme espèce littéraire clairement individualisée »⁶⁴⁶.

Pour Cervantès, la leçon est d'importance, puisque, dès lors, la nouvelle peut se nourrir des genres théâtraux comme l'intermède (*Rinconete y Cortadillo*⁶⁴⁷) et faire se côtoyer le monde pastoral avec l'univers picaresque (*La Gitanilla*⁶⁴⁸) ou encore la miscellanée d'apophtegmes avec le récit biographique (*El licenciado Vidriera*).

⁶⁴⁵ À l'inverse de l'Espagne, la péninsule italienne n'a pas développé de tradition romanesque autochtone en prose lorsque naît la nouvelle (SEGRE, 1989, p. 54-55). M. Moner note que la *novella* s'est construite « sur les débris de formes obsolètes » (1990, p. 12).

⁶⁴⁶ MALATO (1989), p. 42 (nous traduisons) et SOUILLER (2004), p. 199, 272.

⁶⁴⁷ YNDURÁIN (1966).

⁶⁴⁸ HART (1994).

Le cœur versatile et égoïste

Le comparatiste Thomas Pavel voit également dans le *Décameron* un autre ferment romanesque novateur puisque le recueil met au centre de sa narration les élans du cœur et sa versatilité. Et ce sont bien ces terres-là que Cervantès viendra irriguer : un des « types moraux auxquels Cervantès s'intéresse aussi bien dans la première partie de *Don Quichotte* (1605) que dans les *Nouvelles exemplaires* est l'amoureux volage, personnage-type d'origine comique, mais qui est susceptible de devenir l'objet d'une intrigue sérieuse » (2003, p. 120). De Cardenio (*DQ*) à Campuzano (*CE*) en passant par Leandro (*DQ*) et la Cariharta (*RC*), le cas amoureux reste un point quasi obligé du récit bref cervantin, comme il l'avait précédemment été chez l'auteur florentin.

Mais la dette de l'écrivain espagnol pourrait être plus importante encore, puisque lui aussi n'hésitera pas à faire de ses personnages des amoureux égoïstes :

Alors que les couples des romans idéalistes demeurent éternellement unis, les amoureux des nouvelles ne peuvent guère compter les uns sur les autres : les trahisons, les querelles, les séparations et les malentendus traversent sans cesse leur fragile entente. À la différence de la pastorale, les personnages de nouvelle n'apprennent que rarement à se maîtriser eux-mêmes et à concevoir le monde du point de vue d'autrui. Si à la longue Céladon découvre le bonheur de se regarder soi-même avec les yeux d'Astrée, les divers héros jaloux et inconstants de Boccace, de Cinzio et de Cervantès agissent résolument en égoïstes (Pavel, 2003, p. 118).

S'il faudra nuancer fortement le propos par la suite, de fait, Fernando trompe Cardenio (*DQ I*), comme Marco Antonio se jouera de l'amour de Teodosia (*DD*). Dans une même tension narcissique, les Anselmo, Carrizales et autres licenciés de verre resteront longtemps enfermés dans leur bulle sans se préoccuper des inquiétudes de leurs camarades de fiction.

L'influence des nouvelles de Matteo Bandello

Du lombard Matteo Bandello, Cervantès aura pris, par ailleurs, la mesure du succès de son *novelliere* mais aussi, certainement, quelques fines recettes⁶⁴⁹. Les *Novelas ejemplares* retiennent d'abord l'abandon du cadre narratif reliant les divers récits brefs autour d'une intrigue subordonnante, mais aussi, n'en doutons pas⁶⁵⁰, la terminologie aperturale du recueil prétendant à l'exemplarité : *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras del Bandini Veronas* (Salamanque : Pedro Lasso, 1589)⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Cervantès avait acheté à Séville un texte, dont on présume qu'il serait la traduction française du *bandel* italien (CANAVAGGIO, 1997, p. 280).

⁶⁵⁰ Sur ce point, nous suivons l'avis de PABST (1972), p. 216.

⁶⁵¹ Notons que le qualificatif d'exemplarité apposé au « Bandel » ne figure pas dans la version française ; elle est due à la traduction espagnole du recueil (voir *supra*).

Narrer un cas

Quoi qu'il en soit, le fait est que les récits de J. Boccace et de M. Bandello ont reçu un accueil fort positif si l'on en croit l'importance des *novelle* dans les bibliothèques espagnoles⁶⁵² ou dans les scénarios romanesques et théâtraux (Juan de Montemayor, Juan de Timoneda, Lope de Vega, etc.)⁶⁵³. En ce qui concerne le récit bref plus précisément, l'apport principal de cette prose italienne réside dans la reprise d'une tradition romanesque ancienne : celle des « cas ». Le philologue allemand André Jolles (1972, p. 137-157) estime que « le Cas tend vers la Nouvelle, mais aussi que la Nouvelle abolit le Cas parce qu'elle doit trancher [... La] Forme savante que nous appelons particulièrement "Nouvelle toscane" procède pour une bonne part de la Cour d'Amour et du Cas d'Amour » (la casuistique amoureuse).

En fait, la réalité textuelle est plus complexe. Paolo Cherchi, qui a étudié la quatrième nouvelle de la dixième journée du *Décameron*, montre que le récit présente au cours de son développement une *quaestio* sur laquelle sont amenés à se prononcer quelques personnages. Le protagoniste répond effectivement à la controverse et y met fin d'un point de vue diégétique dans le sens évoqué par A. Jolles (Cherchi, 1983, p. 95-99). Néanmoins, la rhétorique narrative ne s'arrête pas là : non seulement les lecteurs doivent se prononcer librement sur la *quaestio* posée par la nouvelle mais, en outre, le récit est lui-même une pièce dans le jeu global du recueil pour savoir lequel des protagonistes des précédentes nouvelles est le plus admirable. Ainsi mise en recueil, toute nouvelle fait l'objet d'une double *quaestio*, selon que l'on envisage exclusivement le récit immédiatement lu ou que l'on replace ce dernier dans l'ensemble intrafictionnel des autres nouvelles⁶⁵⁴. Dans le premier cas (X, 4), il s'agit de mesurer la qualité de l'amour des personnages d'une même diégèse (en l'occurrence celui de deux hommes pour une même femme) ; dans le second (X, 1-4), l'évaluation éthique est plus générale, puisqu'il s'agit en l'occurrence, dans la dixième journée du *Décameron*, de hiérarchiser les différents protagonistes :

Que direz-vous de cela, mes bonnes amies ? Estimerez-vous le fait qu'un roi ait donné sa couronne et son sceptre [X, 1], ou qu'un abbé, sans qu'il lui en coûtât, ait réconcilié un brigand avec le pape [X, 2], ou qu'un vieillard ait offert sa gorge au coup de son

⁶⁵² Les recueils de nouvelles italiennes, en langue originale ou en castillan, occupent une place non négligeable dans les bibliothèques des madrilènes du Siècle d'or (dans les exemples de bibliothèques fournis, leur proportion est semblable à celle des romans de chevalerie) : PRIETO BERNABÉ (2004b). Sur les différentes éditions de ces recueils : CERVANTES (2001), p. LXI-LXII.

⁶⁵³ Voir BANDELLO (2002), p. 59 (introduction).

⁶⁵⁴ Le *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* de Girolamo Bargali semble confirmer que cette rhétorique textuelle n'était pas vaine puisque à la lecture publique de la nouvelle suivaient des discussions correspondant à cette double perspective (« Ensuite, les discussions qui procèdent des nouvelles interviennent de deux façons. Car, ou bien une seule nouvelle apporte matière à débattre... ou bien deux nouvelles racontées l'une après l'autre font se demander, lorsqu'on les compare ensemble, quelle action des deux mérite les plus grands éloges », cité par SOUILLER, 2004, p. 304).

ennemi [X, 3], estimerez-vous dis-je, que toutes ces actions puissent égaler ce que fit messire Gentile [X, 4] ? (1994, p. 782-783)⁶⁵⁵

La nouvelle, donc, ne résout pas toujours la controverse et préfère même souvent garder les potentialités de débat lectoral qu’offre le « cas ». Les fables de G. Fr. Straparola continuent, ainsi, d’exploiter la rhétorique ancienne comme le montre le troisième conte de la septième nuit : une princesse est délivrée par trois frères, mais,

à cause de la pucelle, qui ne pouvait être partagée, naquit entre eux une grande discorde, à savoir avec qui elle devait demeurer, et lequel des trois méritait mieux de la posséder. Enfin, ayant longuement disputé, les raisons des uns et des autres furent trouvées si bonnes que l’on ne put l’adjudger à l’un sans faire tort aux autres ; jusqu’à ce jour, la cause est demeurée pendante, et je vous laisse le soin d’en juger (1999, p. 378).⁶⁵⁶

Dans la première partie de notre travail, nous avons pu constater que la *disputa* était une pratique normale de la lecture en public (voir *supra* : Chap. II). On s’aperçoit maintenant que la « forme simple » du *cas* –dégagée par A. Jolles– ne fait qu’exploiter cette « disposition mentale qui se représente l’univers comme un objet que l’on peut évaluer et juger selon des normes » (1972, p. 143). Aussi nous faut-il, à présent, mettre en évidence l’utilisation cervantine de la *quaestio* et rappeler avec l’un des personnages du *Décameron* que ce sont évidemment les histoires d’amour, dépourvues de règles universelles, qui « offrent à profusion, sur toute matière, sujet à discourir » (1994, p. 776)⁶⁵⁷.

Dans *Don Quichotte*, la nouvelle à débat trouve son expression la plus aboutie dans l’histoire ni heureuse ni complètement funeste de Marcela et de Grisóstomo. L’épisode, « conçu dans son déroulement comme un véritable procès » (Moner, 1989, p. 237), ne peut que provoquer une prise de position lectorale, car, quoiqu’il pervertisse la structure linéaire de la *novella*, Cervantès n’en retrouve pas moins, dans ce récit bref pastoral, sa « nature » délibérément ambivalente et problématique comme il se désolidarise, aussi, de la rhétorique rigide de l’*exemplum* en ne subordonnant pas la compréhension des récits brefs à une interprétation unique⁶⁵⁸.

⁶⁵⁵ María de Zayas y Sotomayor prolongera cette rhétorique dans ses *Desengaños amorosos* puisque chaque nouvelle est un cas dans le débat sur la responsabilité des hommes ou des femmes dans le malheur des couples. Ainsi, autant la première nouvelle concluait sur la culpabilité absolue des hommes (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 1998, p. 166), autant le « desengaño cuarto » rentre dans la polémique en assurant que les femmes ne sont pas toujours des victimes (des hommes) : « dudo que ni las mujeres son engañadas, que una cosa es dejarse engañar y otra es engañarse, ni los hombres deben tener la culpa de todo lo que se les imputa » (p. 227).

⁶⁵⁶ Voir également « L’homme exemplaire » de Matteo Bandello (*Conteurs italiens de la Renaissance*, 1993, p. 507-526).

⁶⁵⁷ On ne peut pas exclure l’hypothèse de Didier Souiller qui assimile l’exemplarité de la nouvelle italienne au fait qu’elle se situe au carrefour de deux traditions érudites : la *disputatio* universitaire et la casuistique amoureuse de la courtoisie. De ce point de vue, « la nouvelle est un signe du passage de la culture des clercs à la culture des mondains [...] et d’une] sorte de laïcisation des procédés de l’éloquence antique et de la méthode de la *disputatio* » (2004, p. 77-78).

⁶⁵⁸ NEUSCHÄFER (1983), p. 107. Voir, surtout, CORREARD (*à paraître*) : le critique souligne, à partir de l’étude de figures féminines, traditionnellement porteuses d’un discours misogyne, et des « péripiéties » qui ponctuent les histoires de Marcela et de Camila, que ces deux « cas » induisent chez les lecteurs « une

Ainsi, dans les quinze récits brefs que notre étude inclut, ce ne sont pas seulement des motifs italiens que l'on pourra retrouver⁶⁵⁹, c'est également une utilisation profonde de techniques destinées à accroître le *régime de compréhension* des auditeurs afin qu'ils se dégagent d'une lecture minimale et qu'ils évaluent, consciemment, la diégèse⁶⁶⁰.

Au sujet de la vie de Tomás Rodaja (*LV*), l'affirmation *in extremis* de la réussite militaire du licencié de Verre, en contradiction avec son échec professionnel, peut servir d'aiguillon destiné à provoquer l'incompréhension des lecteurs : quel exemple est donné à lire ? Car, si les sources de l'insuccès de Tomás couvrent la narration, en revanche, rien n'est dit sur les hauts-faits qui ont motivé la célébrité *exemplaire* du soldat (*LV*, p. 301)⁶⁶¹.

Le récit cervantin le plus marqué par la rhétorique finale de la nouvelle est évidemment celui du *Celoso*⁶⁶² qui pose le discours suivant :

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; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (*Celoso*, p. 369).

Cet *explicit* de 1613 vient substituer un premier, laissé dans la miscellanée de Porras de la Cámara où était indiquée l'apparence merveilleuse du récit (« El cual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero », *Celoso-Porras*, p. 713). Dans la deuxième version du texte, Cervantès ne se limite pas à gommer la piste qu'il laissait ouverte sur l'origine fabuleuse de la nouvelle, il donne à celle-ci une patine nouvellière encore plus marquée en laissant planer une incertitude sur les secrets de l'histoire qui vient d'être lue et non plus sur la nature de la narration, sa vraisemblance (*Curioso*).

L'ancrage dans le réel

Lancer le débat, faire réfléchir le lecteur, telles étaient les fonctions de la rhétorique du *cas* recyclée par les *novelle*. Pour autant, les récits brefs italiens exploitaient, également, un autre sens du *cas* (notamment à partir de Matteo Bandello), à savoir celui de chronique réelle. Nous ne reviendrons pas sur cette dimension des nouvelles qui fut abondamment commentée. On se contentera de rappeler que la force du *novelliere* composé par le dominicain italien participait de « l'introduction intensive d'éléments concrets et historicisés dans le tissu narratif des nouvelles

réflexion morale dynamique plutôt que statique, par différence avec l'*exemplum*, où la marge d'univocité se loge dans le jeu du général et du particulier ».

⁶⁵⁹ « Bien souvent, les auteurs de nouvelles s'entre-plagient sans la moindre gêne » (SOUILLER, 2004, p. 112). Sur l'influence italienne dans les *Ejemplares*, voir notamment ZIMIC (1996).

⁶⁶⁰ Pour William Clamurro, par exemple, le « mystère » des *Ejemplares* relève du dialogisme ironique et des mondes contradictoires qui sont donnés à lire (1997).

⁶⁶¹ La bipolarisation des réponses apportées par les critiques est révélatrice des lectures contradictoires que pouvait engager la nouvelle du *LV*. Voir à ce sujet l'analyse menée par David Castillo (2003, p. 55-71).

⁶⁶² Voir, également, l'histoire de Leandra (*DQ I*, p. 577).

[qui] a abouti à une véritable rénovation de l'art de conter »⁶⁶³. Et Cervantès n'est pas étranger aux procédés de l'écrivain lombard. Pour ne prendre qu'un exemple emblématique, la fin de ses récits brefs manifeste une maîtrise consommée dans l'art si caractéristique de M. Bandello : dans la majeure partie de la production cervantine, les références à la réalité des faits narrés et des personnes évoquées sont le symétrique des « dédicaces » bandelliennes (García López, 1999)⁶⁶⁴. Ainsi peut-on comprendre (et non rejeter) les commentateurs espagnols qui, à la fin du XIX^e et au début du XX^e, ont cherché des sources empiriques aux *Nouvelles exemplaires*. Ils suivent tels des « lecteurs modèles » le programme –trompeur– laissé par le maître⁶⁶⁵ et expriment ce que nombre de lecteurs naïfs du Siècle d'or ont dû croire en finissant de lire chaque récit : « Los personajes de la ficción, las Preciosas, las Costanzas, los Carriazos y los Avendaños quieren ser, en la voluntad del narrador, tan reales como los Pozos, Cifuentes y Acevedos. Y a la verdad que lo consiguen » (*ibid.*, p. 189-190).

L'irrationnel impensable

Lorsque Cervantès fait de la *novela* le récit d'un *cas* non seulement « historique », mais également hors du commun⁶⁶⁶, il parachève la pose du vernis hérité de la tradition novellière italienne. Chez les auteurs du *Quattrocento* et du *Cinquecento*, la nouvelle, au lieu de broder de vastes allégories dont la validité repose sur la généralité de l'idée qu'elles illustrent, « se concentre sur un seul événement sorti du commun, sur un cas unique dont l'irruption à la fois étonne le spectateur et l'éclaire sur une virtualité insoupçonnée du comportement humain » (Pavel, 2003, p. 115).

Suivant la poétique de la *novella*, Cervantès ne s'étendra pas sur l'espace florentin d'Anselmo et de Lotario (« En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario », *DQ I*, 33, p. 375), l'essentiel tiendra dans l'histoire, mais, surtout,

⁶⁶³ Voir l'introduction d'Adelin Charles Fiorato (BANDELLO, 2002, p. 27-28) : « En effet, dans la mesure où le récit de Bandello se fonde sur la vraisemblance et épouse la réalité mouvante des imprévus quotidiens, il s'écarte de la fable traditionnelle de type boccacien, construite selon les règles rigoureuses de la logique et de l'art. » « La variété des *cas*, qui caractérise fondamentalement les structures et les contenus du *novelliere* [...], engendre un art de conter discontinu, contingent, journalistique, dont l'auteur mesurait lui-même le caractère insolite. Il est tentant d'établir un rapprochement entre, d'une part, la variété et le désordre structurels du recueil, la variété et le désordre internes de nombreux personnages et intrigues tendant à la tragédie ou à la simple chronique, et d'autre part, l'évolution de la culture du deuxième tiers du XVI^e siècle, où s'affirme de plus en plus, dans les lettres comme dans les arts, une écriture du particulier. Sans parler du domaine de l'art (notamment du maniérisme), il suffit de songer à l'énorme prolifération, à cette époque, de formes littéraires moins liées à la rhétorique classique qu'à l'expression dédiée et singularisée du fait quotidien : historiographie, épistolographie, biographie et autobiographie, relations diplomatiques, récits de voyages, polygraphie, etc. » (p. 44-45).

⁶⁶⁴ Voir, également, CHEVALIER (1966, p. 482) sur la dette de *La gitanilla* vis-à-vis du *Décameron*.

⁶⁶⁵ « [El] narrador menciona en rápidas frases su propio presente, asegurando haber tratado él mismo a sus personajes o a sus descendientes cercanos, facilitando pormenores de su vida actual, a modo de documento fehaciente » (GARCÍA LÓPEZ, 1999, p. 185).

⁶⁶⁶ CASALDUERO (1943), p. 22 ; CERVANTES (116b), p. XII.

depuis Matteo Bandello, dans les aberrations psychologiques des êtres fictionnels. Les français Pierre Boaistuau et François de Belleforest, en intitulant leur adaptation des nouvelles du dominicain *Histoires tragiques*, avaient soulevé la nouveauté du recueil italien : l'abondance de cas humains marqués par la pathologie et la criminalité⁶⁶⁷ (I, 8, 20), le tout servi par le rythme implacable et haletant de la narration (I, 42). Les Espagnols amateurs de nouvelles italiennes, auxquels le titre de « Novela » du *Curieux impertinent* pouvait s'adresser, ne seront pas déçus par l'histoire florentine incluse dans *Don Quichotte* ; ils y retrouveront une histoire dérangement et un personnage fortement teinté d'irrationnel chimérique et compulsif bandellien⁶⁶⁸. Qu'en était-il pour le *Cautivo*, pour l'histoire de Leandra et pour l'ensemble des *Nouvelles exemplaires* ?

Nous le verrons par la suite ; mais, pour finir notre exposé sur les fondements poétiques de la nouvelle chez Cervantès, nous ne voudrions pas laisser croire que les deux sens majeurs du *cas* s'opposent entre eux. En fait, la rhétorique questionneuse de la *forme simple du cas* n'est que plus efficace si elle s'appuie sur celle du *cas extraordinaire*, puisque, dans la pratique de la nouvelle, la narration propre à la nouveauté et à l'imprévisibilité du cas narré se déploie de manière à déclencher la participation émotionnelle et éventuellement critique du lecteur ou de l'auditeur (Malato, 1989, p. 26). Ce sont ces cas inouïs présentés aux lecteurs, associés à un décor réduit au minimum, qui font appel à une activité inductive de la part des lecteurs. Dérouté par des passions incompréhensibles et des mobiles insolites, le public peut percevoir les événements décrits comme de véritables *cas* sur lesquels l'expérience commune pourra porter un avis (Pavel, 2003, p. 115-116). Dans l'exemple du *Curioso*, le curé estime que le déroulement de l'histoire est tellement exceptionnel entre deux personnes mariées que le récit en devient invraisemblable (*DQ I*, 35, p. 423). Mais les lecteurs doivent-ils partager le même avis ? Le fait de formuler ce jugement incite en tout cas à réfléchir, notamment parce que Cervantès laisse « planer le doute sur les raisons qui font agir son personnage »⁶⁶⁹ et parce qu'il pose, comme dans toute bonne tragédie, la question de la responsabilité des victimes que sont Camila et Lotario...

⁶⁶⁷ « Sains d'esprits, mais déviants par rapport aux règles morales et sociales, nombre de criminels bandelliens élaborent et exécutent leur machination avec une froide détermination machiavélique, une grande lucidité intellectuelle, parfois une sorte de technicité professionnelle, qui contraste avec leur désordre mental [...]. À l'intérieur de cette catégorie d'histoires criminelles [...], émerge un sous-groupe qui illustre la crise de l'être, de l'homme que minent des humeurs pathologiques, en particulier une mélancolie explicite ou latente » (Introduction d'Adelin Charles Fiorato –BANDELLO, 2002, p. 39-42–).

⁶⁶⁸ Sur les sources du *Curioso* chez les *novellieri* : RICO (1998), p. 79- 80.

⁶⁶⁹ PAVEL (2003), p. 124 : « Comparés à la transparence déontologique régnante, c'est le brouillard enveloppant la motivation d'Anselme, l'impossibilité d'exprimer ses désirs, la pénombre morale couvrant sa conscience qui ont dû éblouir l'imagination des contemporains ».

« ...EJEMPLARES » :

CERVANTES ET LA TRADITION DE L'EXEMPLUM EN ESPAGNE

Même si l'on peut estimer que le rapprochement de l'adjectif « ejemplares », employé dans le titre et réaffirmé dans le prologue, avec le genre de l'*exemplum* semble restrictif, l'hypothèse ne doit pas, pour autant, être écartée. De nombreuses raisons amènent à un examen des raisons qui justifient l'influence de la tradition exemplaire sur nos récits brefs, au-delà de leur ancrage folklorique.

L'idée avait, d'ailleurs, fait son chemin chez Walter Pabst et chez Jean-Michel Laspéras. Mais, avant de revenir sur leurs conclusions et de considérer l'*exemplum*-apologue dans sa globalité, revenons sur ce que furent ses caractéristiques, au cours des diverses mutations historiques et sémantiques qu'il a connues.

Une première approche de l'exemplum : le schéma théorique

L'organisation de l'*exemplum* en genre autonome date du Bas Moyen Âge, époque à laquelle se systématisent les traits de caractère de ce type de récit. Dans leur étude, Claude Brémond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt donnent la définition suivante : l'*exemplum* se présente au XIII^e siècle comme un récit bref dont l'histoire serait historiquement avérée ; la narration s'insère comme un « collage » au sein d'un discours englobant et le propos didactique vise la persuasion de l'auditoire (1982, p. 36-37).

Concrètement, ces paramètres se dégagent de recueils qui, à partir de 1250, se sont multipliés dans les ordres dominicains et franciscains (*ibid.*, p. 59). L'*exemplum historicum* médiéval possède donc des modalités pragmatiques particulières : le discours-cadre du récit bref exemplaire est la plupart du temps un sermon (prédication) ; l'auditoire est constitué de fidèles ou de disciples. Il possède également une portée édifiante de type religieux :

[la finalité de cette pédagogie] n'est pas seulement une bonne conduite (d'où l'insuffisance de la caractérisation *moralisatrice* de l'*exemplum*), ni le divertissement (l'utilisateur d'*exemplum* qui se laisse entraîner sur cette pente pervertit la finalité de l'*exemplum* en prenant pour fin ce qui n'est qu'un moyen), ni le bonheur terrestre de l'auditeur, mais son salut éternel : l'*exemplum* est dominé par le souci des fins dernières de l'homme, c'est, si on nous permet l'expression, un gadget eschatologique (*ibid.*, p. 37).⁶⁷⁰

La *Disciplina clericalis* avait été considérée comme un des premiers recueils d'*exempla*, sinon comme le premier. Or, comme le précisent Cl. Brémond, J. Le Goff et J.-Cl. Schmitt, cette collection de récits traduits de l'arabe en latin dans les premières années du XII^e siècle par Pedro

⁶⁷⁰ « Au Moyen Âge, l'*exemplum* est administré par un pédagogue ou mieux, le plus souvent, par un prédicateur dont le but est de *convertir*, c'est-à-dire de *transformer* l'auditeur lui-même » (BREMOND, LE GOFF, SCHMITT, 1982, p. 46). L'Espagne compte quant à elle le *Fructus sanctorum* (1594) d'Alonso de Villegas (ARAGÜÉS ALDAZ, 1999, p. 146).

Alfonso se situe d'avantage dans la littérature didactique, « son but est plus d'"instruire", de "chastoier" que d'édifier, de contribuer au salut. D'où le caractère essentiellement profane de ses proverbes et récits qui, par ailleurs, selon les termes même du prologue, s'adressent autant à des lecteurs qu'à des auditeurs et visent donc un public lettré plutôt que l'auditoire "populaire" de l'*exemplum* » (*ibid.*, p. 51-52).

L'existence de ce recueil, de même que la pratique effective de l'*exemplum* religieux, qui ne se départ pas de cette tradition de l'apologue oriental, permet de nuancer, historiquement, les rigueurs taxinomiques⁶⁷¹. La séparation entre l'*exemplum* et l'apologue non religieux est difficile à maintenir.

Il importe donc de mesurer également le poids de la veine exemplaire orientale (de sa poétique) dans la culture espagnole du Moyen Âge⁶⁷², ainsi que l'usage abondant qui en sera fait dans le *Libro de los exemplos del conde Lucanor y de Patronio* de Juan Manuel.

Concernant le premier point, on sera attentif à l'abondance des collections espagnoles d'*exempla* (*Barlaam e Josaphat*, *Calila e Dimna*, *Libro de los engaños e asayamiento de las mugeres – Sendebat*–, *Libro de los gatos*, etc.).

Mais sans doute faut-il accorder un grand intérêt historique pour le texte de Juan Manuel. D'abord, parce que le *Libro de los exemplos*, bien qu'écrit dans la première moitié du XIV^e siècle, n'est publié qu'à la fin du XVI^e siècle, en 1575, sous le titre de *El conde Lucanor*. Ensuite, parce que l'œuvre, écrite en 1335, peu avant le *Décameron*, constitue une brillante synthèse des différents courants qui alimentaient l'*exemplum* (tradition orientale, prédication). De l'évolution de l'*exemplum* religieux (recueils du XIV^e siècle), Juan Manuel reprend l'adjonction écrite de « moralités », profitant ainsi de l'engouement des lecteurs pour ce type de littérature (*ibid.*, p. 63-64). Quant à la tradition lancée par la *Disciplina*, le régent d'Alfonse XI conserve la nature didactique profane des récits⁶⁷³ et la structure binaire d'énonciation qui associe un sage (un père dans la *Disciplina*, sept sages dans le *Sendebat*) et un jeune homme profitant des conseils de son (ses) aîné(s).

L'exemplum cervantin

Dans le prolongement des travaux de Jean-Michel Laspéras, nous pensons que la dette cervantine à l'égard de la rhétorique de l'*exemplum* est évidente. L'étude qu'il a menée sur les traductions des nouvelles italiennes est extrêmement révélatrice de l'influence de la culture de

⁶⁷¹ « Il est vrai que plus tard, surtout à partir du XIII^e siècle, ces récits seront utilisés souvent comme *exempla* et appelés ainsi » (BREMONT, LE GOFF, SCHMITT, 1982, p. 51).

⁶⁷² Faut-il préciser que l'*exemplum* était devenu, à partir du XIII^e siècle, « un objet littéraire et culturel de série, de grande consommation et de large circulation » (*ibid.*, p. 56) ?

⁶⁷³ « El saber contenido en el *Calila* es fundamentalmente práctico, una compilación de normas de conducta. Trata de educar al hombre para que sepa relacionarse con sus semejantes sin excluir un fin trascendente [...] el *Calila* parece insistir por su temática en la conducta regia » (LACARRA, 1979, p. 33-34).

l'*exemplum* dans l'Espagne du Siècle d'or : quand l'italien parlait de *beffa*, le mot était inmanquablement traduit par le terme moralement chargé d'*escarnio* (1987, p. 137-144). Ainsi s'explique, par ailleurs, le titre castillan des nouvelles bandelliennes (*Historias trágicas exemplares*), puisque son correspondant français, dans le recueil qui avait servi de source (*Histoires tragiques*), ne présentait nullement le concept d'« exemplarité » (Pabst, 1972, p. 184-195).

Chez Cervantès, la force des effets de la Contre Réforme en Espagne a, de plus, sans doute accompagné l'usage qu'il pouvait faire de l'écriture exemplaire issue du Moyen Âge. J.-M. Laspéras insiste, par exemple, sur l'usage répété de l'« appareil interprétatif » (la « sentence » ou « moralité ») dans les *novelas* (1987, p. 131-150).

Le cadre fictionnel du *Curioso* retrouve la situation asymétrique du « sage » religieux et du public profane de la tradition médiévale avec le jugement final du curé Pero Pérez ; mais d'autres formules de clôture cisèlent la masse narrative cervantine. Dans *El amante liberal*, la narration souligne, en guise d'épiphonème, « el *ejemplo* raro de discreción, honestidad, recato y hermosura » de Leonisa (*AL*, p. 159) ; dans *La española inglesa*, le discours herméneutique est plus général encore :

Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud, y cuánto la hermosura, pues son bastantes juntas, y cada una de por sí, a enamorar aun hasta los mismos enemigos; y de cómo sabe el cielo sacar, de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechos (*EL*, p. 263).

Mais c'est encore la nouvelle enchâssée du *Casamiento engañoso* qui manifeste le mieux la façon dont Cervantès renoue avec la structure qui fit florès dans le *Conde Lucanor*⁶⁷⁴ et qui exprime parfaitement la distance qui sépare l'*exemplum* du *cas litigieux*⁶⁷⁵.

- No sé qué responderos –dijo Peralta–, si no es traeros a la memoria dos versos de Petrarca, que dicen:

*Cbé, qui prende diletto di far f[r]ode;
Non si de lamentar si altri l'ingana.*

Que responden en nuestro castellano: "Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado" (*CE*, p. 533).

Là encore, le protagoniste se trouve face à un être de savoir qui prodigue *in fine* une sentence, d'ailleurs liée non pas tant avec les soucis personnels du personnage principal⁶⁷⁶ qu'avec la valeur éthique du dénouement.

⁶⁷⁴ MONER (1986), p. 24-25 : « On rejoint ainsi la grande tradition du récit exemplaire inaugurée en Espagne par don Juan Manuel. Sans doute Cervantès a-t-il apprécié l'efficacité didactique des *viessos* qui ponctuent les *exempla* du *Conde Lucanor* si l'on en juge par la fréquence du recours à l'explicit sentencieux. »

⁶⁷⁵ Cette distance est très nette dans le vingt-quatrième exemple de Juan Manuel où un roi « quería provar a sus tres fijos » : le doute n'est pas permis à la fin puisque le père de l'*exemplum* porte sa préférence pour le benjamin de la fratrie et que le comte fait écrire ces deux vers en guise d'épigraphe moral (« Por obras et maneras podrás conocer/ a los moços cuáles deven los más seer ») afin de trouver une résonance lectorale large au cas singulier présenté plus avant (JUAN MANUEL, 1994, p. 96-101).

De façon similaire, la paternité de *Calila e Dimna* dans la création du *Coloquio* (technique enchâssante, stratégie de la dissimulation par l'habit animalier), si elle est possible (Jarocka, 1979, p. 12-18), soulignerait quant à elle le caractère fondamentalement profane des valeurs portées par le dialogue canin.

Si le rapport du récit bref cervantin à l'*exemplum* médiéval semble manifeste, J.-M. Laspéras fait néanmoins remarquer que, lorsque les *Ejemplares* « sacrifient aux normes de l'*exemplum*, c'est moins pour renforcer l'univocité du texte que pour en problématiser l'exemplarité » (1987, p. 404), comme c'est le cas dans le *Celoso*, où la sentence⁶⁷⁷ est finalement doublée de l'interrogation que nous avons évoquée précédemment (« Sólo no sé qué fue la causa... »). Cervantès fait donc un retour sur cette forme ouverte, propre au *cas* et à la *novella* et contraire à l'*exemplum* au sens strict.

Seconde approche de l'exemplum : problèmes d'application du schéma premier

L'écriture des récits brefs cervantins a certes pu dépendre de la tradition médiévale de l'*exemplum*-apologue, comme ces exemples le suggéraient. Pour autant, l'unité du genre, nécessaire à l'affirmation générale d'une filiation entre *exemplum* et récit bref cervantin, fait problème à plus d'un titre.

Si genre il y a, il est nourri en premier lieu par une tradition plus ancienne, d'origine orientale. Or, ce fait doit être souligné avec plus de précision, car il est manifeste que les *exempla* ne sont pas forcément parvenus aux oreilles de notre auteur exempts de toute autre influence générique. Au contraire : tant la *Discipline* que le *Calila* sont publiés dans des volumes qui manifestent leur fort attachement à la tradition ésopique : *Isopete historiado*, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*⁶⁷⁸, respectivement. *De facto*, les *exempla*, notamment lorsqu'ils présentent un personnel romanesque de type animalier, tendent à se rapprocher de la fable antique⁶⁷⁹.

L'importance de cette poétique exemplaire, en tant que genre clairement circonscrit et que source directement utilisable par Cervantès, est également sujette à caution étant donné le rôle non négligeable qu'elle a initialement joué dans la naissance de la nouvelle en Italie, laquelle véhiculait ainsi l'ancienne formule médiévale. Quand il fut transplanté dans la poétique novellière, l'*exemplum* a perdu, certes, sa portée philosophique universaliste, pour autant, il n'en

⁶⁷⁶ Celui-ci venait de confesser sa souffrance psychologique : « con todo eso, sin que la busque, la hallo siempre en la imaginación, y, adonde quiere que estoy, tengo mi afrenta presente » (*CE*, p. 533).

⁶⁷⁷ *Celoso*, p. 368-369 : « 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. »

⁶⁷⁸ MENENDEZ Y PELAYO (1905), p. XXXIX ; LASPÉRAS (1987), p. 142.

⁶⁷⁹ Sur le lien du bestiaire du *Roland furieux* avec la fable ésopique : DELCORNIO (1989), p. 317-322 (« Il bestiario ariotesco non è mai puramente ornamentale [...] tende sempre a connotare più o meno una situazione morale, un atteggiamento psicologico »).

contribue pas moins à pénétrer l'espace accueillant de la nouvelle de sa morphologie enchâssante et sentencieuse (Delcorno, 1989, p. 265-294) : la narration des *novelle* se voit en effet ponctuée, à l'ouverture et à la fermeture, par des discours orientant l'interprétation des actes décrits (Brémond, Le Goff, Schmitt, 1982, p. 64-66).

Pour conclure ce rappel sur les aventures du protéique *exemplum*, nous voudrions préciser quelles furent les dernières métamorphoses du « genre » à la Renaissance, à la veille de l'écriture des récits cervantins.

Pour José Aragüés Aldaz,

el desarrollo de la literatura ejemplar en el período renacentista observa una relación evidente con el auge de otras formas breves. Erasmo, a quien se debía una compilación de *Parabola* recomendada por García Matamoros como instrumento para el predicador y por Georgius Maior como lectura provechosa en las *publicae scholae*, era autor, además, de sendas colecciones de *Adagia* y *Apophthegmata*. Esas variantes de la literatura paremiológica [...] constituían dos de las manifestaciones más afines al género ejemplar, desde la reseñada concepción de este último como suma de *dicta e facta* (1999, p. 138).

Le succès espagnol d'Erasme ne pouvait que rendre encore plus confuse la distinction entre l'éthique de l'apophtegme et celle de l'*exemplum*, et que rapprocher l'exemplarité du *Licenciado Vidriera* de la vaste littérature didactique.

De même, la croissante théorisation qu'a subie la rhétorique de l'exemple dans les traités d'Erasme (*De copia verborum*), de Miguel de Salinas (*Rhetórica en lengua castellana*) ou de Juan Bonifacio (*De sapiente fructuoso epistolares libri quinque*), fait du Siècle d'or une époque particulièrement soucieuse de préciser les indications laissées par Aristote et par Quintilien à ce propos, notamment dans le domaine de son exploitation religieuse. Il ne faudra donc pas sous-estimer la forte présence des *exempla sanctorum* de la seconde partie du XVI^e siècle dans le panorama culturel où baignait l'écriture des *Ejemplares*. Les recherches sur le contenu des bibliothèques espagnoles montrent, en effet, que le *Flos sanctorum*, d'Alonso de Villegas ou de Pedro de Ribadeneyra, était, à la fois, un ouvrage quasi obligé des lecteurs du Siècle d'or (Prieto Bernabé, 2004)⁶⁸⁰ et un immense réservoir d'exemples, grâce, surtout, à l'adjonction, dans ces *sihas* sacrées, de « saints extravagants », c'est-à-dire non encore canonisés (Aragüés, 1999, p. 146-147).

Aux vues de ces variables narratives, le tissu exemplaire qui, en Espagne, a servi de matière première à Cervantès ne peut, donc, pas être réduit à un genre historique étroitement défini selon des critères étroits qui ne reflèteraient pas l'entrecroisement des rhétoriques d'écritures. Aussi faut-il se résoudre à penser Cervantès sous l'angle –large– de l'*exemplum*-apologue, comme il faut également ne pas écarter, quand on s'intéresse à ce domaine de la littérature exemplaire, toutes les

⁶⁸⁰ Sur la recommandation des *exempla* pour les femmes (ARAGÜÉS, 1999, p. 134).

traditions qui constituent les différents maillons de l'exemplarité : l'apologue oriental et l'*exemplum* religieux et littéraire, mais aussi les *novelle*, ainsi que la littérature chevaleresque (de la matière de Bretagne à la filiation d'Amadís, en passant par la poésie du *Roland furieux*). Une telle méthodologie d'analyse servira à comprendre comment Cervantès entrecroise les différentes formes de cette exemplarité savante, pour distinguer clairement dans quel cadre et dans quelle direction, il les fait siennes. En somme, nous devons dépasser l'analyse rhétorique, ponctuelle, pour considérer *la question poétique*, globale, du récit bref cervantin.



Dans cette quête destinée à comprendre l'implication des lecteurs dans la narration brève, notre lecteur lui-même aura peut-être eu l'impression de s'être égaré en chemin. Les sources des *Nouvelles exemplaires* ne concernent, *a priori*, qu'un lecteur : Cervantès.

Ce qui semble un détour n'en est pas un, cependant. De même que le *Héros* du conte n'achève sa mission qu'armé de l'objet magique offert par le *Donateur*, il fallait connaître les errances de la génétique textuelle afin de pouvoir accéder ultérieurement au sésame final. Défricher et mettre à nu l'*en-deçà* des nouvelles est indispensable pour parvenir à une compréhension lucide de *la poétique cervantine*. La *conseja*, nous allons le constater, renferme des vertus lectorales spécifiques, qui vont nous permettre de décoder le fonctionnement propre du récit exemplaire conçu par l'auteur.

Concluons, pour l'instant, sur l'ampleur considérable de la dette cervantine à l'égard de la *ficción fabulosa*, genre complexe qu'avait défini Luis Alfonso de Carvallo en 1602, et qui, répétons-le, incluait tout à la fois le conte merveilleux, l'apologue, la fable et le récit mythologique (1997, p. 104-105). Mais précisons aussi que, si une nouvelle comme *El coloquio de los perros* marque la parfaite recreation cervantine, d'autres en revanche, comme le récit du *Cautivo*, *La fuerza de la sangre* et *La ilustre fregona*, soulignent l'attrait qu'exerçait sur notre auteur les scénarios plus spécifiquement féeriques : sans négliger l'apport de la *conseja* au sens large (*récit archaïque*), Cervantès a privilégié celui de la *conseja* au sens restreint (*conte de vieille*).

Ce n'est pas un hasard si cette problématique nous ramène à notre point de départ : la lecture et le roman de chevalerie. Les développements sur la réception fictionnelle au sens large et sur les proses brève et moins brèves convoquées dans le répertoire cervantin (Chap. I et II) recèlent en effet des fondements diégétiques et lectoraux importants.

D'une part, l'utilisation de structures folkloriques manifestes dans la trame chevaleresque ainsi que les théories sur la *fable* devaient inévitablement conduire Cervantès (comme A. López Pinciano, *supra*) à intégrer les aventures d'Amadís et de ses homologues dans le genre milésien, dans la *ficción fabulosa*.

D'autre part, les récits brefs archaïques jouissaient, comme leur grand frère, d'un atout non négligeable : portés par leur diversité narrative ainsi que par la nature fabuleuse de leurs motifs, ils touchaient une grande variété d'auditeurs.

À l'instar du roman de chevalerie, ils étaient ainsi appréciés par les plus jeunes. Michel de Montaigne avoue par exemple :

[le] premier goût que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la *Métamorphose d'Ovide*. Car environ l'âge de sept ou huit ans, je me dérobaïs de tout autre plaisir pour les lire ; d'autant que cette langue était la mienne maternelle, et que c'était le plus aisé livre que je connusse, et le plus accommodé à la faiblesse de mon âge, à cause de la matière (1972a, p. 252).

Plurielle, dans la lettre et dans ses interprétations, la fable archaïque savait également capter l'intérêt des moins jeunes, qui l'écoutaient tout autant. Dans la vie quotidienne des XVI^e et XVII^e siècles, les enfants étaient « mêlés aux adultes, et tout rassemblement pour le travail ou la flânerie ou le jeu réunissait à la fois des enfants et des adultes » (Ariès, 1973, p. 59). Il est difficile de croire que G. Basile ait exclusivement adressé aux enfants les récits cocasses de son *Pentamerone* (2002, p. 14)⁶⁸¹. Si l'on pense aux fables d'Esopé, elles sont aussi fort goûtées des adultes de la même époque, comme nous le confesse M. de Montaigne, peu avant sa cinquantième année :

La plupart des fables d'Esopé ont plusieurs sens et intelligences. Ceux qui les mythologisent en choisissent quelque visage qui cadre bien avec la fable ; mais pour la plupart, ce n'est que le premier visage et superficiel ; il y en a d'autres plus vifs, plus essentiels et internes, auxquels ils n'ont su pénétrer (1972b, p. 40).

D'un point de vue culturel et/ou sociologique, user des ressorts de la *conseja* n'était pas inintéressant non plus. Tant le vulgaire que l'érudit, l'aubergiste que l'aristocrate, trouvait matière à délectation dans l'audition de ce conglomérat narratif. Quintilien estime que les fables d'Esopé

saben encantar principalmente los corazones de aldeanos y personas no muy cultas, quienes escuchan con la mayor sencillez esas cosas inventadas [...]; si bien, según se nos ha transmitido, también Menenio Agripa consiguió reconciliar a la plebe con los patricios, al contarles aquella conocida fábula de los miembros humanos puestos a conspirar unidos contra el vientre [...]. Tampoco Horacio en uno de sus poemas tuvo por cosa baja la utilización de esta clase de narración, en aquellos conocidos versos: *Lo que la cauta zorra respondió al león enfermo* (V, 11, 19-20).

Au Siècle d'or, si A. López Pincano se souvient « de la salsa de Esopo y cómo comieron della todos los oficiales y no menos los costureros » (1998, p. 88), M. Chevalier rappelle que le conte folklorique, « lejos de haber venido a ser privativo del campo, circula(ba) en las capas sociales cultas de la sociedad —caballeros, catedráticos, beneficiados, médicos— y pertenec(ía) a un patrimonio común a todos los estados » (1992, p. 17).

⁶⁸¹ On remarquera, néanmoins, qu'avec le temps, M. de Montaigne s'est lassé des métamorphoses d'Ovide : « Entre les livres simplement plaisants, je trouve, des modernes le *Décameron* de Boccace, Rabelais et les *Baisers* de Jean Second, s'il les faut loger sous ce titre, dignes qu'on s'y amuse [...]. Je dirai encore ceci, ou hardiment ou témérairement, que cette vieille âme pesante ne se laisse plus chatouiller non seulement à l'Arioste, mais encore au bon Ovide, sa facilité et ses inventions, qui m'ont ravi autrefois, à peine m'entretiennent-elles à cette heure » (MONTAIGNE, 1972b, p. 40).

Savoir que la matière contique touche un public extrêmement large n'éclaire, pourtant, que partiellement la question de la lecture du récit bref cervantin. Cette connaissance confirme, il est vrai, l'étude du deuxième chapitre. Dans cette précédente analyse, nous nous rendions compte que le choix de la nouvelle était stratégique, dans la mesure où le moule narratif de la *novella* permettait d'accéder au plus grand nombre, tant les thématiques et la brièveté exposées par le genre italien étaient prisées. Toutefois, ces données n'expliquent pas, fondamentalement, les raisons du choix cervantin. Or, il est fort probable que la force avec laquelle le récit archaïque s'imisce dans le recueil de 1613 corresponde, en regard des autres récits brefs de la production cervantine, à cette fameuse exemplarité qui, à la fois, faisait problème dans *Don Quichotte* (voir *supra* : Chap. I) et ouvrait les *Ejemplares*. Avant de comprendre dans le détail les quinze récits qui nous occupent, il convient, donc, de ne pas négliger cette piste de recherche qui, pour l'heure, n'a pas vraiment été explorée.

La *conseja* n'a-t-elle pas, en effet, quelque déclaration à faire au procès maintes fois repoussé de l'exemplarité novellière ?

❧ CHAPITRE IV ❧

Les vertus de la fable

Formes et modes
de l'exemplarité cervantine

1. POURQUOI LE CONTE DE FEES ? (FORME I)

Nous pouvons affirmer que dans la majorité des Textes et surtout des récits, transparait un discours éthique. Il assure l'unité du point de vue moral du groupe, propose des modèles et stigmatise des déviations.

Daniel Fabre et Jacques Lacroix, *La tradition orale du conte occitan*

Le découpage théorique des genres, qu'il porte sur la nouvelle ou sur l'*exemplum*, oblitère souvent la réalité des faits. On se rend compte qu'une perspective plus souple sur les pratiques de la forme brève fait apparaître qu'au sein de l'un et de l'autre « genre », la *conseja* s'offre une place de choix.

Au cours de la longue existence de l'*exemplum*, il est manifeste que les récits merveilleux profanes ont couramment alimenté les sermons des clercs, au grand regret des doctes de la Renaissance, à commencer par Érasme⁶⁸². Par ailleurs, les apologues eux-mêmes se fondaient sur le vaste répertoire de la tradition ésopique ou des conteurs populaires, d'où l'assimilation de l'*apologus* à la *conseja* dans le *Tesoro* (Covarrubias, p. 350)⁶⁸³. On comprendra, ainsi, que ces « exemples » aient été par la suite intégrés à des recueils essentiellement liés aux fables animalières d'Esopé (voir *supra*). Soutenir la paternité de l'*exemplum* sur le récit bref cervantin sans mesurer les ramifications ou les origines de l'*exemplum* s'avère donc risqué.

Quant à la *novella* italienne, sa naissance a aussi été marquée par la culture du merveilleux profane. Les spécialistes du « genre » confessent aisément que tant la matière folklorique, orale, que la tradition des fables antiques ont pesé sur la composition de ces récits brefs. Dominic Peter Rotunda en fait état dans son *Motif-index of the Italian Novella in Prose*. Le recensement qu'il propose met en exergue le passé oral du « genre », auquel il faut ajouter la littérature antique des récits ésopiques et des « métamorphoses » d'Apulée, c'est-à-dire, en fait, l'ensemble des *favole* décrites par J. Boccace dans sa *Genealogia deorum gentilium* (Fedeli, 1989, p. 335 ; Picone, 1993, p. 619-620).

Posée en termes de genre, la question de l'origine des nouvelles cervantines obscurcit plus le ciel de la recherche qu'elle ne contribue à mettre de l'ordre dans notre conception de l'écriture cervantine. La véritable question est plutôt d'ordre rhétorique et poétique, car, comme nous avons pu le constater, Cervantès manie habilement les techniques et les motifs fictionnels.

⁶⁸² ARAGÜÉS ALDAZ (1999), p. 130-131, 149 : Érasme (*Stultitiae Laus*) et Juan Boniofacio (*De sapiente fructuoso Epistolares libri quinque*) condamnent l'usage trop abondant qui est fait des *consejas* (*fabulae aniles*) en tant qu'*exempla*.

⁶⁸³ Voir également l'assimilation de l'*exemplum* à la fable imaginaire dans la *Genealogia deorum gentilium* de J. Boccace (BOCCACE, 1983, p. 823-824).

-A-

Nouvelles facétieuses et contes didactiques

LE MONDE FACETIEUX DES NOVELLE DANS LES EJEMPLARES

L'examen des *novelle* a montré qu'elles ne sont pas en rupture avec le répertoire des conteurs. Portant à présent plus d'attention au détail des motifs en jeu dans ces récits italiens, le critique s'aperçoit rapidement qu'elles privilégient des éléments folkloriques précis au détriment d'autres motifs : ceux qui, en l'occurrence, se révèlent les plus facétieux. Ainsi, la première différence qui sépare le *novelliere* décaméronien du recueil cervantin tient dans le fait que les récits florentins préfèrent s'appesantir sur des tendances extraconjugales et, notamment, sur le désir extraconjugal des femmes (Souiller, 2004, p. 136-138). Il est manifeste que l'initiateur du genre dessine, au travers de ses nouvelles, une véritable anthropologie féminine, assénant à l'envie la puissance de la *libido* féminine et les manquements maritaux qui en découlent :

Parcourant le monde et prenant leur plaisir tantôt avec l'une tantôt avec l'autre, [les maris] s'imaginent que leurs épouses restées à la maison se tiennent les mains croisées, comme si nous, les hommes, qui naissons, grandissons et vivons parmi les femmes, nous ignorions ce qui leur plaît (Boccace, 1994, p. 215 –II, 10–).

D'un point de vue narratif, l'essentiel se situe dans la structure folklorique du rapport humain asymétrique sot/rusé⁶⁸⁴, que l'on trouvait dans les fabliaux, par exemple. Avec la nouvelle italienne, les rôles sont distribués avec un schématisme tel que c'est précisément le schématisme actantiel qui définit le genre : la chère épouse se voit régulièrement affublée de son habit de femme adultère et retorse (K 1510-1550 : *Adulteress outwits husband*).

La lecture thématique du *Curioso impertinente* retranscrit facilement la « novela » dans le genre importé d'Italie du fait de l'habile récupération auctoriale de motifs récurrents dans le *Décaméron*⁶⁸⁵. L'épisode dans lequel Anselmo se cache pour vérifier l'infidélité de Camila que Lotario dit avoir découvert, recrée l'ambiance des situations comiques et folkloriques où l'épouse, très au fait de la jalousie de son époux, offre à celui-ci une représentation simulée de son amour (motif K1532-1533 : *Gullible husband under the bed/ behind the tree*). L'issue même de la tragédie

⁶⁸⁴ Dans la même nouvelle du *Décaméron* : « Par mon récit, je vais vous montrer [...] quelle est la sottise de pareils maris » (p. 215). Voir également la similitude entre le scénario du *Curioso* et celui de la nouvelle IV, 28 de M. Bandello : « Un drapier de Lyon, pour aller coucher une nuit avec une jeune épouse, fait un pacte avec un de ses commis de boutique et le fait coucher dans son lit à côté de sa femme. Le jeune homme, oubliant le pacte, se donne toute la nuit du plaisir avec sa patronne et ce qui advient dans la suite » (BANDELLO, 2002, p. 577). Également THOMPSON (1972), p. 273 : « Los escritores de *novelle* y *fabliaux* eran muy aficionados a los cuentos de amantes humillados ».

⁶⁸⁵ Par le constant plagiat qui lie les auteurs de nouvelles, les lecteurs entrent dans un jeu permanent d'échos entre plusieurs récits (SOUILLER, 2004, p. 295).

burlesque jouée au cœur du *Curioso* vient emprunter la très classique simulation de la mort de la part de l'épouse (motif N343.3 : *Woman feigns death to meet exiled lover*). La couleur italienne apparaît très appuyée dans ce tableau de mœurs ; elle demeure, cependant, circonscrite à l'espace clos d'un théâtre improvisé et n'envahit pas le reste de la narration.

Dans l'histoire du *Celoso*, le lecteur rencontrera aussi la netteté de la *beffa* féminine avec la bourle que Leonora prodigue à son vieil époux. Mais, dans ce cas également, le motif facétieux, celui du séducteur (motif K1521 : *Paramour successfully hidden from husband*), quoique très important au centre du récit, s'estompe à la fin.

La spécificité des nouvelles cervantines vis-à-vis de ces antécédents italiens reste l'intégration de ces scénarios au sein d'une trame plus vaste. De même que la structure d'*exemplum* du *Curioso* porte jusqu'au début de la deuxième partie de la narration⁶⁸⁶, la forme facétieuse de la *beffa* se limite, ici, à de courtes séquences qui ne trouvent leur sens qu'à l'intérieur d'amples parcours vitaux proprement cervantins : l'histoire funeste d'Anselmo et la vie voyageuse, puis, immobile de Carrizales. D'un point de vue lectoral, une telle structure narrative modifie radicalement le positionnement affectif de la réception. L'abondance des informations sur la vie psychique (*Curioso*) ou matérielle (*Celoso*) des protagonistes permet aux lecteurs de porter un regard non caricatural sur les personnages trompés par leurs épouses⁶⁸⁷. Ni Anselmo, ni Carriazo ne sont réductibles à des rôles facétieux grâce à leur dense individualisation : tous deux sont en grande partie *sujets* de leur histoire. De plus, la narration de leur souffrance finale, qui intègre les épisodes burlesques rappelant la *novella* à l'intérieur d'une narration extrêmement sérieuse, tend, en fait, à activer la compassion des lecteurs (voir *infra* : V. 1. A). Par la rhétorique du *movere*, donc, la sympathie ne se porte plus seulement sur la femme adultère⁶⁸⁸ mais sur l'être abusé.

Si la *novela* cervantine s'éloigne également de la *novella* décaméronienne, c'est, en outre, à la faveur de la définition que l'auteur espagnol donne de ses personnages. Leonora, par exemple, ne correspond pas vraiment à la catégorie d'épouse experte en tromperies, puisque la rencontre avec le jeune Loaysa est organisée par sa duègne (p. 351-2, 361) suivant la logique du conte⁶⁸⁹. Quant aux galants du *Celoso* et du *Curioso*, l'un est désigné comme un vaurien (p. 336), l'autre est l'archétype du véritable ami ; Lotario, notamment, se trouve à l'opposé de l'amant déguisé et

⁶⁸⁶ *DQ* I, 34, p. 397 : « Rindióse Camila, Camila se rindió; pero, ¿qué mucho, si la amistad de Lotario no quedó en pie? Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas. »

⁶⁸⁷ Notre sympathie à l'égard du personnage est généralement « proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive » (JOUVE, 1998, p. 132-133).

⁶⁸⁸ « En esas anécdotas en las que la esposa se esconde detrás de un árbol y engaña al crédulo marido, las simpatías del narrador están casi siempre con ella, puesto que ordinariamente su causa es justa » (THOMPSON, 1972, p. 279).

⁶⁸⁹ TATAR (2003, p. 77) évoque le cas de Psyché, dont la faute est attribuée aux deux sœurs et non « au véritable agent de l'infraction ».

inconnu de l'époux (motifs K1517, K1521), c'est même, au contraire, le « séducteur malgré lui » d'une épouse *a priori* « non consentante » (combles pour la nouvelle facétieuse)⁶⁹⁰.

LE RÔLE ARCHAÏQUE DE LA *CONSEJA* ET LA PAROLE DU SAGE

[Contar consejas no] sólo es uso y costumbre antigua, pero precepto de la educación acertada [...] porque como el hombre naturalmente desea saber, las consejas despiertan el entendimiento y dan camino al estudio de la sabiduría

Rodrigo Caro, *Días geniales y lúdicos*

Le cadre sérieux fourni à quelques motifs facétieux⁶⁹¹ et l'insistance parallèle sur les motifs du conte merveilleux, parce qu'ils correspondent aux priorités que s'est donné Cervantès, posent la question de la signification de ces choix romanesques. Dans son écriture de la nouvelle, Cervantès a privilégié le répertoire des narrateurs de *consejas*, contrairement à J. Boccace ou à M. Bandello, qui leur préféraient celui de la facétie. C'est donc la signification globale des *consejas* qui semble en cause dans l'écriture cervantine du récit bref. Quelle est-elle ?

Le fait que la *conseja* dispose de ce contexte d'énonciation relativement stable, liant vieilles femmes et enfants, délivre un indice non négligeable et nous met sur une piste importante : ces récits avaient un public relativement spécifique dont dépendaient nécessairement le sens et la fonction de ces narrations. Le témoignage de Giambattista Basile, contemporain de Cervantès, révèle que Charles Perrault n'est nullement responsable de l'assimilation du conte de fées au domaine des enfants⁶⁹².

Il règne, certes, un certain flottement quand aux destinataires privilégiés des contes de fées, ce dont rend compte parfaitement la *cornice* du *Pentamerone*, « le conte des contes ». Le prince Tadeo, pour satisfaire la mauvaise humeur de sa femme, enceinte, fait venir dans son château les dix meilleures conteuses de la ville et fait le tableau suivant :

la félicité suprême de l'homme est d'entendre des contes agréables [...]. Aiguillonnés par ce désir, les artisans abandonnent leurs boutiques, les marchands leurs négoce, les avocats leurs causes, les négociants leurs affaires. Ils déambulent bouche bée dans les boutiques des barbiers et les cercles des bavards, écoutant les fausses nouvelles, les avis imaginaires et les chroniques venteuses. C'est pourquoi je dois excuser ma femme à qui est venue cette humeur étrange d'entendre des contes. Qu'il vous plaise donc d'alimenter au mieux l'envie de ma princesse [...]. Daignez [...] lui raconter journée après journée un conte chacune, de ceux que les vieilles racontent d'ordinaire pour divertir les petits enfants (2002, p. 37-38).

⁶⁹⁰ Sur le lien à Céphale (*Métamorphoses*, Ovide), voir *infra*.

⁶⁹¹ Thomas Pavel parle alors de « nouvelles sérieuses » pour caractériser des récits comme celui de Grisélde (*Décameron*, X, 10) : « L'existence de ces nouvelles souligne la principale difficulté de la nouvelle sérieuse, qui consiste à demeurer fidèle à la vraisemblance tout en évitant à la fois les procédés propres à la littérature comique et ceux du roman idéaliste » (PAVEL, 2003, 117).

⁶⁹² La responsabilité de Charles Perrault est défendue, à tort, pensons-nous, par LARIVAILLE (1982), p. 118 et par ZINK (1987), p. 3-4. Sur les auteurs de sa génération : ROBERT (1991).

Les contes du *Pentamerone* ont un nouveau public, celui promu par les *novelle* de J. Boccace puis de M. Bandello, mais ils conservent également leur auditoire traditionnel incarné par les « petits enfants » puisque le titre même du recueil revendique la divergence qui le lie au modèle décaméronien : *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (« Le conte des contes ou le divertissement des petits enfants »). Car, de fait, dès l'Antiquité, et jusqu'à l'époque moderne, les *aniles fabulae* (ou contes de vieille) faisaient l'objet d'une pratique coutumière ; les familles, les nourrices occupaient les enfants en bas âge par la lecture de ces récits archaïques. Des auteurs classiques comme Platon, mais aussi Quintilien et Macrobe, assimilaient le couple vieille/enfants à une réalité sociale et fictionnelle ancrée dans la culture⁶⁹³.

Depuis les Grecs et les Romains de l'Antiquité jusqu'aux peuples non-industrialisés d'aujourd'hui (Calame-Griaule, 1965, p. 457-462), les contes, souvent empreints d'une dimension mythique, possèdent une fonction ludique au sens fort du terme : ils représentent pour l'enfant, non seulement un moyen d'endormissement (*ibid.*, p. 457 ; *Si les fées m'étaient contées*, 2003, p. IV), mais surtout une occupation formatrice (Fabre, Lacroix, 1974, p. 103) ; la lecture par les anciens aux plus jeunes, par les plus expérimentés aux plus innocents, qui est liée au contenu du conte, constitue l'un des facteurs du succès du contage comme institution⁶⁹⁴.

Sur ce plan-là, la mise en avant de l'âge avancé de l'auteur dans le péri-texte de 1613 est porteuse de sens. Rappelons que la prosopographie placée à l'ouverture du prologue (voir *supra*) se substituait aux cadres fictionnels proposés par nombre de *novellieri*. La raison de cette présence auctoriale massive, d'entrée de « jeu », n'était pas sans conditionner la portée immédiate des récits brefs inclus dans le recueil : « Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano » (p. 19).

La précision de l'âge sert l'exemplarité ; elle affiche une parfaite cohérence avec le propos d'une responsabilité morale, d'un souci d'apparaître comme un sage. Dans le prologue qui introduit le récit byzantin des *Épreuves et travaux de Persilès et Sigismunda*, la vieillesse s'inscrit dans la

⁶⁹³ VEYNE (1983), p. 54 et 150. La question des conteurs et de leurs destinataires est l'objet d'une polémique. Il est certain, comme le remarque Nicole Belmont, que « les conteurs sont plus nombreux et qu'ils possèdent de plus vastes répertoires que les conteuses » (BELMONT, 1991, p. 503) et il est tout aussi probable que les enfants écoutaient des contes au sein d'un public qui les dépassait les soirs d'hiver ou en d'autres circonstances (ARIES, 1973, p. 59 ; TATAR, 2001, p. 499). Pourtant, l'ensemble des témoignages sur les contes merveilleux les décrivent, depuis l'Antiquité, comme des *aniles fabulae* ou contes de vieille (voir, pour le Siècle d'or, MEXIA, 2003, p. 168 : « siempre oí contar a viejas »). De notre point de vue, il convient, donc, de dissocier les contes de fées du reste du répertoire folklorique. La réclusion des femmes au foyer et l'éducation des enfants constituaient le contexte privilégié du contage féminin et le milieu où se produisaient la narration de la féerie, propre à éduquer et à tenir calmes les plus petits (VIVES, 2000, p. 151 -*supra*- et FABRE, LACROIX, 1974, p. 60-64, 113-123).

⁶⁹⁴ « Tout porte à croire [...] que la longue durée des contes n'est pas seulement due à l'adhésion au plaisir esthétique de la fiction et de la narration. Détenu comme un savoir propre par des sociétés qui le transmettent et le transforment, engagé dans des relations complexes avec d'autres ensembles de récits écrits et, parfois même, savants, le conte dialogue toujours à sa façon avec des usages, des institutions, des légendes étiologiques, des croyances et des rituels » (PROPP, 1983, p. XXI, préface de Daniel Fabre et de Jean-Claude Schmitt).

perspective de l'au-delà (« ¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida », *PS*, p. 21). Il en va différemment dans le recueil exemplaire, où les soixante-quatre années de vie construisent un horizon d'attente prioritairement marquée par la moralité des fictions :

Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras: digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan (p. 18).

À la variété des « raconteurs » diégétiques du *Décameron* ou de l'*Heptaméron*, Cervantès substitue l'image d'une paternité responsable. Il place les récits sous son autorité morale directe.

L'insistance sur l'âge sert, d'autre part, à caractériser le recueil lui-même. L'image de l'auteur proposée dans l'*ephrasis* prologale vise à influencer sur celle des *novelas*. Les soixante-quatre années du créateur ont pour fonction d'anticiper, à quelques lignes près, l'orgueil auctorial, celui d'un faiseur de fictions : « éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa » (p. 19).

À la différence de la plupart des auteurs de nouvelles, en France, comme en Italie, Cervantès se présente comme un expert maîtrisant par sa maturité l'art de la fabulation ; il reprend à son compte la technique des vieux conteurs en proposant une image de lui auréolée par le prestige de l'expérience (voir *supra* : III. 1 ; Van Gennepe, 1910, p. 268).

Cervantès se donne donc un rôle (le discours responsable) et une image (le conteur) qui peuvent être interprétés comme le pendant romanesque des nourrices et autres vieux conteurs de la tradition orale. Nous ne pouvons, donc, suivre Walter Pabst lorsqu'il assimile l'allusion aux vieux jours de l'auteur espagnol au *topos* prologal de la modestie ; ce serait oublier les mots qui suivent cette prétendue rhétorique du « suave ocultamiento » (1972, p. 247) : « A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana » (*NE*, p. 19).

Si l'on examine à présent les fables d'Esope, elles font l'objet d'un enseignement à la lecture tout au long du Moyen Âge et du Siècle d'or :

Las Fábulas esópicas eran uno de los primeros libros que se ponían en manos de los párvulos en las escuelas elementales, apenas aprendían a leer y por medio de su texto, ora en latín, ora vertido al castellano, iniciábanse los niños en el conocimiento de la literatura clásica (González de Amezúa y Mayo, 1982b, p. 419).⁶⁹⁵

⁶⁹⁵ Voir également BARANDA (1993), p. 32.

Plus généralement, les *fabulae* sont investies d'une fonction existentielle. De la *conseja* au *consejo*, il n'y a point de barrières. Chez les auteurs de « fables » (Esopo, Straparola, La Fontaine)⁶⁹⁶ comme chez les écrivains du « conte » (Basile, Perrault), le récit ne se départ pas d'un co-texte moralisateur, en forme d'épigraphe le plus souvent⁶⁹⁷. Au Siècle d'or, les témoignages de M. Alemán et de C. Suárez de Figueroa⁶⁹⁸ signalent même que l'homophonie entre « conseja » et « consejo » favorisait, dans la pratique, le rapprochement sémantique des deux termes.

Il faut voir dans cette superposition des signifiants et des signifiés l'influence possible de l'apologue médiéval (voir *supra*) mais également la situation particulière de communication liée à l'enfance, ainsi que l'existence d'autres supports pédagogiques⁶⁹⁹. Le témoignage fictionnel du curé Pero Pérez incline à penser qu'au début du XVII^e siècle, la *conseja* rejoint Caton le Censeur lorsqu'elle prodigue, comme lui, des « conseils » :

Llamábase –respondió el cura– Ruy Pérez de Viedma, y era natural de un lugar de las montañas de León, el cual me contó un caso que a su padre con sus hermanos le había sucedido, que, a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por conseja de aquellas que las viejas cuentan el invierno al fuego. Porque me dijo que su padre había dividido su hacienda entre tres hijos que tenía, y les había dado ciertos consejos, mejores que los de Catón (*DQ I*, 42, p. 496).

Les éditions des *Dicta catonis* servaient à l'apprentissage non seulement de la lecture mais aussi de valeurs sociales destinées aux enfants. Depuis les éloges et l'édition du *Pseudo-Catón* faites par Érasme et la multiplication des *Castigos y ejemplos de Catón* sur le territoire espagnol⁷⁰⁰, le savoir classique des *Dichos* pénètre la culture populaire et s'immisce dans le récit merveilleux pour s'associer à sa sagesse populaire profane, comme en témoigne Sancho :

Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y estéme vuestra merced atento, que ya comienzo. "Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar..." Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así comoquiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino, romano, que dice: "Y el mal, para quien le fuere a buscar", que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a

⁶⁹⁶ Si le chanoine se défie des fables chevaleresques (« cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar »), il loue, en revanche, « las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente » (*DQ I*, 47, p. 547).

⁶⁹⁷ On notera à ce propos que, chez les Dogons, la moralité distingue le conte merveilleux du mythe : CALAME-GRIAULE (1965), p. 449.

⁶⁹⁸ « No te rías de la conseja y se te pase el consejo » (ALEMAN, 1994a, p. 111). « Y aunque el lenguaje común las ha llamado consejas dichas al hogar de invierno, el yerro está en una letra, pues volviendo la *a* en *o* cobrarán su propio nombre » (C. Suárez de Figueroa, cité dans GONZALEZ DE AMEZUA Y MAYO, 1982a, p. 650).

⁶⁹⁹ L'idée est également avancée par ZIPES (1986), p. 20 : « Un soin extrême et des attentions exquises furent ainsi adoptés pour cultiver un discours qui, par les contes de fées, devait aller dans le sens d'un processus civilisateur [...]. Vus sous cet angle, les contes de fées pour enfants ne furent pas différents du reste de la littérature de l'époque (fables, syllabaires, livres d'images, sermons, histoires didactiques, etc.). Ils véhiculaient un modèle de l'enfant exemplaire et étaient chargés de l'imposer dans l'esprit du lecteur pendant la lecture ».

⁷⁰⁰ GLASER (1954) ; PÉREZ Y GOMEZ (1974) ; CIVIL (1996b) ; CATON (1998).

ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos éste, donde tantos miedos nos sobresaltan (*DQ* I, 20, p. 212).

Le recul dans le temps imaginé par Sancho fait converger, on le voit, le savoir de la *conseja* (« Érase que se era... ») et les sentences du vieux Caton. Lorsqu'est rédigée la première partie de *Don Quichotte* (1605), le lien entre le conte de vieille et les supports de l'apprentissage lettré et moral des ingénus devait, donc, être assez fort au XVI^e siècle pour faire croire à une origine commune entre les deux types de discours.

En somme, ces quelques investigations signalent que, de Sancho Panza à Mateo Alemán, du récit de tradition orale au roman savant, le conte de fées s'affranchit difficilement du « conseil » moral que l'on peut extraire de lui (la *moraleja*) ; mais pour mieux évaluer la portée éducatrice du conte merveilleux, l'enquête ne peut se contenter de correspondances linguistiques ou historiques. Si Cervantès choisit la *conseja*, c'est pour des motifs beaucoup plus généraux, permettant de configurer un art exemplaire, dont l'ambassadeur ultime sera Cipión⁷⁰¹. L'exemplarité recherchée, grâce aux potentialités de la féerie, pouvait être à la fois historico-littéraire et éthico-narrative.

Pour proposer à ses compagnons d'écriture un nouveau paradigme de narration –cette *exemplarité historico-littéraire* définie à la fin du Chap. II– le travail fictionnel de Cervantès devait nécessairement être guidé par une poétique à part entière, et non plus seulement par un regroupement de gadgets rhétoriques indépendants les uns des autres.

Dans le même temps, si notre auteur veut provoquer une exemplarité de type didactique, renouvelée par rapport à la poétique idéaliste des « romans » (voir *supra* : I. 4. B), il devait également configurer cet art narratif sous une lumière éducative différente (*exemplarité éthico-narrative*). Et de ce point de vue, la matière et les stratégies qui animent les récits archaïques n'étaient pas peu sollicitées.

⁷⁰¹ Il convient, en effet, de relier le chien Cipión à la figure archétypale du sage ; Palmireno place l'ancêtre dont il a hérité le nom sur un même plan que Caton le Censeur (PALMIRENO, 1573, p. 38).

-B-

Les modes de l'exemplarité féerique

Le conte est donc toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien. Avec le roman, tout change : la coutume et les rites sont encore là, mais on nous raconte ce qui se passe quand on s'en écarte.

Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre,
« Du rite au roman : parcours d'Yvonne Verdier »

L'EXEMPLARITE NARRATIVE DU CONTE CERVANTIN (*mode féerique I*)

Ce n'est pas un hasard si le contage ressortissait autant à la pratique éducative. L'une des raisons que l'on peut dès à présent avancer, et qui intéressait probablement Cervantès au point d'adopter le conte merveilleux comme toile de fond pour ses nouvelles, est d'ordre narratif : pour lui, la fable ancienne représentait un véritable modèle *narratif* d'écriture, une intrigue pertinente pour concrétiser son propos exemplaire.

Malgré les critiques qui visaient le formalisme figé de Vladimir Propp et la *séquence* close et linéaire de trente et une fonctions qu'il avait dégagée des contes merveilleux russes⁷⁰², les anthropologues n'en remarquèrent pas moins, lorsqu'ils se penchèrent sur les différentes expressions mondiales du conte, une certaine stabilité dans sa composition narrative (Bruner, 2005). L'*Homo fabulator* étant surtout *homo narrans*, il structure les actions des contes qu'il propose selon des logiques bien précises et simples afin que ces formes brèves soient aisément partageables (*ibid.*, p. 29). Il convient, donc, de préciser la façon dont les constructions fictionnelles du folklore ont donné lieu à leur homogénéité planétaire et ont permis leur contagion mentale.

D'une façon plus épurée que Vladimir Propp, Jan de Vries a repéré une étonnante similarité dans les mises en intrigue de la féerie qui ont traversé les âges et les continents. Il entrevoit dans le conte merveilleux l'unité d'un schéma : « [Naissance du protagoniste souvent combiné avec une exposition.] Suit alors la véritable raison de l'aventure : il doit délivrer une femme ou accomplir d'autres tâches difficiles [...]. Mais le parcours est parsemé d'obstacles » (1958, p. 12). Ce qui frappe le folkloriste dans l'organisation narrative de l'expérience humaine

⁷⁰² PROPP (1970), p. 112 : « On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait ou d'un manque, et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. »

que livre la majorité des contes merveilleux, c'est la narration de la « possibilité d'atteindre un but visé » (*ibid.*, p. 18).

Ce « schéma » plus ou moins stable présente l'avantage sélectif de reposer sur une stylisation (narrativisation) du traitement humain et cognitif des obstacles que rencontre l'*Homo sapiens*. Par opposition au traitement instinctif et spontané des difficultés rencontrées par la plupart des autres espèces animales, l'homme est prédisposé à imaginer tout récit à partir d'un Agent qui s'engage dans une Action pour réaliser un Objectif :

D'Aristote à Burke, tous ont remarqué que ce qui nous pousse vers le récit, c'est précisément ce qui ne se déroule pas comme nous l'espérons. Le premier a nommé cela *peripétia*, le second *Trouble* (avec un T majuscule). L'espoir est bien entendu l'une des caractéristiques des êtres humains [...]. Son expression proprement humaine est le projet : nous concevons des moyens adaptés, le plus souvent contingents, afin d'atteindre nos objectifs. Trois scientifiques célèbres se sont associés, il y a une quarantaine d'années pour rédiger un ouvrage qui a fait grand bruit, *Plans* : ils y démontrent que "le plan" constitue par excellence l'unité neurologique de la conscience et de l'action humaine.

Mais pour pouvoir planifier, il faut que nous nous attendions au moins en partie à la manière dont agit la nature et, plus important encore, à la manière dont les autres vont réagir. Il est rare que nous agissions seuls [...].

Quel rapport avec notre goût du récit ? Celui-ci offre aux hommes le moyen de se raconter ce qui n'a pas fonctionné dans un plan, et de revenir ainsi sur les espoirs déçus. Grâce à lui, nous pouvons domestiquer l'erreur humaine et la surprise [...]. Ce faisant, les histoires nous permettent de réhabiliter une sorte de sagesse convenue à propos de ce que nous espérons, ou encore (et même spécialement) de ce que nous craignons de voir mal tourner, et d'imaginer ce qui pourrait être fait pour redresser la barre ou pour s'en sortir.

On ne peut que s'émerveiller de voir le jeune enfant apprendre très tôt à raconter l'histoire la mieux adaptée à la situation ! (Bruner, 2005, p. 40-44)

De même que les enfants jouissent très tôt d'une prédisposition pour un mode de pensée imaginaire et « narratif »⁷⁰³, les anciens ont vite nourri ces futurs adultes de scénarios imaginaires. En jouant sur la pulsion narrative de ses semblables⁷⁰⁴, le conteur distillait à son public des récits supportés par les principaux piliers de notre grammaire mentale, à partir de situations toujours dramatiques, c'est-à-dire animées par un *Problème* (K. Burke).

Dans ce cadre, les contes de fées expriment, pensons-nous, la quintessence de notre imaginaire de l'action. VI. Propp n'avait pas tort de promouvoir le *manque* ou le *méfait* au rôle d'introducteur du conte merveilleux, et de tisser le scénario féerique de *combats*, de *poursuites*, de *prétentions mensongères* ou de *tâches difficiles* : comme le note le philosophe Paul Ricœur, « être affecté », « voilà le principe organisateur de [tout récit], selon que l'action exercée est une

⁷⁰³ BRUNER (2005), p. 121-123 : « Nous vivons simultanément dans deux mondes : celui austère mais bien délimité, du mode de pensée paradigmatique, et celui, plein de défis, du récit ». Sur la cognition découplée [le *mode narratif* de Jérôme Bruner] et les récits imaginaires de l'enfant : voir également BOYER (2001), p. 186-189, 212-214.

⁷⁰⁴ « Le don de raconter des histoires caractérise l'homme autant que la station debout ou l'opposition de pouce à l'index. Tout indique que c'est notre manière "naturelle" d'utiliser le langage, dans le but de caractériser les déviations qui, sans cesse, viennent perturber le cours habituel des choses dans une culture donnée » (BRUNER, 2005, p. 104).

influence, une amélioration ou une détérioration, une projection ou une frustration » (1990, p. 172⁷⁰⁵). Le conte de fées, loin de repousser les limites de la réalité, cherche à apprivoiser les crises de la condition humaine. Si la fable-*conseja* fréquente assidûment le conseil-*consejo*, c'est, d'abord, parce qu'elle apprend à « domestique[r] l'inattendu », à le rendre « un peu plus ordinaire » pour son auditeur (Bruner, 2005, p. 109-110), mais c'est, surtout, pour dépasser le trouble initial. Le conte de fées exprime, certes, un mode de pensée mais il instrumentalise, aussi, ses fins.

Le contage serait redevable de ces compétences primaires comme il les aurait sublimées vers cette voie plus globale –définie précédemment par J. Bruner– de la tentative pour résoudre des problèmes⁷⁰⁶, l'essentiel restant néanmoins ce fameux scénario qui tend le sujet à sortir de l'inconnu⁷⁰⁷, scénario sur lequel les ingrédients folkloriques peuvent se fixer. Ainsi, pour Paul Ricœur, la forme ramassée du récit, dont le conte est l'une des expressions les plus achevées, sert à son auditoire un plan d'action prêt à l'emploi grâce à son schématisation narrative exemplaire. La *mimèsis* est un « pouvoir-faire », car c'est « dans l'imagination que j'essaie mon pouvoir de faire, que je prends la mesure du "Je peux" ».

C'est en effet dans cette imagination anticipatrice de l'agir que j'« essaie » divers cours éventuels d'action et que je « joue », au sens précis du mot, avec les possibles pratiques. C'est en ce point que le « jeu » pragmatique recoupe le « jeu » narratif [...] ; la fonction du projet, tournée vers l'avenir, et la fonction du récit, tournée vers le passé, échangent alors leurs schèmes et leurs grilles, le projet empruntant au récit son pouvoir structurant, et le récit recevant du projet sa capacité d'anticipation (1986, p. 247-250).

Lire le conte merveilleux équivaut donc à trouver la carte au trésor, celle-là même qui indique le chemin menant au bonheur :

[la] typification de l'histoire permet à la poésie d'être rattachée à [l'intelligibilité] éthique, qu'Aristote appelait *phronèsis*. La *phronèsis* nous dit que le bonheur est le couronnement par excellence de la vie et de l'agir, mais elle ne nous dit pas de quelle manière obtenir cet état de fait. C'est la poésie qui nous montre comment les changements de fortune [...] se nourrissent de la pratique concrète. Mais elle nous le montre sous la modalité hypothétique de la fiction. Néanmoins c'est par notre familiarité avec ces types de mises en intrigue que nous apprenons comment relier excellence et bonheur (Ricœur, 2000, p. 132).

Si la narration spécifique de la féerie constitue le noyau dur d'une poétique d'exemplarité et d'imitabilité, elle constituera, logiquement, l'une des poutres maîtresses des nouvelles de 1613. Pour cette raison, après la présentation générale que nous venons de fournir, l'incidence de son utilisation dans les *Ejemplares* fera l'objet d'analyses plus poussées au sein des chapitres 6 et 7, où sera envisagée, précisément, la question de l'apprentissage lectoral de schèmes précis d'actions.

⁷⁰⁵ Voir, également, RICŒUR (2000, p. 188) sur les remarques de VI. Propp : « la conjonction de l'épreuve et du succès, de l'adjuvant et de l'opposant, du pourvoyeur et du traître signifie beaucoup de choses concernant les aspects *antagonistes* de la vie humaine ».

⁷⁰⁶ BRUNER (2005), p. 91-93. LORENZ (1970), p. 146 sur l'*Homo Sapiens* comme « être du manque ».

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 156 sur l'*Homo Sapiens* comme « être du risque ».

L'EXEMPLARITE STRUCTURELLE DU CONTE CERVANTIN (*mode féerique II*)

El cantar de Preciosa fue para admirar a cuantos la escuchaban. Unos decían: "¡Dios te bendiga la muchacha!". Otros: "¡Lástima es que esta mozueta sea gitana! En verdad, en verdad, que merecía ser hija de un gran señor".

Cervantès, NE (GT)

L'art du happy ending

Une deuxième raison pour laquelle Cervantès choisit la *conseja* comme *forme* d'écriture résulte, sans doute, de sa capacité à délivrer un *mode* d'exemplarité non plus tant narratif que structurel : le conte est un modèle *structurel* d'exemplarité.

Une fois de plus, la question du public s'avère essentielle. Lors de la narration des récits féériques, le jeune âge des enfants a certainement favorisé un tri dans les alternatives narratives disponibles dans le folklore. L'enquête ethnographique montre que, du gros des contes merveilleux, émerge une structure récurrente, souvent inverse à celle privilégiée par les *novellieri* italiens. Denise Paulme parle pour la repérer de *structure ascendante* : le héros passe d'une situation de manque à une situation de complétude (voir *supra*)⁷⁰⁸. Et l'ethnologue soulève un aspect fondamental de la *Morphologie du conte* de Vl. Propp, sur lequel le formaliste russe s'était relativement peu attardé : le conte merveilleux s'achève avec la fonction canonique *le héros se marie et monte sur le trône*⁷⁰⁹. Parfois, explique Vl. Propp, « le héros se marie, mais comme sa femme n'est pas princesse, il ne devient pas roi. Parfois au contraire, il n'est question que de la montée sur le trône » (1970, p. 78-79). Si le folkloriste ne s'appesantit pas sur la portée de cette clôture narrative, il ne méprise ni l'un ni l'autre de ces deux possibles : accession à la supériorité sociale et entrée dans le système conjugal. On peut donc affirmer avec Paul Larivaille que la victoire finale du héros est « une loi générale du conte merveilleux » (1982, p. 61). Est donc féérique l'histoire qui se termine bien, selon l'expression anglophone du « happy end ».

⁷⁰⁸ L'idée de la prédominance de la structure ascendante pour définir la structure féerique est partagée par les plus grands spécialistes du conte merveilleux : PROPP (1980), p. 78-79 (fonction n°25 -M-); TOLKIEN (1974), p. 199 ; PAULME (1976), p. 24 ; LARIVAILLE (1982), p. 61 : « la victoire finale du héros et des valeurs qu'il incarne est une loi générale du conte merveilleux, dont quelques très exceptionnels échecs ne font que confirmer la généralité » ; BELMONT (1999), p. 91-93 : le conte « recèle des capacités de dérapages, apparaissant sans doute chez des conteurs malhabiles ou dans une tradition affaiblie, mais qui suivent une propriété latente de ces récits. Le glissement vers le tragique concerne précisément la fin du conte, comme si les conteurs laissaient aller le malheur, la misère, à sa conclusion normale [...]. Le récit contient en lui l'issue fatale, que la règle fondamentale du conte écarte au dernier moment, mais dont les conteurs avaient l'intuition. Les bons conteurs, les conteurs d'expérience, ayant assimilé les lois implicites du genre menaient cependant le récit jusqu'à l'heureux dénouement, tandis que les conteurs d'occasion, les jeunes ou les conteurs passifs embrayaient parfois vers ce qui pourrait apparaître comme une voie narrative logique ». Pour l'Espagne : RODRIGUEZ ALMODOVAR (1989), p. 164-165.

⁷⁰⁹ Voir GT, p. 107-108 : « don Francisco de Cárcamo [...] vio cuán bien le estaba [a su hijo] el casarse con hija de tan gran caballero y tan rico como era don Fernando de Azevedo. »

Cette structure, du malheur vers le bonheur, avait d'ailleurs alerté quelques commentateurs avisés des *Nouvelles exemplaires*. Avec sa finesse habituelle, Luis A. Murillo relevait au sein du recueil exemplaire un « premier groupe » de nouvelles portées par une *Romance structure* (1988, p. 232), des récits dont l'issue était « heureuse » (*GT, AL, EI, IF, DD*)⁷¹⁰. Il faut également ajouter à ce groupe un second : celui qui, selon lui, dépendait d'une *Legendary structure*, puisque le patron hagiographique utilisé dans *La fuerza de la sangre* et *La señora Cornelia* est essentiellement redevable de l'organisation ascendante du conte merveilleux. Dans sa recherche sur les *explicit* exemplaires, Edward Riley avait repéré la forte récurrence de la conclusion féerique, qu'il associait lui aussi à la structure plus large du *romance*⁷¹¹.

L'enquête, pourtant, ne peut s'arrêter là, notamment parce que le champ bien trop large du *romance* de la tradition anglaise nous oblige à resserrer le périmètre de nos investigations pour interroger un spécialiste de la nouvelle. Reprenant quelques réflexions de José Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*⁷¹²), Walter Pabst nous livre qu'en effet les *Ejemplares* présentent bien des affinités avec les contes de fées :

las conclusiones de las novelas 1, 2, 4, 6, 8, 9 y 10 se nos antojan inverosímiles, y sin embargo encierran un elemento satisfactorio en el sentido más profundo, lo mismo que ciertos desenlaces de comedias, o bien algo de irreal y sin embargo de verdadero, como los desenlaces felices de los cuentos [...]

Como en los cuentos, los libertadores deben venir disfrazados; como en aquellos, todo sale bien al final, porque las *Novelas ejemplares* comparten con los cuentos los rasgos principales de la ejemplificación de redenciones y salvaciones felices [...].

El carácter fabuloso de las *Novelas ejemplares* no es un rasgo casual, no querido ni buscado por su autor, sino una *intención artística consciente* (1972, p. 234-239).⁷¹³

Le mariage final et heureux referme la plupart des *consejas* (Propp, 1970, p. 78-79) ; et il n'en va pas différemment dans *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* ou *La señora Cornelia*.

Faut-il rappeler que les contes de fées ne s'achèvent pas systématiquement sur un mariage ? Le trône fraîchement acquis par le Prince devenu Roi intervient, également, dans le contage comme une variable essentielle de l'*explicit* folklorique en mettant fin à l'aliénation du

⁷¹⁰ Le *Romance* (marqué par l'imaginaire) se définit par exclusion du *Novel* (plus prosaïque) et regroupe des récits aussi différents que la *novella*, le roman de chevalerie, le roman sentimental ou gothique.

⁷¹¹ RILEY (1992), p. 694 : « Una de las cosas que me han impresionado primero al contemplar las conclusiones de las *Novelas ejemplares* es que seis de las siete que acabo de señalar (las de tipo *romance* o mixto) emplean [...] fórmulas] que se asocian con la literatura de tipo tradicional, folclórico e infantiles. El hecho refuerza su condición de *romance*. »

⁷¹² ORTEGA Y GASSET (1990), p. 187 : « Ello es que los temas referidos por Cervantes, en parte de sus novelas, son los mismos venerables temas inventados por la imaginación aria, muchos siglos hace. Tantos siglos hace que los hallaremos preformados en mitos originales de Grecia y del Asia occidental. ¿Creéis que debemos llamar novela al género literario que comprende esta primera serie cervantina [*El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas*] ? No hay inconveniente; pero haciendo constar que este género literario consiste en la narración de sucesos inverosímiles, inventados, irreales. »

⁷¹³ Les *Nouvelles exemplaires* fonctionnent comme les contes merveilleux : « alors que le début [...] est très divers, le milieu et la fin sont beaucoup plus uniformes et constants » (PROPP, 1983, p. 55).

protagoniste et en magnifiant sa supériorité sur les autres hommes⁷¹⁴. Dans notre recueil, les laissés-pour-compte comme Rincón, Cortado, Cipión ou Berganza, même s'ils n'accomplissent plus les rêves « de dominance » chevaleresque d'un Sancho Panza (*DQ I*, 21), ne restent pas enfermés eux non plus dans un schéma descendant : tous les quatre réussissent à se libérer des chaînes sociales de leur vie passée et voient leur état, à la fin du récit, caractérisé par le contentement (*RC*, p. 215 « gran risa » ; *CP*, p. 616-617 « contento »).

Deux autres situations finales, celle du *Cautivo* et celle du *Licenciado Vidriera*, quoiqu'elles peuvent prêter à controverse sur la complétude qu'elles décrivent (Ruy Pérez ne s'est pas encore marié avec Zoraida et les réussites guerrières de Tomás n'ont pas de contenu précis⁷¹⁵), n'en demeurent pas moins explicitement heureuses : le licencié de droit a pu accomplir sa reconversion militaire et le captif finit par s'échapper du bagne algérien avec sa bien-aimée.

Dans toutes ces nouvelles, la satisfaction sociale ou affective des protagonistes est manifestée ouvertement et s'oppose à leur détresse liminaire, au point, par exemple dans le premier cas, de faire douter le lecteur Pero Pérez de la réalité du renversement de fortune ayant affecté le protagoniste du récit.

Il serait enfin aisé de démontrer que les autres nouvelles (*Curioso*, *Leandra*, *Celoso*, *Casamiento engañoso*) constituent des contes à structure descendante et que « l'exception confirme la règle »⁷¹⁶. En premier lieu, les différentes voies d'analyse que nous avons jusque là empruntées ne nous conduisent pas à assimiler les récits brefs cervantins à des contes de fées : la *conseja* n'est que la matière première de la reconfiguration autochtone de la nouvelle exemplaire. En second lieu, définir la règle pour mieux trouver son expression dans les textes nous conduirait à déformer l'écriture cervantine au prix d'une démonstration monolithique aboutissant à une fiction historique qui n'aurait rien à envier aux élucubrations d'un Casaubon (*Le pendule de Foucault*, U. Eco). L'incidence de la nouvelle est, on l'a vu, conséquente, et ne manque pas d'infléchir le traitement des intrigues féeriques, notamment dans l'actualisation hispanique et contemporaine des motifs (sorcière de *Montilla*, ogre *sévillan*, explication *physiologique* de l'invisibilité, fuite en *bateau*, prédisposition *nobiliaire* –et non magique– à l'intelligence, etc.)⁷¹⁷.

Il faut toutefois rester prudent, car nous verrons que, dans ces quatre récits brefs, c'est la structure exagérément descendante, ainsi que la piste complémentaire laissée par la *Genealogia deorum gentilium*, qui vont nous permettre de distinguer, sous le vernis historicisant de la diégèse,

⁷¹⁴ LARIVAILLE (1982), p. 25 : « l'accession au trône, ou plus généralement à une situation de dominance, reste l'issue canonique du conte à travers les âges ».

⁷¹⁵ *LV*, p. 301 : « se fue a Flandes [...] dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado ».

⁷¹⁶ Sur l'exception : *ibid.*, p. 61. Parfois, l'exception peut devenir majoritaire, comme le montre l'histoire du *Petit Chaperon rouge*. Si la tradition populaire devait perpétuer la fin joyeuse du récit, le succès de la version de Ch. Perrault a pu mettre à l'écart l'issue heureuse, pourtant présente, elle aussi, chez Grimm.

⁷¹⁷ Sur les transformations réalistes du conte merveilleux : PROPP (1970), p. 171-200.

des scénarios bien plus reculés dans le temps et bien plus merveilleux que ceux de la tradition italienne récente.

Pour le moment, il nous reste à comprendre pourquoi la structure ascendante est une caisse de résonance exemplaire, pourquoi le bonheur final des protagonistes est particulièrement efficace du point de vue de la lecture.

La rétribution positive comme structure axiologique

Tout porte à penser que la dimension éducative du *happy end* répond aux deux aspects lectoraux qui sous-tendent le dénouement féerique.

D'une part, le fait que les nouvelles s'achèvent sur un bonheur cohérent avec les espoirs exprimés par les personnages ne contente pas tant les êtres fictionnels (inexistants) que les lecteurs qui assument, de fait, leur parcours. La stratégie narrative de la fin ascendante est une des bases du conte merveilleux. André Jolles avait relevé que les lecteurs de contes merveilleux s'empêchent rarement d'activer, face aux situations proposées, une « morale naïve »⁷¹⁸ :

dans *Cendrillon* où une pauvre enfant doit affronter la méchanceté d'une marâtre et de ses deux filles [...] le conte insiste moins sur la méchanceté de la famille que sur l'injustice ; et la satisfaction qu'on éprouve à la fin vient moins de ce qu'une jeune fille reçoit la récompense de son travail, de sa patience et de son obéissance que du fait que l'événement tout entier répond à ce que nous attendons et à ce que nous exigeons d'un univers juste. L'idée que les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente est capitale à notre avis pour la forme du conte : elle est la disposition mentale du conte. [...] Ainsi], dans cette forme, le merveilleux n'est pas merveilleux mais naturel. On peut comparer là-dessus le conte et la légende. Dans la légende, le prodige du *miracle* était la seule confirmation possible d'une vertu devenue agissante et qui s'était objectivée ; dans le conte, le prodige du merveilleux est la seule possibilité qu'on ait d'être sûr que l'immoralité de la réalité a cessé d'exister (1972, p. 190-192).

Pour que le conte merveilleux fonctionne partout de la même façon, selon la même « morale naïve », il faut que les représentations qu'il met en récit stimulent une compétence d'ordre anthropologique que nous avons qualifiée d'« esprit social », après les psychologues évolutionnistes (voir *supra* : Chap. II ; Boyer, 2001, p. 254-8, 262-8).

Il convient, donc, de pousser plus avant l'analyse que nous avons menée sur la présence, dans les nouvelles cervantines, de motifs folkloriques redevables à cette éthique de la réciprocité. Ce que le conte a proposé depuis des générations, ce n'est pas seulement des éléments narratifs épars comme l'acte du don ou le personnage de l'auxiliaire. Lorsqu'André Jolles évoque la disposition mentale activée par le conte, il pense à la structure globale du conte, au dénouement du récit, au fait, par exemple, que la bonne Cendrillon soit payée de ses efforts. Dans les contes merveilleux à grand succès, « partout la vertu y est récompensée et partout le vice y est puni » (Perrault, 1981, p. 51). En Espagne, la *conseja* annonçait la couleur d'entrée de jeu, puisque,

⁷¹⁸ A. Jolles parle alors de « disposition mentale » (1972, p. 188-195).

comme le rappelle Sancho à don Quichotte, les premiers mots de la fiction entonnaient généralement le même refrain : « Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar... » (*DQ I*, p. 212).

L'enquêteur trouve là une différence de poids entre les *novelas* et les *novelle*. À suivre les scénarios impitoyables du recueil de M. Bandello⁷¹⁹, Cervantès aurait fait en sorte que la belle Leonisa (*AL*) n'ait aucun compte à rendre à Ricardo, pourtant amoureux loyal et libéral ; sa démarche aurait été similaire à celle de Marcela (*DQ I*). Mais, dans les nouvelles de type exemplaire, c'est-à-dire à structure exemplaire féerique, la rétribution est automatique : pour les « bons », comme pour les « méchants ».

Dans les récits proches de la tradition féerique, dont la trame est ascendante, guidée par des protagonistes positifs, la logique rétributive est fondamentalement positive : elle paye de retour la bonté ou l'amour qui animent les personnages principaux⁷²⁰. Dans *La gitanilla* ou *La ilustre fregona*, le bonheur final est peut-être rendu narrativement par une *anagnorisis* mais, du point de vue de la lecture progressive du récit, la révélation finale correspond à la trame féerique⁷²¹. La naissance noble des deux Costanza est la récompense de leur comportement vertueux. Ainsi, la force d'âme de la gitane et de la souillon (*GT*, *IF*) participe d'une poétique féerique au même titre que l'amour de Ricardo et de Ricaredo (*AL*, *EI*) ou que la laideur injustifiée d'Isabela (*EI*). Après avoir sollicité la morale naïve de rétribution chez les lecteurs (voir *supra* : I. 2. A. *Projection et sympathie*), le dénouement narratif euphorique satisfait, en retour, les aspirations lectorales et signale aux lecteurs la pertinence de leurs réactions éthiques spontanées (Jose, Brewer, 1984, p. 915-916).

Parallèlement, les « méchants » qui peuplent les *Ejemplares* subiront les foudres narratives au même titre que les « bons » avaient été « remerciés ». Si Estefanía, la femme de Campuzano (*CE*), est abusée de la même façon qu'elle avait tenté de le faire, il ne faut pas s'en étonner. Cervantès ne fait que reprendre la logique rétributive du conte, qui a toujours accordé une large place à la vengeance, forme complémentaire de la rétribution positive attribuée aux héros⁷²². Sorcières et mauvaises femmes sont toujours sanctionnées pour leurs forfaits⁷²³, c'est le « désir de vengeance » des auditeurs qui le demande⁷²⁴. La reine d'Angleterre, à l'instar de tous les autres monarques

⁷¹⁹ BANDELLO (2002) : I, 18 (« une personne, homme ou femme, ne fera que ce qu'elle veut pourvu qu'elle l'ait décidé », p. 150), 50 ; III, 31. Ce type de personnages insensibles trouve son expression ancienne dans les célèbres *Métamorphoses* d'Ovide (voir notamment la belle Anaxarète qui entraînera par son indifférence le suicide d'Iphis ; OVIDE, 1992, p. 471-474 -XIV, 623-771-).

⁷²⁰ Du même avis est J. Canavaggio (1997, p. 281).

⁷²¹ Sur le lien entre la *reconnaissance-identification* (« reconnaître quelqu'un ») et la *reconnaissance-gratitude* (« être reconnu pour ses actes ») révélé par la polysémie du terme français « reconnaissance » : RICCEUR (2005). Sans doute comprend-on mieux ainsi le recoupement entre le motif narratif de l'*anagnorisis* et la fonction diégétique de la *reconnaissance-récompense*.

⁷²² BURKERT (2003), p. 170, qui cite également la loi du talion.

⁷²³ Pour ne donner qu'un exemple, on pourrait citer le cas de la marâtre de Blanchebelle (III, 3), plongée dans une « fournaise ardente » (STRAPAROLA, 1999, p. 161).

⁷²⁴ Sur le caractère psychologique et primitif de cette « morale naïve » : PINKER (2000), p. 436-437.

« bienfaisants » du conte de fées, demandera à ce que la diabolique mère d'Arnesto paye son crime d'avoir défiguré Isabela :

Mandó la reina prender a su camarera y encerrarla en un aposento estrecho de palacio, con intención de castigarla como su delito merecía, puesto que ella se disculpaba diciendo que en matar a Isabela hacía sacrificio al cielo, quitando de la tierra a una católica, y con ella la ocasión de las pendencias de su hijo [...].
- Así es –dijo la reina–, lleváosla, Ricaredo, y haced cuenta que lleváis una riquísima joya encerrada en una caja de madera tosca; Dios sabe si quisiera dárosela como me la entregastes, pero, pues no es posible, perdonadme: quizá el castigo que diere a la cometidora de tal delito satisfará en algo el *deseo de la venganza* (EI, p. 247).

L'expérience de l'absolu (éternité)

L'autre aspect qui sous-tend l'exemplarité de la structure ascendante réside moins dans la compréhension éthique, rétributive, des parcours actantiels que dans la dimension quasi éternelle de la félicité acquise en fin de récit. La beauté sans pareille de la petite gitane (*GT*⁷²⁵), la libéralité de Ricardo (*AL*⁷²⁶), la bravoure de Tomás Rodaja (*LV*⁷²⁷), le bonheur conjugal de Leonisa et de Rodolfo (*FS*), l'histoire de l'illustre souillon, celle des deux exceptionnelles « demoiselles » défient, chacun à leur façon, les aléas du temps. Qu'il s'agisse de l'inaltérabilité du bonheur, de la progéniture des couples, ou encore des poèmes qui évoquent la grandeur des personnages, le dénouement rétributif est parachevé par un halo d'atemporalité qui magnifie la perfection issue des aventures endurées⁷²⁸.

Cette perspective est autant un élément de la structure contique qu'un des aspects primordiaux de la sacralité ; l'impression de sacré, pour les croyants, repose entre autres sur la fascination ressentie face au caractère éternel des choses divines (Eliade, 1965, p. 18, 64). En lecture, la durée transhistorique a une incidence mesurable que l'on peut repérer dans l'effet produit par les vies de saints, ces récits à la croisée du conte merveilleux et de la mythologie chrétienne. Dans la séduction opérée par la lecture de ces récits, Sainte Thérèse signale qu'enfant, c'est notamment la dimension pérenne du bonheur rétributif qui l'a conquise, déterminant ainsi son comportement futur :

⁷²⁵ *GT*, p. 108 : « Y de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren. »

⁷²⁶ *AL*, p. 159 : « Todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos; y la fama de Ricardo, saliendo de los términos de Sicilia, se extendió por todos los de Italia y de otras muchas partes, debajo del nombre del amante liberal; y aún hasta hoy dura en los muchos hijos que tuvo en Leonisa. »

⁷²⁷ *LV*, p. 301 : « se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado. »

⁷²⁸ E. Riley (1992, p. 697) avait repéré, au sein des conclusions des *Ejemplares*, un type de formule indiquant « la perpetuación del nombre de los protagonistas » ; il précisait : « Tiene mucha semejanza con la fórmula consagrada, tan alegre como inverosímil, de los cuentos infantiles ingleses, "they lived happily ever after". »

Espantábanos mucho el decir que pena y gloria era *para siempre* en lo que leíamos. Acaecíanos estar muchos ratos tratando de esto; y gustábamos de decir muchas veces: *¡para siempre, siempre, siempre!* En pronunciar esto mucho rato era el Señor servido me quedase en esta niñez imprimido el camino de la verdad (2001, p. 121).⁷²⁹

Cervantès, dans les derniers mots de ses récits à structure féerique, insiste sur le caractère absolu du bonheur ou de la réputation des héros exemplaires et accroît, du coup, l'impact des fictions sur son lectorat. S'il faut parler d'absolu dans les dénouements cités, c'est, également, parce que la perspective temporelle est complétée par le rayonnement spatial des protagonistes positifs : Ricardo, par exemple, est célébré pour sa libéralité en Sicile, mais aussi dans toute l'Italie et dans biens « d'autres lieux » (*AL*, p. 159).

L'EXEMPLARITE DIEGETIQUE DU CONTE CERVANTIN (*mode féerique III*)

[...] acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse.

Cervantès, *PS*

Paradigme narratif, patron structurant, le conte de fées est également, pour notre auteur, un modèle *diégétique* d'écriture.

Le refus du contre-modèle

Comme l'exprime le titre espagnol du recueil bandellien –*Historias trágicas y ejemplares*–, les *novelle* de M. Bandello avaient donné lieu, en Espagne, à une assimilation de l'exemplarité à la poétique de la désillusion, sans doute parce que ce modèle narratif était un axe fort dans la rhétorique classique (*exemplum contrarium*⁷³⁰) et baroque (*desengaño*)⁷³¹. On comprendra, dès lors, que Lope de Vega juge les nouvelles cervantines à l'aune du canon bandellien⁷³² et refuse de leur concéder *in fine* le qualificatif d'exemplaires :

Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo; pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos cortesanos, gente que halla en *los desengaños* notables sentencias y aforismos (2002, p. 106).

Dans ses deux recueils de nouvelles, María de Zayas y Sotomayor empruntera, par contre, résolument le modèle poétique d'exemplarité par *desengaño*.

⁷²⁹ Plus de précisions dans DARNIS (2005b), p. 162.

⁷³⁰ QUINTILIANO DE CALAHORRA (1999b), p. 223 (V, 11, 7 ; V, 11, 13) ; ARAGÜÉS ALDAZ (1999), p. 88.

⁷³¹ Didier Souiller fait de l'erreur humaine l'un des axes de l'imaginaire baroque. Il évoque, à ce propos, le *Licenciado Vidriera*, le *Celoso* et le *Curioso*, pour montrer la contribution cervantine à cette pensée qui conduit le personnage de la méprise à la désillusion (SOUILLER, 1988, p. 164-167). Également : MARAVALL (1996), p. 394-415.

⁷³² Sur le « sous-genre » de la nouvelle tragique à la Renaissance : PAVEL (2003), p. 118.

En ne suivant pas ce patron narratif et en captant l'esthétique du conte féerique, Cervantès laisse entendre, chez lui, un certain scepticisme à l'égard de cette stratégie de persuasion lectorale.

La critique du récit descendant peut, d'ailleurs, lui avoir été suggérée par la lecture de deux œuvres majeures, quoique opposées dans leur imaginaire : le *Roland furieux* de l'Arioste et *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Au chant VI du poème italien, Astolphe conte à Roger comment l'enchanteresse Alcine l'a transformé en myrte afin de lui signifier le danger qu'il encourt s'il s'« éternise » sur l'île merveilleuse. Mais le narrateur autodiégétique de cet *exemplum contrarium* est conscient de l'inefficacité réelle de ce type de récit ; et l'histoire ne démentira pas ses propos, puisque Roger cèdera aux « chants des sirènes » et à l'enchantement du lieu (chant VII)⁷³³.

En Espagne, le bénéfice pratique de la structure descendante conduite par M. Alemán est également sujet à caution, que celle-ci s'applique au niveau intradiégétique ou extradiegétique⁷³⁴.

Il est manifeste que l'exemplarité du roman tient, en premier lieu, à la série d'*exempla* produite par le narrateur repent. Or, ces micro-récits appartiennent, pour la plupart, au registre du blâme et relèvent clairement d'une sagesse de la désillusion : sur l'ensemble des vingt et un récits brefs de la *poética historia*,

les éléments nobles, d'un ton plus élevé, et plus grave, apophtegmes et faits de l'Antiquité, sont bien plus rares [seulement six récits] que les historiettes et réparties qui, en dépit de leur utilisation didactique, laissent à travers tout le récit une sédimentation facétieuse (Cros, 1967, p. 188-199).

Forcément, l'accumulation des *exempla contraria* rendait douteuse la sincérité du propos moral⁷³⁵, sur lequel *La vida del buscón* pourra ironiser sans complexe⁷³⁶.

Si l'exemplarité de la poétique picaresque pouvait laisser songeur, c'est, en second lieu, parce qu'au terme de l'histoire de l'« atalaya de la vida humana », les lecteurs ne peuvent vérifier *a posteriori* la vertu en action de Guzmán repent : le récit de la vie vertueuse du *pícaro* ne sera jamais écrit, bizarrement. Il faudrait donc le croire sur parole... C'est justement ce que ne saurait faire Cervantès⁷³⁷, toujours sceptique quant à la crédibilité des conteurs et des raconteurs⁷³⁸.

⁷³³ L'ARIOSTE (2003), p. 144-175 (chants VI-VIII) : « Je t'en donne volontiers avis ; *non pas que je pense que cela te doive préserver du danger*, mais il vaut mieux que tu n'y coures pas sans être prévenu ». Ovide évoquait une surdité semblable vis-à-vis des conseils des anciens, mais les avertissements ne prenaient pas la forme de récits (OVIDE, 1992, p. 192, 282).

⁷³⁴ Sur l'ambiguïté de la démarche des nouvellistes tragiques : SOUILLER (2004), p. 41-43.

⁷³⁵ REY HAZAS (2005a), p. 184 : Alemán « funde en su *Pícaro* las sentencias teológicas más serias con los episodios más abyectos de la autobiografía de Guzmán, en curiosa promiscuidad de digresiones morales y aventuras indignas ».

⁷³⁶ La rhétorique picaresque était parodiée dans le célèbre « *estarán más avisados los ignorantes* », énoncé par le narrateur Pablos de Segovia pour tenter, autant que faire se peut, de justifier la fonction exemplaire de son récit (QUEVEDO, 1993, p. 220).

⁷³⁷ Sur le texte de M. Alemán, voir CAVILLAC (2004), p. 172 : « Semejante metamorfosis de un protagonista *humilis* en narrador *gravis* de sus propias vivencias planteaba un evidente problema de

Qu'il s'agisse des poèmes de l'Arioste ou de la prose d'Alemán, l'imitation de leurs héros pouvait sembler à Cervantès, de peu de profit pour les lecteurs. L'exemple diégétique d'un hidalgo manchègue découvrant ses fesses ne fait qu'illustrer, par l'humour, les égarements que certains sujets mélancoliques pouvaient accomplir à force d'être bombardés d'*exempla contraria*. Pareillement, la décision prise par Carriazo d'emprunter les chemins de la vie vagabonde et la citation du « fameux Alfarache » (*IF*, p. 373) laisse inférer aux lecteurs que la littérature pouvait être responsable de tels « dévoiements » chez un personnage de sang noble. Pour Carriazo, la situation n'est pas différente de celle d'Alonso Quijano, si ce n'est que, pour lui, la culpabilité du livre n'est pas explicite et appartient au « monde possible » imaginé en lecture⁷³⁹.

Mais, au-delà du *Roland furieux* et de *Guzmán de Alfarache*, c'est la réflexion poéticienne qui interroge à l'époque la valeur exemplaire des œuvres dont les personnages sont « mauvais ». Dans son étude sur les effets de la fiction, Alonso López Pinciano glosait le jugement aristotélicien⁷⁴⁰ et prévenait du danger suivant : « el poeta épico o trágico, que imitara a peores, hiciera un gran daño en el mundo, que, por ejemplo de la liviandad de los pasados, se quisieran guiar los principios presentes y venideros » (1998, p. 138). Cela ne saurait être plus limpide. Les *exempla contraria* ne sont pas seulement inefficaces, ils peuvent induire des effets pervers. Les lecteurs en font l'expérience en approchant la nouvelle du *Curioso impertinente*. Dans l'enceinte de la fiction, Lotario et Leonela sont les victimes du « mauvais » exemple donné par les protagonistes Anselmo et Camila : imitant, chacun, leur modèle, Leonela fait rentrer son amant dans la maison et Lotario met en doute la fidélité de son aimée (García Gibert, 1997, p. 166-178). Il reste, pour Cervantès, à éviter une telle contagion mimétique lorsque les lecteurs prendront contact avec ses *Ejemplares*...

Avec la création des *Nouvelles exemplaires*, l'auteur de *Don Quixote* souhaite rompre avec une matière prosaïque et des trajectoires funestes qui avaient, pourtant, contribué au succès de récits comme *Roméo et Juliette* (Bandello, II, 9) ou *Guzmán de Alfarache*, mais dont l'exemplarité restait à démontrer.

Les lecteurs trouveront bien quelques *exempla contraria*, à travers les figures picaresques de Monipodio ou de Carriazo (*RC*, *IF*), mais ces derniers sont plongés dans un environnement

credibilidad a los ojos del lector ». Sur son lien avec Cervantès, voir MARQUEZ VILLANUEVA (1989), p. 158 : « el magno epifonema de la conversión de Guzmán debía parecerle a Cervantes, en un plano teórico, tan mecánico en cuanto a planteamiento como el allí mismo recordado de la sabia Felicia de Jorge de Montemayor ».

⁷³⁸ Sur le fait que la plupart des raconteurs et des conteurs sont peu crédibles dans l'univers cervantin : MONER (1989), p. 200 et 219, respectivement.

⁷³⁹ Sur la notion de « monde possible », voir ECO (1985), p. 157-225.

⁷⁴⁰ Dans leur exégèse, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot rappellent que, pour Aristote, « il n'y a pas de place normalement dans la tragédie pour les *ponèroi* à la fois "méchants" et "minables" » (ARISTOTE, 1980, p. 393).

burlesque et relégués à un second plan, laissant place, ainsi, à des figures imitables telles que Rincón, Cortado et Avendaño.

Par ailleurs, si nous n'accordons pas la priorité au « genre » de la *novella* dans la poétique cervantine de l'exemplarité, c'est bien à cause de la diégèse qu'elle a imposée, particulièrement avec la publication des *Novelas trágicas y ejemplares* de M. Bandello. Chez l'auteur dominicain, les pulsions avaient littéralement pris le pouvoir sur les êtres, et les passions mutuelles étaient, la plupart du temps, impossibles à satisfaire⁷⁴¹, d'où l'originalité du recueil pour les contemporains. Evidemment, la blessure simulée de Camila et la « tragedia » d'Anselmo, dans le *Curioso*, font écho aux scènes sanglantes et aux morts inéluctables du *Bandel*. De même, le viol de Leocadia (FS) peut rappeler celui de Giulia (I, 8), et la tromperie de Teodosia (DD) celle de Violante (I, 42). Mais il est bien plus juste de voir que cette reprise d'éléments romanesques italiens sert, en fait, à souligner la distance que Cervantès veut créer entre le « genre italien » et le genre nouveau, national, qu'il propose. L'écart narratif est effectivement de taille : tandis que le viol de Giulia est conté à la fin du récit et aboutit au suicide de la jeune fille (I, 8), celui de Leocadia (FS) ouvre la narration et pose la première pierre d'un futur mariage ; alors que la torture et le crime s'offrent comme des solutions pour punir une promesse de mariage trompeuse (I, 42), Cervantès mène la victime de la tromperie ainsi qu'une seconde –Leocadia– (DD) à trouver un bonheur qu'elles n'espéraient plus⁷⁴².

Entre les exemples des chevaliers concupiscent, des bergers passifs (voir *supra*), des vies picaresques et des crimes pulsionnels, et les exemples de réussites cervantines, le critique peut mesurer la rigueur de la réflexion poétique cervantine⁷⁴³.

La structure des récits allant du *Cautivo* au *Coloquio*, en passant par *El licenciado Vidriera* et par *La ilustre fregona*, est révélatrice, dans sa cohérence, de la diégèse exemplaire qui l'habille. Les protagonistes des *Ejemplares*, pour mériter le bonheur final (*exemplarité structurelle*), agissent en conséquence : la narration exalte les vertus des protagonistes et accentue les erreurs de leurs antagonistes, comme il est de règle dans le conte merveilleux (*exemplarité diégétique*).

Cela signifie, d'une part, que Cervantès systématise son écriture et, d'autre part, qu'il renonce à recourir au type d'exemplarité le plus couramment utilisé au Siècle d'or. La célébration des théories aristotéliennes ne pouvait qu'appuyer cette décision en insistant sur la l'importance de la représentation de personnages meilleurs dans les meilleurs récits (voir *supra* : I. 4. B) ; mais,

⁷⁴¹ Voir l'introduction à BANDELLO (2002), p. 35-36.

⁷⁴² Didier Souiller, qui voit moins dans les *Ejemplares* une perspective auctoriale qu'un jalon historique, précise que « les scènes de viol sont évoquées allusivement » chez Cervantès (SOUILLER, 2004, p. 138).

⁷⁴³ De notre point de vue, cette posture est plus poétique que philosophique. Miguel de Cervantès n'est pas forcément plus optimiste sur la vie que d'autres auteurs, comme il n'est peut-être pas plus pessimiste sur les effets néfastes des fictions ; l'une ou l'autre interprétation resterait de toute façon difficiles à démontrer.

avant tout, l'idée que les *contre-modèles* pouvaient être humainement contre-productifs et dangereux appartient aux conteurs du répertoire féerique. Charles Perrault insiste ainsi :

Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des contes anciens [...] si l'on les regarde du côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour lesquelles elles doivent avoir été faites. Toute la moralité qu'on peut tirer de la Matrone d'Éphèse est que souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses le sont le moins, et qu'ainsi il y en a presque point qui le soient véritablement. Qui ne voit que cette Morale est très mauvaise, et qu'elle ne va qu'à corrompre les femmes par *le mauvais exemple*, et à leur faire croire qu'en manquant à leur devoir elles ne font que suivre la voie commune (Perrault, 1981, p. 50).⁷⁴⁴

La poétique de la discrétion

Si la féerie dépend d'une psychologie archaïque (voir *supra*), les contes merveilleux et nos récits exemplaires vont être conditionnés par l'influence de la « morale naïve » sur la diégèse, comme ils l'avaient été dans leur structure.

Quand J. R. Tolkien avait observé les enfants pour comprendre ce qui les fascinait le plus dans la « Faërie », il avait noté que, plutôt que de s'interroger sur la véracité des histoires contées, les jeunes auditeurs posaient plus souvent la question : « Était-il bon ? Était-il méchant ? C'est-à-dire qu'ils tenaient davantage à éclaircir le côté du Bien et celui du Mal. Car cette question est d'égale importance en Histoire et en Faërie » (1974, p. 169). La polarisation de la diégèse entre les « Bons » et les « Méchants » est une caractéristique des contes merveilleux (Lüthi, 1984, p. 162-163) mais, aussi, de nos récits cervantins.

Pour l'heure, nous ne détaillons pas le contenu de l'exemplarité *diégétique* des nouvelles, qui intéresse moins les modes de l'exemplarité que le sens précis qui lui sera attribué. Comprendre dans quelle direction seront exploitées les différentes exemplarités fera l'objet de la troisième partie. On peut néanmoins remarquer que Cervantès ne se contente pas de réduire la présence de personnages contre-exemplaires ; il a l'art de masquer tout ce qui pourrait l'être chez eux.

On l'a dit, les personnages critiquables ne sont pas absents des *Novelas ejemplares*. Cela est dû à la structure actantielle contique. Dans la féerie, si le *parcours descendant* et les « Méchants » existent bel et bien, ils sont généralement transférés à des personnages secondaires (« sphère d'action » d'un *Agresseur* comme la marâtre, « sphère d'action » d'un *Faux-héros* comme la sœur jalouse) pour être subordonnés à un parcours principal ascendant (« sphère d'action du Héros », « sphère d'action de l'Héroïne »). En somme, le conte est aussi une source d'exemplarité diégétique par

⁷⁴⁴ Voir BELMONT (1986), p. 43 : « Il faut créditer Perrault d'une intuition, restée sans doute inconsciente chez lui, de la véritable nature des contes populaires, de leur structure propre et de leur contenu mythique. »

l'intermédiaire de ses personnages secondaires : ils polarisent l'attention des auditeurs sur les *personnages modèles*.

S'ils sont au second plan de la fiction, les personnages « contre-exemplaires » n'en demeurent pas moins omniprésents. Là encore, pour préserver l'intégrité exemplaire du conte, Cervantès recourt aux vertus diégétiques du conte merveilleux.

Ce qui caractérise les motifs de l'univers fictionnel féerique, c'est, on s'en souvient, le bombardement symbolique qu'il impose au lecteur. Du coup, le travail de la description s'en ressent et se concentre sur quelques motifs particuliers. Cette rhétorique symbolique permet à Cervantès de maintenir intactes les thématiques « indécentes » en les condensant autour de motifs symboliques, cryptés pour les oreilles des plus jeunes (symbole par réduction, *supra*)⁷⁴⁵ et, en même temps, de ne pas s'étendre sur des données contre-exemplaires.

Michel Moner remarque qu'à l'écriture de la digression, à l'inclusion d'une « matière additionnelle », s'ajoute chez Cervantès une écriture du non-dit (2005, p. 1157). L'une des explications de cette rhétorique doit être cherchée dans la critique que Cervantès adresse à la littérature lue par ses contemporains, et particulièrement à la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

libro en mi opinión, divi-
si encubriera más lo huma- (*DQ I*, p. 29)

Le commentaire qui est porté sur cette œuvre, à l'ouverture de *Don Quichotte* (1605) est parfaitement dénué d'ambiguïté, comme l'a remarqué Marcel Bataillon (1991, p. 228-229). Les protagonistes de *La Celestina* sont présentés comme des exemples de vice (*ibid.*, p. 108-200 ; Lacarra Lanza, 2001b).

Prenons l'exemple du *Celoso extremeño*, où Cervantès introduit précisément sur la scène narrative une nouvelle Célestine en la personne de Marialonso. La fiction offerte au grand public montre, par rapport à la version retrouvée dans le manuscrit *Porrás*, que les passages trop explicites furent supprimés (Castro, 2002, p. 647-687 ; González de Amezúa y Mayo, 1982, p. 498-502). Autre comparaison éclairante : le rapport entre la nouvelle et l'intermède du *Viejo celoso*. Dans le récit « exemplaire », le sérieux prime nettement sur le comique hérité des *novellieri*⁷⁴⁶. Les commentateurs (*NE*, p. 899) ont donc raison de parler d'un dénouement invraisemblable

⁷⁴⁵ Sur cet aspect, on peut lire les recommandations de GRACIAN DANTISCO (1969), p. 155 (« procure el gentil hombre que se pone a contar algún cuento o fábula, que sea tal, que no tenga palabras deshonestas, ni cosas suzias, ni tan puercas que puedan causar asco a quien le oye, pues se puede dezir por rodeos y términos limpios y honestos, sin nombrar claramente cosas semejantes, especialmente si en el auditorio huviere mugeres ») et les remarques de PAULME (1976, p. 11 et 46) sur le discours oblique dans les contes merveilleux (« Un conte n'est pas le récit d'un fait divers, son but n'est pas le seul divertissement, il transmet toujours en langage allusif un message implicite ou plusieurs, que l'auditoire, c'est-à-dire tout le village -aînés, cadets, femmes, enfants- déchiffre plus ou moins aisément »).

⁷⁴⁶ Sur l'exemplarité diégétique de la nouvelle, du personnage de Leonora et de l'éclairage exégétique apporté dans ce sens par l'étude de l'intermède et de la *novella* : ZIMIC (1967), p. 29-41 ; ASENSIO (1971), p. 99-108 ; FORCIONE (1982), p. 31-71 ; AYALA (1984), p. 129-142 ; GUNTERT (1993), p. 173-175.

pour qualifier l'image proposée en 1613 du couple enlacé mais « endormi » de Leonora et Loaysa (*Celoso*, p. 362), par opposition à l'émotion qu'« Isabela » (Leonora) avait pu ressentir dans les bras de son galant, dans la première version (« Ya no estaba tan llorosa Isabela », *Celoso-Porras*, p. 708) : il y a dans cette représentation finale, comme dans celle de l'évanouissement de Carrizales (p. 363), tout le symbolisme de type paradoxal régulièrement entretenu dans la féerie (voir *supra* : III. 3. A. *Le paradoxe*)⁷⁴⁷.

L'intérêt de la rhétorique contique tient dans cette symbolisation qui évite un langage cru trop visible. On connaît, en effet, la critique dirigée contre le roman de chevalerie : par une prolixité trop importante en matière érotique et agressive, certains lecteurs en venaient à réveiller irascible et concupiscible (voir *supra*). Dans les *Ejemplares*, la forme brève et la nature symbolique des récits réduisent nécessairement la résonance des références à la sexualité et au combat sur l'écran interne de la « fantasía »⁷⁴⁸. Sur ce plan-là, les deux premières nouvelles seraient à rapprocher des exemples poétiques et narratifs contenus dans *Les mille et une nuits* ; ni les allusions de Preciosa (voir *supra*), ni les combats de Ricardo (p. 118, 151-154) ne peuvent donner lieu à des épanchements lectoraux aussi conséquents que ceux observés chez les lecteurs d'œuvres chevaleresques.

Cervantès et l'art de l'affaiblissement

Afin de ne pas porter atteinte à l'exemplarité *diégétique* de ses histoires, Cervantès s'appliquera même à accentuer le *mode* diégétique de la féerie. Le symptôme le plus marquant consiste, chez lui, dans ce que Vl. Propp appelle la *transformation* par *affaiblissement* (1970, p. 187).

On constate ce procédé scripturaire d'atténuation –caractéristique du conte espagnol (Rodríguez Almodóvar, 1989, p. 142, 147)– dès le récit du *Cautivo* : même le père de l'héroïne a perdu la méchanceté qui caractérisait la « sphère d'action » agressive dont il s'inspire (voir *supra*), sans doute par souci de réalisme⁷⁴⁹. Mais le mécanisme d'affaiblissement des personnages critiquables du conte concerne l'ensemble des *Novelas ejemplares* et, tout particulièrement, les représentations parentales qui perdent leur dimension perverse.

Dans *La fuerça de la sangre*, doña Estefanía, la mère de Rodolfo correspond, d'un point de vue « fonctionnel », à la terrible Vénus du conte (*Amour et Psyché* –1958, p. 218-220–). Or, elle se révèle une aide précieuse et aimante pour Leocadia : la *Donatrice* a définitivement perdu ses aspects de sinistre belle-mère. Les « sœurs » de la souillon cervantine (*IF*), la Gallega et la Argüello, ne constituent des contre-modèles qu'en raison de leur lasciveté ; elles n'ont plus grand-

⁷⁴⁷ Sur cette situation de proximité des corps, voir également le motif de l'épée séparant les corps de Tristan et Iseult et garantissant la non consommation de l'acte sexuel.

⁷⁴⁸ Voir CANAVAGGIO (1997, p. 275), qui, pour les mêmes motifs, rejette la paternité cervantine de *La tía fingida*.

⁷⁴⁹ Voir OLIVER ASIN (1948), p. 250-256.

chose à voir avec le binôme classique de la féerie⁷⁵⁰. La marâtre de Costanza est, même, un modèle d'amour maternel (p. 438).

Et l'on pourrait citer d'autres exemples. Pour María José García del Campo, au-delà du récit du *Cautivo*, il existe un fossé entre les récits brefs du *Don Quichotte* de 1605 et les nouvelles éditées en 1613, un fossé révélateur de l'orthodoxie catholique des secondes :

la Carducha no sufre la afrenta del castigo ni padece el trágico suicidio (prohibido por la religión católica), como solía ocurrir a los personajes lascivos en los relatos bizantinos, sino que es perdonada por la piadosa bondad de Preciosa, ahora Costanza de Meneses. Este rasgo se repite igualmente en *El amante liberal*, donde Halima no termina asesinada, sino convertida al catolicismo, y en *La española inglesa*, donde la camarera de la reina es perdonada por Ricaredo (1989, p. 615).⁷⁵¹

Cervantès et le respect des interdits

La déformation diégétique à laquelle le conte merveilleux est soumis dans les *Ejemplares* est décelable dans un troisième vecteur d'exemplarité diégétique, à savoir que les protagonistes féeriques n'enfreignent pas les tabous folkloriques.

On reconnaît le protagoniste du conte merveilleux à sa tendance à transgresser les interdits qui lui sont fixés et au fait que, de ce type d'action, résulte un danger et aussi un bonheur ultime⁷⁵². Au pays de la Féerie, le *Héros* est l'être de la transgression heureuse, comme si les récits archaïques qui le portent traduisaient les avantages sélectifs du comportement indépendant et périlleux de l'animal humain⁷⁵³. Comme le remarquent Max Lüthi et Judith Rich Harris, le

⁷⁵⁰ Voir, notamment, les sœurs de Psyché ou de Cendrillon.

⁷⁵¹ Ajoutons que, malgré l'évidence, le pardon, si cher à Cervantès dans les *Ejemplares*, ne peut être exclusivement rattaché à la tradition du *Nouveau Testament*. L'attitude qu'implique le pardon relève d'une tendance pertinente dans la résolution des conflits, et d'une idéologie plus générale, partisane d'éviter la violence (WAAL, 1997, p. 211-268). Olivier Piffault (*pôle II*) confirme notre point de vue et tord le cou à l'idée que la fin de *Cendrillon* et, dans notre cas, le remaniement du *Celoso*, relèveraient d'une certaine hypocrisie (A. Castro) : « Kristin Wardetsky a bien mis en évidence, dans une étude sur la réécriture des contes par les enfants, que le *happy end* qu'ils préfèrent est celui qui ramène même le plus méchant des méchants dans le giron familial. Vivre ensemble dans une joie perpétuelle est, à leurs yeux, la meilleure des revanches. Cendrillon, de Perrault, où les deux demi-sœurs rivales sont finalement pardonnées et admises à vivre au palais, exerce certainement un attrait particulier sur les petits par sa reconstitution de la cellule familiale » (PIFFAULT, 2001, p. 500).

⁷⁵² Sur la transgression : PROPP (1970), p. 37-38. Sur le danger et le bonheur : MELETINSKI (1970), p. 133-134 (« chaque interdiction doit être violée, stimulant ainsi également une action [...] *Interdiction* peut être la forme négative de *injonction* (interdiction = prescription). Mais la violation de l'interdiction correspond essentiellement à l'exécution (l'acceptation) et doit donc être interprétée comme élément positif »). Voir également GREIMAS (1986, p. 210), pour qui la violation « n'est pas entièrement négative, car elle comporte la volonté d'agir, par opposition à la prohibition, qui est l'interdiction d'agir. La violation est donc un terme ambigu [...] *interdiction vs transgression* » est l'opposition entre l'établissement du contrat social et sa rupture, la rupture du contrat prend une autre signification positive : l'affirmation de la liberté de l'individu ».

⁷⁵³ HARRIS (1999), p. 164-203 : « À long terme, il n'est pas dans l'intérêt d'une progéniture de trop dépendre de l'influence des parents [...] D'une part], la prédisposition à n'apprendre que par l'intermédiaire des parents empêcherait la progéniture d'adopter des innovations utiles introduites par d'autres membres de la communauté [...] D'autre part], ce qui est le plus avantageux pour les parents ne l'est pas forcément

personnage principal du conte merveilleux, à l'image de Cendrillon, fait preuve d'obéissance, d'humilité et de modestie ; mais, secrètement, il s'invite au bal⁷⁵⁴...

Dans le recueil cervantin, néanmoins, la souillon exemplaire respecte le tabou implicite de la danse (p. 402-407) et ne se joint pas aux réjouissances publiques et érotiques auxquelles participent la Argüello et la Gallega. De même, Avendaño, son amoureux, respecte l'isolement de la belle et ne s'introduit pas dans sa pièce privée, contrairement à la protagoniste de *Las tres costureras* (*Barbazul*, AT 312).

Seule Leonora (*Celoso*) affiche une similitude sensible avec certains motifs féeriques :

- elle utilise la clé interdite (p. 349-352),
- assiste à une danse (p. 356-358)
- et doit brutalement s'enfuir (p. 358⁷⁵⁵).

Pour autant, on aura noté que l'idée d'endormir son mari n'est pas d'elle (p. 346) ; c'est sa duègne qui ouvre au galant (p. 352). De plus, comme on le constatera par la suite, ces écarts à la poétique cervantine de l'exemplarité diégétique relèvent d'une poétique parallèle et tout aussi archaïque.

L'EXEMPLARITÉ HEROÏQUE DU CONTE CERVANTIN (*mode féerique IV*)

La seconde séquence du conte : l'épreuve fondamentale dans les nouvelles

Une quatrième vertu du conte merveilleux a dû peser dans la priorité cervantine accordée à la féerie : il s'agit de l'héroïsme du protagoniste. Dans les contes-types 300 à 749, Vladimir Propp repère une architecture récurrente qui impose au personnage principal une action en deux phases : dans un premier temps, le protagoniste doit exécuter un combat et, dans un second, une « tâche difficile ». E. Meletinski développera ensuite l'intuition proppienne :

Une double opposition, entre épreuve préliminaire et fondamentale, est spécifique du conte merveilleux de type classique ; cette opposition s'exprime premièrement d'après

pour les enfants [...]. Les parents peuvent, par exemple, souhaiter que leur fille reste à la maison pour s'occuper d'eux quand ils seront vieux, qu'elle serve de bonne aux enfants de son frère, ou épouse un vieux riche qui leur proposera un bon prix, alors qu'elle a d'autres projets. Trivers en conclut que [... la progéniture est] préprogrammée pour résister à certaines manipulations parentales ». Sur le genre humain comme « être risqué » : LORENZ (1970), p. 155-164. Sur le lien entre cette « créature du détour » et le conte de fées : LUTHI (1984), p. 139.

⁷⁵⁴ PROPP (1983), p. 133 ; LUTHI (1984), p. 155. HARRIS (1999), p. 98-105. Sur le fondement anthropologique : LA FONTAINE (1987), p. 128.

⁷⁵⁵ *Celoso*, p. 358-369 : « Quien ha visto banda de palomas estar comiendo en el campo, sin miedo, lo que ajenas manos sembraron, que al furioso estrépito de disparada escopeta se azora y levanta, y, olvidada del pasto, confusa y atónita, cruza por los aires, tal se imagine que quedó la banda y corro de las bailadoras, pasmadas y temerosas, oyendo la no esperada nueva que Guiomar había traído; y, procurando cada una su disculpa y todas juntas su remedio, cuál por una y cuál por otra parte, se fueron a esconder por los desvanes y rincones de la casa, dejando solo al músico; el cual, dejando la guitarra y el canto, lleno de turbación, no sabía qué hacerse ».

le résultat (dans le premier cas il n'y a qu'un objet magique indispensable au passage de l'épreuve fondamentale) ; dans le second cas, il y a atteinte du but principal (conduite correcte – exploit héroïque) (Propp, 1970, p. 242).

Ainsi, dans le conte, un mode exemplaire se dégage du fait que le protagoniste ne se contente pas de se dépasser lors d'une *épreuve préliminaire* ou *qualifiante* (Greimas, 1986, p. 206) et qu'il finit par se surpasser dans la seconde partie du récit en accomplissant l'*épreuve fondamentale* ou *glorifiante* (*ibid.*).

Manifestement, Cervantès recourt à cette duplication narrative dans ses *Novelas ejemplares*. Comme nous l'avait fait remarquer D. Paulme, l'ordre des *fonctions* est moins une contrainte formelle qu'une illusion liée à la méthode d'analyse de type formaliste : dans le répertoire international des conteurs, la fonction du « Combat » ne précède pas systématiquement la « Tâche difficile » (Propp, 1970, p. 64-65, 74-76). Dans les *Nouvelles exemplaires*, il en va de même. Certes, Ricardo (*AL*) attaque verbalement Cornelio (p. 117) et doit ensuite supporter de ne pas parler d'amour à sa belle (p. 142⁷⁵⁶), mais, dans *La gitanilla* et *La española inglesa*, l'inverse se produit : l'attente de deux ans (*GT*, p. 55⁷⁵⁷) précède le combat (p. 97⁷⁵⁸).

Les deux *pícaros* Rincón et Cortado voient, aussi, leur parcours scindé en deux temps. Le premier gagne honnêtement ses trois sous pendant que Cortado soutire au sacristain sa bourse (p. 172-176). Dans une seconde partie, il leur faut s'adapter aux nouvelles règles de la confrérie de Monipodio et sortir vainqueurs des défis qui leur sont lancés : Cortado restitue la bourse chapardée et Rincón fait la lecture à des criminels analphabètes⁷⁵⁹.

⁷⁵⁶ *AL*, p. 142 : « Habla paso, Mario, que así me parece que te llamas ahora, y no trates de otra cosa de la que yo te tratare ».

⁷⁵⁷ *GT*, p. 55 : « Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra, pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. Primero tengo de saber si sois el que decís; luego, hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos; y, tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos os contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa; pero hasta entonces tengo de ser vuestra hermana en el trato, y vuestra humilde en serviros. »

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 96-97 : « El alcalde [...] comenzó a decir mil injurias a Andrés y a todos los gitanos, llamándolos de públicos ladrones y salteadores de caminos. A todo callaba Andrés, suspenso e imaginativo, y no acababa de caer en la traición de la Carducha. En esto se llegó a él un soldado bizarro, sobrino del alcalde, diciendo:

- ¿No veis cuál se ha quedado el gitanico podrido de hurtar? Apostaré yo que hace melindres y que niega el hurto, con habérsele cogido en las manos; que bien haya quien no os echa en galeras a todos. ¡Mirad si estuviera mejor este bellaco en ellas, sirviendo a su Majestad, que no andarse bailando de lugar en lugar y hurtando de venta en monte! A fe de soldado, que estoy por darle una bofetada que le derribe a mis pies. Y, diciendo esto, sin más ni más, alzó la mano y le dio un bofetón tal, que le hizo volver de su embelesamiento, y le hizo acordar que no era Andrés Caballero, sino don Juan, y caballero; y, arremetiendo al soldado con mucha presteza y más cólera, le arrancó su misma espada de la vaina y se la envainó en el cuerpo, dando con él muerto en tierra ».

⁷⁵⁹ *RC* : « Luego sacó Cortadillo el pañizuelo y lo puso de manifiesto; viendo lo cual, Monipodio dijo: Cortadillo el Bueno, que con este título y renombre ha de quedar de aquí adelante, se quede con el pañuelo y a mi cuenta se quede la satisfacción deste servicio » (p. 191) ; « Monipodio en medio dellos, sacó un libro de memoria que traía en la capilla de la capa y dióselo a Rinconete que leyese, porque él no sabía leer » (p. 209).

La structure de *La ilustre fregona* diffère sur le fond, mais pas sur la forme : les deux séquences autonomes correspondent, dans ce récit, à deux perspectives séparées. Carriazo, d'abord, manifeste son talent dans l'art de la gueuserie :

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 asumpto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache (*IF*, p. 373).

Puis vient le tour d'Avendaño, qui, obligeant Carriazo à poursuivre son séjour dans l'auberge du Sévillan, fera son possible pour conquérir le cœur de Costanza.

Teodosia, la protagoniste de *Las dos doncellas*, traverse un parcours duel comme nombre de ses congénères exemplaires : elle commence son aventure en s'échappant du foyer parental et, dans un second temps, est confrontée à la quête parallèle de Leocadia, qui, elle aussi, s'emploie à ravir le cœur de Marco Antonio.

La nouvelle suivante, consacrée à « Madame Cornelia », impose également aux protagonistes ibériques don Juan et don Antonio une double épreuve. Au début, il leur appartient de protéger le couple de Cornelia-Alfonso et leur enfant (*SC*, p.483-488). Dans la seconde séquence actantielle, leur mission consistera à retrouver le duc de Ferrare⁷⁶⁰.

Fonctions exemplaires de la seconde séquence : admiration, fascination et héroïsme véritable

En articulant ses histoires amoureuses sur une architecture à double étage, Cervantès intensifie la réception de ses protagonistes, puisque malgré la brièveté, les êtres de fiction ont le temps de remporter deux victoires⁷⁶¹. Si au Siècle d'or l'action était l'étalon du jugement critique sous l'impulsion d'Aristote (*pôle I*)⁷⁶², nul doute que la hiérarchisation des épreuves issue de leur succession⁷⁶³ avait un intérêt lectoral considérable en provoquant deux réactions (*pôle II*)

⁷⁶⁰ *SC*, p. 499-500 : « Finalmente, yo tengo determinado de ir a Ferrara y pedir al mismo duque la satisfacción de mi ofensa, y si la negare, desafiarle sobre el caso; y esto no ha de ser con escuadrones de gente, pues no los puedo ni formar ni sustentar, sino de persona a persona, para lo cual querría el ayuda de la vuestra y que me acompañádes en este camino, confiado en que lo haréis por ser español y caballero, como ya estoy informado; y por no dar cuenta a ningún pariente ni amigo mío, de quien no espero sino consejos y disuasiones, y de vos puedo esperar los que sean buenos y honrosos, aunque rompan por cualquier peligro. Vos, señor, me habéis de hacer merced de venir conmigo, que, llevando un español a mi lado, y tal como vos me parecéis, haré cuenta que llevo en mi guarda los ejércitos de Jerjes. Mucho os pido, pero a más obliga la deuda de responder a lo que la fama de vuestra nación pregona. »

⁷⁶¹ Du même avis : TENEZE (2004, p. 156), pour qui, « narrativement, la composition en deux mouvements structurellement différents, comme telle mettant en œuvre à la fois répétition et différence, apparaît, me semble-t-il, comme un procédé d'accentuation du Héros aboutissant à une certaine prééminence du personnage du Héros sur la ligne de l'Action ».

⁷⁶² LÓPEZ PINCIANO (1998), p. 172 : « la fábula es imitación de la obra ». Sur la fiction (aristotélicienne) comme une représentation d'actes : RICŒUR (1983), p. 78.

⁷⁶³ Sur cet aspect dans le récit : HAMON (1954), p. 53-54.

caractéristiques de la poétique du ravissement : l'admiration et la fascination pour un *alter ego* fictionnel (voir *supra* : I. 2. A. L'INTROJECTION).

L'autre atout de l'épreuve *féerique fondamentale* réside dans la lisibilité axiologique du protagoniste (*lecture intellectuelle*). Comme le remarque Vl. Propp, la seconde séquence sert à distinguer le *Héros* du *Faux-héros*. C'est à travers elle que les acteurs de l'histoire découvrent le vrai héros (1990, p. 217) : à l'épreuve finale fait suite la découverte de signes identificateurs (N→Q, dans la schématisation proppienne⁷⁶⁴). Autant la gradation actantielle crée une échelle interne au personnage, autant la fonction de la seconde séquence sert à mettre celui-ci en valeur : elle polarise l'attention et favorise une hiérarchie entre ce personnage et les autres, le plaçant au sommet de l'échelle actantielle du récit⁷⁶⁵.

L'épisode de la reconnaissance est, ainsi, une poutre maîtresse de l'édifice féerique et exemplaire de plusieurs nouvelles. Berganza et Cipión « finissent » par parler⁷⁶⁶, confirmant leur possible origine humaine (« *esta no vista merced* », *CP*, p. 539) ; l'entourage de Costanza et de Preciosa produit les nobles marques de naissance des jeunes filles⁷⁶⁷ ; Andrés révèle sa noblesse par son impulsivité à combattre (*GT*, p. 97) ; Leocadia montre à doña Estefanía le crucifix volé dans la chambre de son fils (*FS*, p. 316), Preciosa et Leocadia font preuve d'intelligence précoce (*GT*, p. 29 et 44 ; *FS*, p. 315), etc.

Avant de participer de la rhétorique du plaisir telle que la décrirait une perspective aristotélicienne (*anagnorisis*⁷⁶⁸), le motif de la reconnaissance achève de couronner le protagoniste comme héros véritable et imitable (Propp, 1970 p. 76-77).

⁷⁶⁴ PROPP (1990), p. 76-77. MELETINSKI (1970), p. 134 : « En plus des épreuves préliminaires et principales, il y a souvent, mais pas toujours, des épreuves supplémentaires destinées à identifier le héros, et à prouver que c'est bien lui qui accomplit l'exploit héroïque et non ses adversaires imposteurs (les frères aînés, les belles-sœurs, les compagnons, etc.), et qu'il a donc bien mérité, comme récompense, le droit de se marier avec la princesse (ou avec le prince, s'il s'agit d'une héroïne). Cette identification supplémentaire du héros ne se rencontre que très rarement dans le folklore primitif, étant surtout typique des contes de fées développés comprenant des conflits familiaux. Quand ces derniers font partie du conte, les épreuves principales et supplémentaires peuvent parfois coïncider. » Également : GARCIA DEL CAMPO (1989), p. 614, qui évoque les indications de R. Schevill et A. Bonilla. Pour un point de vue plus large : RICŒUR (2005), p. 121-148.

⁷⁶⁵ À ce sujet : HAMON (1954), p. 53-54.

⁷⁶⁶ Nous évoquons ici le temps de l'histoire, non celui du récit ou de la narration.

⁷⁶⁷ Bijoux, papier d'authentification de la vieille gitane, tache blanche sur le sein gauche, pied superbe et singulier –petite peau entre deux orteils– pour la première (*GT*, p. 100-101), le parchemin, la chaîne en or pour la seconde (*IF*, p. 429).

⁷⁶⁸ LÓPEZ PINCIANO (1998), p. 181 : « Agnición o reconocimiento se dice una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra. »

L'IMITABILITE DE LA FEERIE

Il ressort des différents modes d'exemplarité féerique quatre vecteurs d'imitabilité pour les lecteurs : le désir de réussite, l'intérêt pour l'efficacité, la séduction du bien et la fascination du beau.

La vocation à l'imitation des *Nouvelles exemplaires* résulte de l'heureux dénouement par lequel elles comblent les lecteurs après les avoir frustrés tout au long de la narration. La fonction de nombreux dénouements féeriques (*exemplarité structurale*) consiste, en effet, à achever le récit sur une émotion gratifiante, de manière à insuffler au motif qui la porte une connotation désirable. Associé à une impression de joie et de plaisir, un motif final comme le mariage peut devenir une perspective enviable. Le comportement humain, en effet, reste souvent guidé par la recherche du plaisir (*pôle II*)⁷⁶⁹. Sainte Thérèse (*pôle I*) en était l'exemple étant enfant : « deseaba yo mucho morir así, no por amor que yo entendiese tenerle, sino por gozar tan en breve de los grandes bienes que leía haber en el cielo » (2001, p. 121).

Les actions et les techniques représentées dans les *Ejemplares* ont, également, des chances d'exercer un attrait sur les lecteurs parce qu'elles déploient « sous leurs yeux » un cheminement qui a fait ses preuves : la narration ne dit pas seulement la défaite du *Problème (Trouble)* ; elle saisit les modalités pour le vaincre (*exemplarité narrative*). Pour les lecteurs confrontés aux situations illustrées par les nouvelles (difficultés amoureuses, sentiment d'infériorité, solitude, etc.), les récits cervantins évoquent, comme nous le verrons dans la troisième partie, une marche à suivre. Précisons seulement que les vies de saint citées par Sainte Thérèse répondaient, elles aussi, sur le mode sacré et comme de véritables manuels pratiques, aux doutes des lecteurs curieux (« juntábame con este mi hermano a tratar qué medio habría para esto. Concertábamos irnos a tierra de moros » –*ibid.*–).

La représentation de personnages caractérisés par leur beauté ou leur bonté constitue un facteur supplémentaire d'imitabilité de l'histoire. Les poéticiens de l'époque moderne, en bons lecteurs d'Aristote⁷⁷⁰, en étaient convaincus (*pôle I*)⁷⁷¹ et ils n'avaient pas tort. Comme en

⁷⁶⁹ Sur les mécanismes neurologiques en jeu : VINCENT (2002), p. 173-260.

⁷⁷⁰ « La tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : rendant la forme propre, ils peignent des portrait ressemblants, mais en plus beau ; de même le poète qui représente des hommes coléreux, apathiques, ou avec d'autres traits de caractère de ce genre, doit leur donner, dans ce genre, une qualité supérieure » (ARISTOTE, 1980, p. 87, 54 b 8-13).

⁷⁷¹ LÓPEZ PINCIANO (1998), p. 138 : « Algunos poetas imitan a mejores que en aquellos tiempos fueron, como la épica y la trágica, las cuales son imitaciones de varones gravísimos, cuales nunca fueron. Y esto, por suadir a los príncipes que sean como aquéllos o, a lo menos, los imiten y parezcan en algo, ya que no en todo ».

témoigne la recherche en psychologie (*pôle II*), les êtres beaux et socialement supérieurs exercent une fascination réelle sur les hommes, à tel point que l'intuition associe souvent prestige et bonté (Pinker, 2005, p. 326). Avant de penser que la beauté et la noblesse des personnages exemplaires relèvent de positions autoriales socio-morales, voire aristocratiques, il est fort probable que ces deux attributs participent de l'esthétique de l'imitabilité. Bien avant la publication des *Ejemplares*, les héros de chevalerie tiraient leur pouvoir de séduction de leurs attributs romanesques prestigieux. Il n'est que de regarder le sens du terme *bondad* et de ses dérivés dans *Amadís de Gaula* : ils mêlent inextricablement la noblesse, la beauté, la force, le courage, le comportement moral, la perfection sentimentale, c'est-à-dire tous les vecteurs de fascination⁷⁷².

En somme, si nos récits brefs jouissent d'exemplarité et d'imitabilité, ce n'est pas seulement de façon directe, par l'intermédiaire d'un discours explicite. La *conseja* (le conte) relève du *consejo* (conseil) parce qu'elle joue de tous ses charmes auprès du public.

Les spécialistes de l'évolution pensent qu'« accorder une attention particulière aux individus qui réussissent compterait parmi les choses les plus intelligentes dont est capable l'espèce humaine ». On observe que la tendance à s'intéresser aux « célébrités » s'intensifie à l'adolescence, âge où la vie prend une direction souvent définitive, et lorsque l'individu connaît une expérience douloureuse devant être surmontée (Douglas, 2004). Mais l'influence des modèles prestigieux distillés dans les récits pourrait être tout aussi déterminante dans la prime enfance, étape où les contes de fées sont le plus goûtés et où le très jeune homme sollicite de façon pulsionnelle la répétition du conteur. Tout se passe comme si l'exemple devait être spontanément répété pour être intégré⁷⁷³.

La recherche actuelle (*pôle II*) confirme donc l'idée présente au Siècle d'or que les récits faits aux jeunes ont un impact certain. Le *Libro de la vida* écrit par Sainte Thérèse donne un aperçu de la conscience que l'on avait alors (*pôle I*) des pouvoirs à court et à long terme de la fiction : à sept ans, suite à ses lectures hagiographiques, elle commence à jouer au saint martyr, puis s'improvise ermite (« Capítulo primero ») ; finalement, elle vouera son existence d'adulte à la religion (2001, p. 121). Le fait qu'à la fois les récits de chevalerie et les vies de saint appartiennent pleinement à la culture des enfants (voir *supra*) ne fait alors que renforcer notre conviction que Cervantès ne pouvait s'empêcher de penser que ses protagonistes *exemplaires* pouvaient rejoindre, eux aussi, comme tant d'autres, le groupe des êtres fascinants apprivoisés par le public juvénile (*pôle I*).

⁷⁷² RODRÍGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 367, 425, 892, 1076, 1194, 1209, 1212, 1292, 1396.

⁷⁷³ Eric Berne pense, ainsi, que l'enfance constitue une période propice à la formation d'un « scénario de vie », déterminant dans l'évolution que prend l'individu au cours de son existence et que ce sont essentiellement les contes merveilleux qui produisent l'ossature du scénario : « [on ne peut s'étonner] de découvrir que les enfants, dans leurs plans de vie, suivaient souvent la trame de leur conte préféré. La vraie surprise, en revanche, c'était que ces plans persistaient pendant vingt, quarante ou quatre-vingts ans » (1999, p. 94-95).

2. LA FABLE MYTHOLOGIQUE (FORME II) :

L'AUTRE PARADIGME NARRATIF ET SES RAISONS

Llámase mi competidor Anselmo, y yo Eugenio, porque vais con noticia de los nombres de las personas que en esta tragedia se contienen, cuyo fin aún está pendiente; pero bien se deja entender que será desastrado.

Miguel de Cervantès, *DQ I*

Aussi fondée que soit l'influence des patrons narratifs de la *conseja de vieja* dans la création brève cervantine, lorsque l'on reprend les nouvelles du *Curioso impertinente*, de *Leandra*, du *Celoso extremeño* et du *Casamiento engañoso*, il faut bien se rendre à l'évidence que la féerie n'est plus l'outil narratif principal de Cervantès.

La poursuite cohérente et acharnée d'une « thèse », selon le « paradigme intérieur » décrit par Pierre Bayard (2002), pourrait aboutir à un mirage séduisant : Cervantès, dans le *Curioso* ou dans le *Celoso*, ferait preuve d'une rigueur exemplaire ; il ne s'écarterait pas des modèles folkloriques ; ces récits qui se finissent bien mal seraient structurés selon le paradigme des *rare*s morphologies descendantes ; il s'agirait de ce que l'on a pu appeler des contes « de mise en garde » ou « d'avertissement »⁷⁷⁴.

Avant de conclure par une image aussi homogène du récit bref cervantin, mais aussi, avant de poursuivre cette démarche très peu « scientifique », dans les termes posés par K. Popper (1995), l'enquête se doit de prendre du recul.

⁷⁷⁴ Sur les récits de mise en garde : FABRE, LACROIX (1973), p. 120-122. Dans notre groupe de récits brefs, seule l'histoire de *Leandra* « pourrait » relever de la poétique du conte descendant. Son scénario est similaire, par sa « morale », à la fonction du conte d'avertissement, peuplé « d'êtres mythiques méchants qui servent à délimiter l'espace et le temps tolérés pour le travail et le jeu » (*ibid.*, p. 122). Voir le « Loup Garou » de DU FAIL (1994, p. 72).

-A-

Les signes de la mythologie

Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada.

Julio Cortázar, « Axolotl », *Final del juego*

Obnubilés par notre « paradigme personnel », n’oublions-nous pas des indices aussi évidents que pouvait l’être, dans *Hamlet* (III, 2), l’absence de réaction de Claudius face à la pantomime du « Meurtre de Gonzague » (Bayard, 2002, p. 169-181) ? Si le nouveau roi du Danemark n’est pas le véritable meurtrier du père d’Hamlet, l’univers de la féerie n’est peut-être pas, non plus, le seul responsable de la poétique « exemplaire » du récit bref.

Nous avons pu remarquer précédemment l’incidence minime mais réelle (ne serait-ce qu’en creux ou en négatif) de la *novella*. Aussi, faut-il être attentif à d’autres signaux hypotextuels dans les quatre nouvelles que nous avons mises à l’écart au motif qu’elles présentent un dénouement malheureux.

Très vite, on s’aperçoit que sous la surface diégétique se cachent des patrons structurels éculés et mis en exergue dès le Moyen Âge par J. Boccace (*Genealogia deorum gentilium*), puis recyclés à la Renaissance dans des textes comme le *Roland furieux*. Cervantès suit de près la démarche de l’Arioste en prenant comme lui pour modèle exemplaire les fables antiques d’Ovide⁷⁷⁵.

Dans le *Curioso*, le parcours d’Anselmo actualise, on le sait, la tentative du célèbre Céphale (García Martín, 1992, p. 47-57 ; García Gibert, 1997, p. 211-216). Ce dernier avait pris l’apparence d’un autre homme pour tester la fidélité de son épouse Procris face à ce simulacre de séduction⁷⁷⁶ ; l’épisode des *Métamorphoses* avait servi de trame à l’histoire du châtelain dans le chant XLIII du *Roland furieux* (« el prudente Reinaldos », *Curioso*, p. 384).

⁷⁷⁵ Sur cette exemplarité du *Roland furieux* : DELCORNIO (1989), p. 317-337.

⁷⁷⁶ « Je prends le parti de me livrer à une recherche qui devait faire mon tourment et de tenter par des présents la vertu et la foi de Procris ; l’Aurore seconde mes craintes et (je crois m’en apercevoir) transforme mes traits » (OVIDE, 1992, p. 245).

Dans le *Celoso*, les lecteurs reprennent également contact avec la tradition des fables antiques. Le patron féerique de l'entrée d'un homme astucieux dans l'enceinte d'une maison où réside une belle jeune fille (type Tâj Al-Mulûk dans les *Mille et une nuits*) ainsi que la présence de Luis, un eunuque, préside au parcours de Loaysa⁷⁷⁷. Toutefois, dans la nouvelle, le personnage principal reste Carrizales⁷⁷⁸. À suivre son aventure, de l'acquisition immodérée de richesse au Pérou à la mort finale en passant par la relation avec la toute jeune Leonora, la structure de la nouvelle plonge ses racines dans celles des contes gréco-romains (Berrio, 1998 ; Dunn, 1973). L'argent facilement amassé dans le Nouveau Monde (*Celoso*, p. 329) va conduire le protagoniste à sa perte comme Midas avait cru pouvoir gagner le bonheur en pouvant tout changer en or (« si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico », p. 329). Il ne faudra que les antonomases qui assimilent Carriazo à Argos (p. 335) et Loaysa à Orphée (p. 342-346) pour signifier clairement encore aux lecteurs la consistance mythologique du récit.

Les commentateurs ont relégué la portée de l'hypotexte antique à un second plan en insistant sur la charge sarcastique qu'il impliquait ; mais doit-on croire que l'ironie contenue dans ces allusions les écarte du fonctionnement exemplaire du récit ? Le fait n'est-il pas, justement, que le personnel romanesque acquiert, par cette connexion ovidienne, un relief plus saillant ? Car c'est bien l'une des fonctions de l'usage ironique que de créer un rapprochement improbable et, donc, de ce fait, extrêmement visible et symbolique.

D'ailleurs, à y regarder de plus près comme nous invitait à le faire Cervantès dans son Prologue, le jeu des allusions antiques est moins arbitraire et ornemental qu'il n'y paraît, car, à la longue, l'accumulation de références attire l'attention des lecteurs. Pour un grand nombre d'entre eux, qui lisaient les récits mythologiques (*Métamorphoses*, *Généalogie des dieux païens*, *Philosophía secreta*, etc.), la comparaison de la situation de Leonora avec la protection dont jouissaient les fruits du jardin des Hespérides (p. 335) parachève le travail mémoriel et interfictionnel des lisants⁷⁷⁹. Le mari de Leonora cumule en lui les différents parangons antiques de gardiens : Argus (et non Argos), sensé surveiller Io, alors maîtresse de Zeus/Jupiter (*Métamorphoses*, I, 568-746), mais aussi Atlas, le protecteur des fameuses pommes d'or (*Métamorphoses*, IV, 604-662). Les appels

⁷⁷⁷ Voir l'étude de GARCÍA ANTENAZA (1979, p. 151-162), qui montre la correspondance entre la nouvelle cervantine et la morphologie proppienne.

⁷⁷⁸ L'*exemplum contraria* de Loaysa est bel et bien secondaire dans la mise en intrigue. Il provoque le nœud (ADAM, REVAZ, 1996, p. 63-69) et n'assume pas de remords, même avec l'hypocrisie d'un Pablos de Segovia. Notons qu'avec la figure de Loaysa et l'utilisation du récit d'Orphée, Cervantès montre un autre mode, moins sérieux, de recyclage des patrons mythologiques, destinés, cette fois-ci effectivement, à dépasser l'idéalisme antique (BERRIO, 1998). Encore ne faudrait-il pas renverser les choses et faire passer la lecture philologique (la parodie de l'histoire d'Orphée) pour la lecture première de l'œuvre (*lecture participante*), qui voit plutôt dans l'hypotexte une façon de caractériser de manière grotesque le personnage hypertextuel de Loaysa, et non l'inverse.

⁷⁷⁹ Les lecteurs ont été amenés à reconnaître un autre *topos* mythologique avec l'assimilation de Leonora et de Loaysa au couple formé par Vénus et Mars, découvert par Vulcain (*Celoso*, p. 363 ; *Métamorphoses*, IV, 167-189).

interfictionnels ne s'arrêtent pas là : Argus a effectivement été endormi, comme Carriazo, à l'entrée d'un nouveau visiteur, mais il s'agit non pas d'Orphée, le célèbre musicien, mais d'Hermès/Mercure, envoyé par Zeus pour libérer la nymphe Io. L'articulation systématique des références⁷⁸⁰, la présence de tous ces motifs dans le recueil d'Ovide, ainsi que la superposition des scénarios entre la nouvelle et les histoires de métamorphose travaillent la lecture attentive du récit cervantin. L'ironie, loin d'être un obstacle au rapprochement sérieux des deux *opus*, sert au contraire de déclencheur d'interprétation. La spécificité de son fonctionnement est, souligne Pierre Schoentjes, de solliciter l'exercice herméneutique, puisque le sens littéral est ressenti comme insuffisant (2001, p. 146-157). Le dénouement funeste de la nouvelle, marquée par la mort de Carrizales et par la réclusion de Leonora, nous rappelle que les références mythologiques forgent, de façon sous-jacente à la trame ironique et comique de l'histoire⁷⁸¹, une métamorphose moderne où la magie des transformations en minéral ou en végétal laisse place à une réalité plus contemporaine et prosaïque, mais non moins tragique.

L'histoire ambiguë de Tomás Rodaja n'est pas exempte non plus de références ovidiennes, notamment au point le plus symbolique du texte où se trouvent associés un simple fruit et une maladie invraisemblable :

Comió en tan mal punto Tomás el membrillo, que al momento comenzó a herir de pie y de mano, como si tuviera alferecía. Y sin volver en sí estuvo muchas horas, al cabo de las cuales volvió como atontado, y dijo, con lengua turbada y tartamuda, que un membrillo que había comido le había muerto, y declaró quién se le había dado [...]. Seis meses estuvo en la cama Tomás, en los cuales se secó y se puso, como suele decirse, en los huesos, y mostraba tener turbados todos los sentidos [...]. Imagínose el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían; que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio de pies a cabeza (LV, p. 276-277).

Un tel phénomène peut bien avoir eu des précédents (œuvres de l'époque et littérature médicale –NE, note p. 838-840–) et servir l'apparence historique de la nouvelle, mais la relation qui s'établit entre le fruit et la pathologie reste pour le moins paradoxale, ce qui, précisément, va intéresser les lecteurs qui reconnaissent là un véritable symbole à interpréter. Entre la catégorie alimentaire et la maladie imaginaire, un espace sémantique doit être comblé. Le plus surprenant reste que la critique ne s'est pas attardée sur les œuvres qui exploitent une rhétorique allégorique similaire ; or, une fois de plus, les célèbres narrations ovidiennes constituent un fabuleux réservoir de métamorphoses semblables à celle subie par le licencié. D'une part, si les transformations de

⁷⁸⁰ Loaysa figure les personnages païens d'Orphée, Mercure et Thésée (rappelons que dans le texte d'Ovide, Atlas n'est pas battu par Hercule mais pétrifié par la tête de Méduse emmenée par Thésée : IV, 604-662).

⁷⁸¹ « [El protagonista] hiperbólico en su pasión [...] permite que el personaje se decante en un primer momento hacia lo cómico » (GÓMEZ ÍÑIGUEZ, 1991, p. 634).

personnages en membres du règne végétal et animal sont légion, le changement du corps humain en substance minérale est, lui aussi, représenté dans le recueil romain, depuis l'aventure de Thésée à celle de la noble Anaxarète (Ovide, 1992 : IV, 604-662 ; XIV, 700-771). D'autre part, les déformations physiques (ici liées la maladie) et surtout l'insistance faite par la narration sur les extrémités du corps du licencié (« de pies a cabeza ») constituent un *topos* de l'écriture des *Métamorphoses*⁷⁸².

⁷⁸² Par exemple, dans le cas de Daphné : « À peine a-t-elle achevé sa prière qu'une lourde torpeur s'empare de ses membres ; une mince écorce entoure son sein délicat ; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage ; ses bras, en rameaux ; ses pieds, tout à l'heure si agiles, adhèrent au sol par des racines incapables de se mouvoir ; la cime d'un arbre couronne sa tête ; de ses charmes il ne reste plus que l'éclat » (OVIDE, 1992, p. 61-62).

-B-

Des récits archaïques de la faute à la nouvelle cervantine tragique

Nous n'entendons pas dire que les mythologies sont le produit de l'inconscient, car le mode d'être du mythe est justement qu'il se révèle en tant que mythe, qu'il proclame que quelque chose s'est manifesté d'une manière exemplaire.

Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*

De ces quelques données éparses, il apparaît que Cervantès n'a pas retenu de la mythologie sa perspective étiologique, jugée artificielle. C'est plutôt vers la structure homogène des *Métamorphoses* qu'il faut s'orienter. Et, à vrai dire, on pourrait légitimement se demander, comme pour le conte, de quelle humanité et de quelle exemplarité parlons-nous, puisque les protagonistes de ces récits cervantins à forte trame mythologique sont voués à la mort ou au malheur.

Pour comprendre quelle est l'intention cervantine, on peut convoquer le best-seller d'alors : la « poética historia » de Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache* soumet la succession des épisodes malheureux (*exempla contraria*) à un cadre biographique plus global permettant de faire sens et de proposer une cohérence aux anecdotes qui jalonnent le parcours du personnage-narrateur. Avec le *pícaro* alémanien, les récits brefs sont subordonnés à l'armature religieuse de la Chute. Son nom, « Alfarache », gravait sur le personnage la marque originelle du péché commis par ses parents dans le lieu paradisiaque de San Juan de Alfarache⁷⁸³. Lors du quatrième centenaire de la publication de *Guzmán de Alfarache* (première partie publiée en 1599), Michel Cavillac démontrait également que la fable alémanienne, loin du discours en trompe-l'œil de Lázaro, fonde en partie son originalité sur un dénouement relevant de la « tragedia patética », genre qu'avait récemment défini A. López Pinciano⁷⁸⁴.

Le roman à succès de Mateo Alemán éclaire directement la poétique de notre auteur en rappelant que l'histoire du malheur individuel est un scénario universel, appartenant aussi bien aux récits des chrétiens de l'âge moderne qu'à ceux des anciens grecs. Pour l'homme de la Bible, comme pour le héros ovidien, une faute doit être expiée.

Mais le propos idéologique de M. Alemán restait ancré dans la perspective « étroite » de l'anthropologie paulinienne : le *pícaro* paye les erreurs de ses parents comme l'humanité doit

⁷⁸³ Sur le scénario de la Chute au début de la première partie de *Guzmán de Alfarache* : CAVILLAC (1983), p. 75-84.

⁷⁸⁴ Sur le scénario tragique à la fin de la seconde partie de *Guzmán de Alfarache* : CAVILLAC (2004), p. 178-180. Concernant Cervantès, voir la remarque de J. Canavaggio : « La *Philosophía Antigua Poética* sale a luz en 1596, trece años después de la *Galatea*, diez años antes de la Primera Parte del *Quijote*, es decir, en un momento decisivo de la evolución literaria de Cervantes » (CANAVAGGIO, 1958, p. 23).

répondre des *pasiones naturales* d'Adam et Eve⁷⁸⁵. De plus, le squelette narratif du péché guzmanien, comme le cadre épidémique du *Décameron*, n'infléchissait pas radicalement les effets pervers des différentes anecdotes de *desengaños*. L'auteur des *Ejemplares* ne pouvait s'inspirer que de façon distanciée du modèle exploité par M. Alemán.

Il avait sous la main, d'ailleurs, d'autres sources littéraires et théoriques. Américo Castro parle avec raison d'une « doctrina del error » (« orgánica estructura »), philosophie à laquelle, néanmoins, il ne donne pas d'ascendance poétique précise (Castro, 1980, p. 123-142). Elle en a pourtant une⁷⁸⁶. La diffusion des idées d'Aristote à la Renaissance et la quasi-absence de réflexion du Stagirite sur la comédie concentraient, *de facto*, l'attention poéticienne sur la valeur littéraire de la tragédie⁷⁸⁷. En outre, la fiction expiatoire offrait l'avantage d'un récit épuré, concis, facilement transposable dans la sphère de la *novella*, à la faveur

- de l'importance donnée à l'action et à ses conséquences,
- du discours pénal sur la responsabilité (Vernant, Vidal-Naquet, 2001, p. 11-17),
- et enfin du ramassement de l'intrigue (brièveté de la représentation théâtrale).

Au bout du compte, le récit du malheur devenait structuré autour de deux pôles narratifs se répondant l'un l'autre comme la cause et la conséquence :

- le protagoniste subissait le malheur
- *en raison d'une* faute originelle.

Northrop Frye et Paul Ricœur ont mis en regard les récits religieux et les narrations artistiques plus récentes (*Anatomie de la critique* du premier, *Finitude et culpabilité* et *L'herméneutique biblique* du second)⁷⁸⁸. De leurs études, il ressort l'existence sur la scène littéraire mondiale d'un patron narratif dont la portée majeure est celle de l'exemplarité de la dégradation expiatoire : N. Frye parle du « mythos de l'automne » (1969, p. 251-271), P. Ricœur du « mythe de la faute » (1988, p. 309-416). Au sein du répertoire mythique international, un module narratif autonome fournirait, donc, à l'humanité judéo-chrétienne son origine adamique (*Ancien Testament*)⁷⁸⁹ et au théâtre sa structure tragique (*Poétique*, Aristote), une structure que nous qualifierons de *tragique* au

⁷⁸⁵ Sur le lien parents/enfants dans le « mythe de la dégradation » tragique : BRUNEL (2004), p. 119-137.

⁷⁸⁶ Pour valider l'hypothèse d'E. Riley (« la verdad poética y la moralidad eran [...] en último término inseparables »), A. Rey relie -très généralement- l'originale exemplarité cervantine aux « modelos clásicos que, al menos desde Platón, no disociaban la ética de la estética » (REY HAZAS, 2005a, p. 200-201).

⁷⁸⁷ Sur *Cedipe-Roi* comme pure incarnation de la structure tragique du *mythos* (ARISTOTE, 1980, p. 70-73 - chapitre 11-)

⁷⁸⁸ Sur les *archétypes structuraux* de N. Frye (*mythoi*) : FRYE (1969), p. 159-291. Sur la perspective narrative et religieuse de P. Ricœur : RICŒUR (2001) et RICŒUR (1988), p. 163-488.

⁷⁸⁹ Sur la culture du péché à la fin du Moyen Âge et au début de l'Âge Moderne : DELUMEAU (1983), p. 209-338 (« Nous avons sans doute quelque mal aujourd'hui à mesurer la place que le péché originel a tenue dans les esprits et à tous les niveaux sociaux. Cette place était certainement beaucoup plus grande que celle qu'occupe aujourd'hui la notion de "lutte des classe" [...]. C'est un fait qu'au début de la modernité européenne le péché originel et ses conséquences occupent le devant de la scène »). Voir plus précisément sa « théorie de la « névrose collective de la culpabilité » (p. 331-338).

sens large pour suivre au plus près la logique historiquement datée suivie par A. López Pinciano (1998, p. 329-374)⁷⁹⁰ ou par Cervantès, qui recourt lui-même à ce terme générique pour définir à la fois le *Curioso impertinente* (*DQ I*, p. 414) et l'histoire de *Leandra* (p. 570)⁷⁹¹.

L'EXEMPLARITE *DIEGETIQUE* DU RECIT TRAGIQUE CERVANTIN :
LE PERSONNAGE SOUILLE (*mode tragique I*)⁷⁹²

Lorsque l'on consulte les études concernant la présence mythologique chez Cervantès, l'impression est que les emprunts n'ont d'autre intérêt que celui d'être les pièces dans un puzzle auctorial, comme si les motifs mythologiques n'avaient pas d'incidence sur la réalité du récit réellement, c'est-à-dire sur la réception. Cette démarche présente un risque, celui de confondre le mythe avec la mythologie, et, cela, aux dépens de la juste compréhension de l'exemplarité des *Novelas*.

Les récits brefs proches des fables antiques ne sont pas des *exempla contraria*, ni des *desengaños*. Pour la bonne raison qu'ils font de la trame mythologique un tremplin pour une lecture « mythique », une lecture pleinement participative d'un point de vue émotionnel. Il faut se rappeler qu'avant de devenir des récits mythologiques, les fables à structure descendante étaient des mythes particuliers dont le pouvoir exemplaire était essentiel (Eliade, 1957, p. 14-15 ; Meletinski, 2001, p. 132). Pareillement, les représentations tragiques d'Eschyle et de Sophocle ne sont devenues des œuvres théâtrales profanes qu'après avoir animé la *tragédie* au sens rituel du terme, c'est-à-dire celui de la fête dionysiaque du bouc (τραγωδια, « chant de bouc »)⁷⁹³. Pour A.

⁷⁹⁰ On pourrait croire que le tragique repose sur le poids humain d'une fatalité divine. Mais il semble que, dès le V^e siècle av. J-C, un tel critère n'était pas retenu comme essentiel, ni par l'ensemble des auteurs tragiques, ni par Aristote. Sur la responsabilité purement individuelle des coupables, voir l'essai de SAID (1978) ainsi que les cas de Pâris et d'Hélène dans *Les Troyennes* : EURIPIDE (1962), p. 736 et 751-753. Sur le tragique comme pure syntaxe chez Aristote : TAMINIAUX (1995), p. 55-56 (« la seule mention du divin dans la *Poétique* est strictement praxéologique et nullement onto-théologique » : *deux ex machina*, 54 b 1-7).

Sur le concept de tragédie au Siècle d'or, on lira la perspective proposée par A. López Pinciano, qui ne réduit pas le concept de tragédie au genre théâtral ni au schème de l'iniquité divine (*atê*) : au XVI^e siècle, pour que le tragique émerge, l'*hybris* et les malheurs du héros suffisent (1998, p. 339-341). Sur la dissolution de la responsabilité divine dans la conception chrétienne du péché : DELUMEAU (1983), p. 211-212, 280. Pour un rapprochement significatif avec la France du XVII^e siècle, voir ESCOLA (2002), p. 29-38 (comme en témoignent les « tragédies sans tragique », la « poétique tragique ne présuppose donc en rien une métaphysique »).

⁷⁹¹ « Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y a ver representar la *tragedia* de la muerte de su honra » (*Curioso*) ; « Llámase mi competidor Anselmo, y yo Eugenio, porque vais con noticia de los nombres de las personas que en esta *tragedia* se contienen, cuyo fin aún está pendiente; pero bien se deja entender que será desastrado » (*Leandra*). On notera que le concept large de tragédie est retenu par J. Canavaggio en référence à la structure du *Celoso extremeño* et du *Casamiento engañoso* (1997, p. 281).

⁷⁹² Des éléments épars sur la dimension tragique du *Curioso* : HAHN (1972), p. 128-140 ; RILEY (1990), p. 103 ; FERNANDEZ TURIENZO (1998), p. 213-242 ; MORON ARROYO (2000), p. 163-183. On trouvera l'analyse la plus fine dans GARCIA GIBERT (1997), p. 163-297.

⁷⁹³ Voir BURKERT (1998), p. 11-69.

López Pinciano, il n'y a aucun doute : « la tragedia tiene su esencia fuera de la representación » (1998, p. 335).

Percevoir la dimension philosophique et sacrée du récit mythique nous conduit à interroger, précisément, les fondements anthropologiques de l'histoire tragique. Un premier signe suscite notre attention dans plusieurs nouvelles cervantines : tant la souffrance que sa cause renvoient, toujours, à des « traits archaïques ».

La souillure

Les tourments d'Anselmo, de Tomás Rodaja, de Carrizales, de Campuzano ou de Berganza se réfèrent à la maladie⁷⁹⁴, à l'animalité ou à la mort :

- dejó la vida en las manos del dolor que le causó su curiosidad (*Curioso*, p. 422),
- alferreecía (*LV*, p. 276),
- el dolor le apretó de manera que al seteno día le llevaron a la sepultura (*Celoso*, p. 368),
- humor (*CE*, p. 521),
- este perruno parto (*CP*, p. 594).

Quant à l'origine de ces souffrances, elle trouve son expression dans des motifs signalant l'opération d'une activité physiologique (pulsion humorale, relation physique) ou alimentaire (ingestion).

Rien n'est plus rebelle à une confrontation directe avec la philosophie que le concept de péché originel, car, commente P. Ricœur, rien n'est plus trompeur que son apparente rationalité (1988, p. 168) :

La crainte de l'impur et les rites de purification sont à l'arrière-plan de tous nos sentiments et de tous nos comportements relatifs à la faute [...]. Ce qui résiste à la réflexion, c'est l'idée d'un quelque chose quasiment matériel, qui infecte comme une saleté, qui nuit par des propriétés invisibles et qui pourtant opère à la façon d'une force, dans le champ de notre existence indivisément psychique et corporelle [...] : la punition retombe sur l'homme en mal-être et transforme toute souffrance possible, toute maladie, toute mort, tout échec en signe de souillure ; ainsi le mode de la souillure englobe dans son ordre de l'impur les conséquences de l'action ou de l'événement impurs (*ibid.*, p. 187-190).

Pour être tragique, le mal commis prend racine dans une symbolique biologique et animale, celle de la *souillure*, symbolique dotée d'une telle puissance évocatrice qu'aujourd'hui encore la faute représentée fictionnellement peut être vivement ressentie par le public (*ibid.*).

Si le philosophe est mal à l'aise avec les traits archaïques du mythe de la faute, l'éthologue a plus de facilité à comprendre pourquoi « la coupure entre le pur et l'impur ignore toute distinction entre le physique et l'éthique » (*ibid.*). Tout indique dans les motifs tragiques que leur efficace psycho-anthropologique tient aux facultés cognitives de notre espèce. P. Ricœur remarque pertinemment que les domaines où s'exprime la faute « ne tiennent pas pour souillures

⁷⁹⁴ Plus de précisions sur ce point dans LAPISSE SOLA (2005).

des actes que les codes sémitiques et les législations grecques nous ont appris à qualifier comme mauvais : le vol, le mensonge, parfois même l'homicide ». La sexualité, par contre, s'accommode facilement du caractère archaïque du répertoire de la faute ; on est ainsi frappé par

l'importance et la gravité attachées à la violation des interdictions de caractère sexuel dans l'économie de la souillure ; les prohibitions de l'inceste, de la sodomie, de l'avortement, des relations en des temps –et parfois des lieux– défendus est si fondamentale que l'inflation du sexuel est caractéristique du système même de la souillure, au point qu'entre sexualité et souillure une complicité indissoluble paraît s'être nouée dans un temps immémorial (*ibid.*)⁷⁹⁵.

L'intuition du philosophe est justifiée. Une part importante de la symbolique de la faute ressortit à des compétences redevables à *notre gestion intuitive de l'impureté*⁷⁹⁶ et de la sexualité (Pinker, 2005, p. 301-304⁷⁹⁷). On ne sera donc pas surpris que la culpabilité, dans la fiction antique et dans le conte de fées, soit représentée par des tabous *prééthiques*, par les motifs de la contamination (Burkert, 2003, p. 157-162) et de la sexualité anormale : malédiction des Atrides, talon d'Achille non purifié par l'eau, zoophilie de la mère du Minotaure, inceste œdipien, tache sur la clé de Barbe Bleue⁷⁹⁸.

Dans nos récits brefs, le pouvoir émotionnel et moral réside, lui aussi, dans les éléments diégétiques liés à ces deux sphères éthologiques : le mal subi (maladie, animalité et mort) sert d'indicateur et de révélateur d'une culpabilité passée⁷⁹⁹. Anselmo crée une situation de péché en obligeant son ami à solliciter les faveurs de Camila alors que celle-ci, contrainte par les liens du mariage, doit fidélité sexuelle à son époux. Pour Leandra, c'est la situation inverse qui provoque

⁷⁹⁵ Sur la faute sexuelle dans la tragédie, voir SAID (1978), p. 422-427.

⁷⁹⁶ Bien avant la découverte des microbes et des virus, l'*Homo Sapiens* a développé le sens du dégoût, une compétence émotionnelle permettant de maîtriser son contact avec les plantes, les animaux et les morts (PINKER, 2000, p. 401-404) ; comme toutes les émotions, elle a une incidence dans d'autres domaines que dans celui où il était pertinent dans la sélection naturelle, notamment la compréhension de soi, des autres et du sacré : « l'éthique du *divin* correspond à l'exaltation de la pureté et de la sainteté, opposées à la contamination et à la profanation [...]. Le dégoût, une émotion condamnant les autres dans la sphère du divin, a évolué à partir d'un système pour éviter les contaminants biologiques, comme les maladies et la pourriture. Il peut avoir été récupéré pour démarquer le cercle moral qui sépare

- les entités envers lesquelles nous nous engageons moralement (comme nos pairs)
- de celles que nous considérons comme des instruments (comme les animaux),
- et de celles que nous nous efforçons d'éviter (comme les personnes atteintes d'une maladie contagieuse) » (PINKER, 2005, p. 324).

⁷⁹⁷ Plus largement, N. FRYE (1990, p. 1963) montre que le mythe se fonde sur les besoins fondamentaux du boire et du manger, de la sexualité, de la propriété et de la liberté de mouvement. L'étude de Martin Daly et de Margo Wilson permet de préciser la question transculturelle de la culpabilité en soulignant que la pulsion vengeresse et, donc, l'attribution d'une culpabilité sont également proportionnelles au degré de tentation connu par le criminel : « el hijo puede estar más tentado de matar al padre que envejece y se adhiere a los recursos familiares para sus propios propósitos, retrasando por tanto la carrera de su hijo, que su contrario [...]. En la ley romana, por ejemplo el filicidio por parte del padre era su derecho y ninguna ofensa, mientras que el paricidio por parte del hijo era una traición capital » (DALY, WILSON, 2003, p. 290-291).

⁷⁹⁸ Des éléments complémentaires sur le « scénario mythique » tragique chez VARGA (1998, p. 120-138), qui prend la mesure du mythe cruel de Diane et d'Actéon dans la poésie du Siècle d'or.

⁷⁹⁹ DOUGLAS (2001), p. 147 : « Lorsqu'une action morale est mal définie, il arrive que l'idée de souillure fournisse une règle qui permet de *déterminer après coup* si une *infraction* a été commise ou non ».

la souillure : le narrateur laisse entendre que la jeune fille aurait pu perdre sa virginité avec Vicente de la Roca *avant* d'avoir été mariée avec lui. Pour les lecteurs, qui se sont précédemment attardés sur l'épisode pastoral introducteur, le souvenir de la peau tachetée de la chèvre rattrapée par Eusebio ainsi que celui de son nom même, Manchada, concrétisent et appuient l'impression de souillure qui caractérise finalement Leandra. La structure adamique est plus évidente encore dans *El licenciado Vidriera*, où Tomás Rodaja contracte sa maladie par son contact avec une prostituée, mais surtout par absorption d'un végétal⁸⁰⁰. Pour la pensée intuitive, la contamination est ressentie avec d'autant plus de force qu'elle passe par l'introduction d'une substance nocive dans le corps (Pinker, 2000, p. 402). Dans l'histoire du *Celoso*, c'est surtout la différence d'âge dans leur lien sexuel entre Carrizales et Leonora qui motive la perception du péché. Enfin, dans la souillure de Campuzano sont cumulées la faute sexuelle et la contagion physique. La première est décelable dans la pulsion érotique qui rend sacrilège sa volonté matrimoniale :

- Sería por amores (p. 522),
- le rogué que se descubriese (p. 524),
- Yo quedé abrasado con las manos de nieve que había visto y muerto por el rostro que deseaba ver (p. 525),
- nuestra plática se pasó en flores cuatro días que continué en visitalla, sin que llegase a coger el fruto que deseaba (p. 525),
- tratando mis amores como soldado que está en víspera de mudar (p. 525),
- Seis días gocé del pan de la boda (p. 527)⁸⁰¹.

La lecture de la souillure dépend, également, des allusions au mécanisme de contagion pathologique : Campuzano a contracté la syphilis en se mariant avec Estefanía (« catorce cargas de bubas que me echó a cuestras una mujer que escogí por mía », p. 522).

L'angoisse

L'activation, en lecture, de notre biologie et de notre sexualité intuitives ne construit pas seule le ressenti tragique sur les nouvelles cervantines. En témoigne le scénario angoissant aménagé à la fin du siècle par le conte de *Barbe Bleue*, l'actualisation littéraire du *type* 312⁸⁰². Rappelons-nous : la femme du terrible mari vient de découvrir « toutes les femmes mortes et attachées le long des murs [...et que] la Barbe Bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une

⁸⁰⁰ Sur le symbolisme du péché de type biblique : CASALDUERO (1943), p. 118 (« un membrillo del árbol del bien y del mal ») ; FORCIONE (1982), p. 239 (« Cervantes composed this crucial scene relying on the language of myth rather than the language of science ») ; SAMPAYO RODRIGUEZ (1986), p. 112-114 et LAPISSE SOLA (2005).

⁸⁰¹ Sur le danger d'utiliser le mariage comme moyen de satisfaire la luxure : DELUMEAU (1983), p. 481-486 (« À l'époque classique, beaucoup de prônes sur le mariage partent du récit des noces de Cana et montrent que Jésus lui-même a honoré de sa présence et par un miracle un sacrement aussi important [...] il n'est jamais permis d'user du mariage en se donnant le plaisir (*libidine*) pour fin principale [...]. Les prédicateurs de l'époque classique affirment comme Saint Bernardin de Sienne que le mariage est un état "dangereux" [...]. Un mauvais mariage est "un commencement et une image de l'enfer" »).

⁸⁰² Sur l'angoisse de la souillure par le sang versé dans la tragédie grecque, voir les mains ensanglantées d'Oreste (*Les Choéphores* et *Les Euménides* d'Eschyle).

après l'autre ». Avoir cédé à sa curiosité maladive, entraîne de façon inéluctable la Chute (de la clé). C'est alors que la souillure peut poindre dans le texte et la crainte affleurer chez les lecteurs :

Après avoir un peu repris ses esprits, elle ramassa la clef, referma la porte, et monta à sa chambre pour se remettre un peu ; mais elle n'en pouvait venir à bout tant elle était émue. Ayant remarqué que la clef du cabinet était tachée de sang, elle l'essuya deux ou trois fois, mais le sang ne s'en allait point ; elle eut beau la laver, et même la frotter avec du sablon et avec du grès, il y demeura toujours du sang, car la clef était Fée, et il n'y avait pas moyen de la nettoyer tout à fait : quand on ôtait le sang d'un côté, il revenait de l'autre. La Barbe Bleue revint de son voyage dès le soir même [...]. Le lendemain il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qui s'était passé [...]. Après plusieurs remises il fallut apporter la clef. La Barbe Bleue, l'ayant considérée, dit à sa femme :

- Pourquoi y-a-t-il du sang sur cette clef ? [...] Vous n'en savez rien, reprit la Barbe Bleue, je le sais bien, moi ; vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, Madame, vous y entrez, et irez prendre votre place auprès des dames que vous y avez vues (Perrault, 1981, p. 151-152).

Le moment central du conte de Perrault est moins la « vue » des femmes exécutées que la lente montée de l'angoisse du lecteur se projetant sur la scène fictionnelle de la pauvre femme. La crainte liée à la honte est en fait le complément de la représentation plastique de la souillure⁸⁰³ ; elle en constitue la modalité lectorale la plus manifeste. P. Ricœur voit dans cet aspect psychologique le niveau spirituel et non plus physique de la souillure.

Et le philosophe ne se trompe pas lorsqu'il observe dans la *terreur* aristotélicienne une « conscience primitive » qui « redoute l'automatisme dans la sanction »⁸⁰⁴. L'exemplarité de la fiction tragique repose en effet sur une compréhension *prééthique* dont la pertinence évolutionniste repose sur la capacité des espèces sociales hiérarchiques à anticiper la punition⁸⁰⁵.

Les *Novelas ejemplares* ont recours à cette stratégie de la peur archaïque par la voie de l'implicite, l'aveuglement des protagonistes empêchant leur conscience du danger. C'est aux lecteurs d'apprécier, par eux-mêmes, les risques que courent les personnages pécheurs. De même qu'Œdipe encourait le châtement divin, Anselmo, Carrizales et Campuzano, par leur péché, se placent dans la ligne vengeresse de Dieu. Si Tirésias n'est plus là pour avertir nos personnages, Lotario peut bien jouer ce rôle pour son ami bien « impertinent » : « los buenos amigos [...] no se habían de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios. Pues, si esto sintió un gentil de la

⁸⁰³ Sur la psychologie de la honte teintée de crainte : LAZARUS, LAZARUS (2000), p. 89-93.

⁸⁰⁴ RICŒUR (1988), p. 192 : « Cette inéluctabilité, l'homme l'a confessée bien avant qu'il n'ait professé la régularité de l'ordre naturel ; quand la première fois il a voulu exprimer l'ordre du monde, c'est dans le langage de la rétribution qu'il l'a d'abord fait ; ainsi s'exprime le fameux fragment d'Anaximandre : "L'origine d'où procèdent les êtres est aussi le terme vers lequel procède leur destruction selon la nécessité ; car elles s'offrent l'une à l'autre châtement et expiation pour leur injustice selon l'ordre du temps" ». Également : DOUGLAS (2001), p. 147.

⁸⁰⁵ WAAL (1997), p. 141-2 : « La anticipación al castigo y el temor a poner en peligro una relación importante no están desvinculados de la culpa. Si las reglas pueden ser interiorizadas hasta tal punto que se obedecen incluso cuando la posibilidad de un castigo es mínima, también es posible interiorizar el temor al castigo hasta tal punto que nos sentimos culpables y, por lo tanto, nos castigamos *nosotros mismos*, aunque nunca se descubra la ofensa [...] el entorno social en virtud del cual surge nuestra conciencia en la infancia va siendo sustituido poco a poco por un conjunto de reguladores internos que imitan sus efectos. »

amistad, ¿cuánto mejor es que lo sienta el cristiano, que sabe que por ninguna humana ha de perder la amistad divina? » (p. 381).

Ce qui se joue dans la dégradation expiatoire, on le voit, relève également de l'éthique de la réciprocité : derrière le châtement, le retour du bâton se profile et se fait finalement sentir, dans ses conséquences les plus insupportables. L'exemplarité du mythe de la faute ne dépend pas uniquement de la faute, c'est aussi celle de sa sanction.

L'EXEMPLARITE STRUCTURELLE DU RECIT TRAGIQUE CERVANTIN :
LE PERSONNAGE CHATIE (*mode tragique I*)

El horror venía –lo supe en el mismo momento– de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles.

Julio Cortázar, « Axolotl », *Final del juego*

La rétribution négative comme structure axiologique

En fait, l'organisation du récit tragique permet aux parcours malheureux de revêtir une valeur pleinement axiologique, sans se limiter à n'être qu'un *exemplum contrarium* destiné à débarrasser les lecteurs d'un savoir illusoire, comme il en était question dans la poétique du *desengaño*. C'est pourquoi A. López Pinciano associe la rétribution dégradante à celle de la « tragedia morata » de type dysphorique. Il considère que le parcours de réception proposé était source d'exemplarité et de plaisir parce qu'il repose précisément sur la justice rétributive : « si es la persona mala, para ser morata y bien acostumbrada la fábula [...]: pasará de felicidad en infelicidad la cual acción traerá deleite con la venganza y con la justicia » (1998, p. 339).

La structure punitive représente la version négative du conte merveilleux ; comme elle, sa téléologie organise une rétribution à la mesure des actes qui la précèdent. Dans les *Nouvelles exemplaires*, la tragédie offrait ainsi une exemplarité structurelle complémentaire de celle illustrée par l'histoire féerique⁸⁰⁶. Tout comme le bonheur final des héros de conte merveilleux, la souffrance qui frappe le protagoniste coupable doit être perçue comme étant justifiée ; elle se fonde sur la morale intuitive de la réciprocité (Burkert, 2003, p. 170 ; Brunel, 2004, p. 137-143) :

Cette liaison, vécue dans la crainte et le tremblement, entre la crainte et la souffrance a été d'autant plus tenace qu'elle a fourni longtemps un schème de rationalisation, une première esquisse de causalité ; si tu souffres, si tu es malade, si tu échoues, si tu meurs, c'est que tu as péché ; la valeur symptomatique et détectrice de la souffrance à l'égard

⁸⁰⁶ Nous rejoignons donc Pedro Córdoba (1983), pour qui la « pragmatique exemplaire » des nouvelles de 1613 repose conjointement sur une « morale de l'admiración » et sur une « poétique de la catharsis », sur une pragmatique du désir et de la répulsion (« el Amor del Bien y el Odio del Mal »).

de la souillure se réfléchit en valeur explicative, étiologique du mal moral (Ricœur, 1988, p. 193).

De nombreux parcours actantiels cervantins sont, ainsi, placés dans un même moule narratif, d'origine archaïque⁸⁰⁷ :

- Anselmo : mort,
- Leandra : enfermement au couvent,
- Carrizales : mort,
- Campuzano : maladie,

mais aussi dans une moindre mesure

- Ricardo (*AL*) : échec et exil,
- Tomás Rodaja (*LV*) : maladie et échec,
- Berganza et Cipión (*CP*) : naissance animale, comme conséquence de la faute maternelle⁸⁰⁸.

La nouvelle du *Casamiento engañoso* est la plus représentative de la série tragique, puisqu'elle présente aux lecteurs le châtement avant de leur signifier la nature de la faute : « No sabré decir si fue por *amores* –respondió el alférez–, aunque sabré afirmar que fue por *dolores* » (p. 523). De l'« appétit » sexuel à la souffrance, se tisse le lien causal entre le péché et sa condamnation.

Dans les nouvelles cervantines tragiques, la torture, l'exil ou la mort constituent les équivalents négatifs du mariage féerique, à l'instar de ce qui se produit dans les récits mythiques de dégradation. Dans ces vieilles histoires,

la souffrance est le prix de l'ordre violé [...] l'interdiction qui exclut l'inculpé de tous les lieux sacrés et publics –sacrés eux aussi parce que publics– signifie exclusion du souillé hors d'un espace sacré [...] l'exilé n'est pas simplement exclu hors d'une aire matérielle de contact ; il est chassé hors d'une ambiance humaine mesurée elle-même par la loi ; désormais l'exilé ne hantera plus l'espace humain de la patrie (Ricœur, 1988, p. 192-201).

De même, alors que la souffrance n'est, dans le cadre ascendant de la féerie, qu'un état devant être dépassé, dans le mythe, « le mal de souffrance est relié synthétiquement au mal de faute » (*ibid.*) : elle manifeste le mal quand, dans la féerie, elle forge le bien. La loi de rétribution est la même ; ce n'est que l'évolution qui apparaît différente et opposée.

⁸⁰⁷ Antonio Rey Hazas (REY HAZAS, 1995, p. 192) avait perçu la cohérence du modèle mythique dans le recueil à travers les récits du licencié de Verre (*LV*) et à travers celui de la jeune Leocadia (*FS*). Concernant la nouvelle du *Curioso*, Francisco Ayala repérait la présence de la structure faute/châtiment (AYALA, 1984, p. 79 et 182).

⁸⁰⁸ RILEY (2001), p. 247 : « La metamorfosis de seres humanos en animales solía leerse en la literatura y la leyenda como metáfora de la caída en el pecado y el vicio ». Dans son édition, J. García López explique la logique diégétique de la naissance animale à partir de la remarque de la Cañizares, « no te dé pena alguna este suceso, que ya sabes tú que puedo yo saber que si no es con Rodríguez, el ganapán tu amigo, días ha que no tratas con otro; así que, este perruno parto de otra parte viene y algún misterio contiene ». Il commente : « Alusión al origen demoníaco de los dos perrillos, que serían hijos del diablo » (p. 593-594).

L'expérience de la démesure (éternité)

Avec la punition mythique, la crainte lectorale se concrétise dans le récit structuralement (dénouement malheureux). Si l'histoire d'Adam et Ève ainsi que celle d'Œdipe s'érigèrent en mythes (en exemples fictionnels), c'est, d'ailleurs, en vertu de leur structure commune ; l'assonance entre les différents *mythes du mal* se situait dans cette même orientation temporelle de la « Genèse » à l'« Apocalypse » et dans le « passage » du protagoniste qui gouverne la fable de l'état d'innocence à l'état souillé de pécheur (*ibid.*, p. 310-311). Surtout, avec cette rétribution négative, l'histoire rejoignait l'axiologie : « tout l'ordre physique est assumé dans l'ordre éthique », insiste P. Ricœur (*ibid.*, p. 192).

Gardons-nous, toutefois, de tout réductionnisme rationnel qui déboucherait sur la seule compréhension d'une lecture abstraite et conceptuelle des nouvelles. La fiction tragique impose une modalité mythique de lecture dans la perception du châtement, comme elle le faisait dans la faute originelle.

Pour y parvenir, la structure dysphorique cervantine rend attentive à la logique punitive de la souffrance, mais surtout elle focalise notre sensibilité sur la forme de celle-ci. La justice à l'œuvre dans la chute mythique est une vengeance au sens fort du terme : une agressivité qui s'accomplit sur la victime souillée, un châtement sans limite⁸⁰⁹. Paradoxale, l'éthique expiatoire se pose dans l'excès, du fait même de l'ampleur du mal commis à l'origine⁸¹⁰. Le destin s'abat sur le protagoniste avec iniquité, méchanceté, comme le signale P. Ricœur : Adam et ses fils devront travailler sans relâche à la sueur de leur front, sur une durée (presque) aussi infinie que l'était la perfection paradisiaque dont ils jouissaient (*ibid.*, p. 362)⁸¹¹.

Si l'on observe la nature de la sanction dans le personnel exemplaire cervantin, tout semble indiquer que la poétique cervantine cherche à renouer avec les fables ovidiennes de la mythologie archaïque et, à l'exception de la métamorphose hypothétique de Berganza et Cipión, s'écarte du mythe communautaire païen ou chrétien (souillure des fils d'Atrée ou d'Adam⁸¹²). Déjà, les souffrances d'Anselmo, de Carriazo ou de Campuzano ne renvoyaient pas à des malédictions familiales : elles prenaient leur source dans l'histoire individuelle du personnage (la lubie du « Curieux », l'amour du vieillard, la concupiscence du soldat). On observera, de même, que le viol de la mère de Costanza n'entraîne pas de souillure chez le personnage de Costanza.

⁸⁰⁹ L'explication du motif de la démesure tragique semble relever de la sélection naturelle : WAAL (1997), p. 207 ; DALY, WILSON (2003), 237-294 (« el exceso en la venganza es una tentación constante y una realidad frecuente. "Ojo por ojo" no es toda la articulación del motivo de venganza sino un *precepto moral* de equidad -en un intento de *contener* la venganza » (p. 250).

⁸¹⁰ Sur l'*hamartía* comme *hybris*, dans la tragédie : SAID (1978), p. 285-449.

⁸¹¹ Voir dans la tragédie grecque : la destruction totale de Troie (*Agamemnon* in ESCHYLE, 1982, p. 286, « nous avons tiré du rapt une vengeance sans mesure » ; également, dans *Les troyennes* d'Euripide, 1962, p. 740-744, 756-761, l'esclavage des femmes et la mise à mort d'Astyanax, le fils d'Andromaque).

⁸¹² Voir *Agamemnon* (ESCHYLE, 1982, p. 284) : « Mais toujours [...] la démesure ancienne, chez les méchants, fait naître une démesure nouvelle ».

Du point de vue structurel, le plus significatif reste la démesure de la punition, traduite par une dimension temporelle infinie : le châtement s'annonce perpétuel⁸¹³.

Leandra et Anselmo subissent un même malheur. Leur conjoint les abandonne irrémédiablement et chacun des deux protagonistes se voit sanctionné par une mort sociale radicale,

- qu'il s'agisse de l'aimée d'Eusebio :

El mismo día que pareció Leandro la desapareció su padre de nuestros ojos, y la llevó a encerrar en un monasterio de una villa que está aquí cerca, esperando que el tiempo gaste alguna parte de la mala opinión en que su hija se puso (*Leandra*, p. 580),

- ou du jeune Florentin :

desamparado, a su parecer, del cielo que le cubría, y sobre todo sin honra, porque en la falta de Camila vio su perdición (*Curioso*, p. 421).

Pour lui d'ailleurs, le suplice ne s'arrête pas là. Comme Carrizales, Anselmo rencontre un destin funeste ; tous deux ne perdent pas seulement leur santé définitivement⁸¹⁴ : la mort vient sceller leur destin (*Curioso*, p. 422, *Celoso*, p. 368).

Dans un scénario proche, Tomás Rodaja et Campuzano ne revoient pas, eux non plus, les femmes qui leur ont infligé de terribles souffrances⁸¹⁵ et leurs maux semblent sans issue. Ainsi la guérison de Tomás n'est que physique : sa santé mentale, elle, reste entamée (« aunque le hicieron los remedios posibles, sólo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no de lo del entendimiento, porque quedó sano, y loco de la más estraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto », *LV*, p. 277).

⁸¹³ Yvonne Verdier remarque que ce type de compréhension intuitive de faute payée jusqu'à la fin des jours est particulièrement actif dans l'esprit populaire. L'exemple le plus clair en est la traduction physique de l'« envie » de la mère sur le corps de l'enfant : VERDIER (1979), p. 49, 53-56, 79.

⁸¹⁴ « [...] Poco] a poco se le iba volviendo el juicio. Contemplábase y mirábase en un instante sin mujer, sin amigo y sin criados » (*Curioso*, p. 421) ; « grandísima fatiga » (*Celoso*, p. 364).

⁸¹⁵ « La justicia, que tuvo noticia del caso, fue a buscar la malhechora; pero ya ella, viendo el mal suceso, se había puesto en cobro y no pareció jamás » (*LV*, p. 276-277) ; « tomar mi capa y espada y salir a buscar a doña Estefanía, con prosupuesto de hacer en ella un ejemplar castigo; pero la suerte, que no sabré decir si mis cosas empeoraba o mejoraba, ordenó que en ninguna parte donde pensé hallar a doña Estefanía la hallase. Fuime a San Llorente, encomendéme a Nuestra Señora, sentéme sobre un escaño, y con la pesadumbre me tomó un sueño tan pesado, que no despertara tan presto si no me despertaran (*CE*, p. 531). Sur l'amélioration possible du destin de Campuzano (« que no sabré decir si mis cosas empeoraba o mejoraba », voir *infra* (V, 1, A).

Le cas du soldat trompeur est plus significatif encore⁸¹⁶. On se souvient que lorsque nous analysions les motifs facétieux, il était apparu que Cervantès tendait à limiter leur dimension strictement comique pour les intégrer dans un système plus vaste (voir étude du *Curioso* et du *Celoso*). Dans la *Novela del casamiento engañoso*, une même stratégie est à l'œuvre. La *burla* réciproque entre Campuzano et Estefanía ne se réduit pas à une facétie telle qu'on peut la lire dans l'aventure d'Anselme (*Roland furieux*, XLIII). Dans le récit italien, Anselme trompe son épouse comme celle-ci l'avait fait précédemment. À la fin de la narration intradiégétique, non seulement il retrouve son épouse, mais la constatation de leur faute commune conduit les protagonistes à s'aimer à nouveau : ici, comique et structure ascendante vont de pair⁸¹⁷. Au contraire, les deux bourles d'Estefanía et de Campuzano ne sont pas mises sur le même plan par Cervantès. Alors qu'Estefanía poursuit sa route en compagnie de son « amigo a todo ruedo », Campuzano, lui, se heurte à une solitude radicale, laquelle, paradoxalement, nourrit l'obsession de l'image absente, de la femme absente.

- ¡[...] podemos volver a barajar ! Pero el daño está, señor licenciado, en que ella se podrá deshacer de mis cadenas y yo no de la falsía de su término; y en efeto, mal que me pese, es prenda mía.
- Dad gracias a Dios, señor Campuzano –dijo Peralta–, que fue prenda con pies, y que se os ha ido, y que no estáis obligado a buscarla.
- Así es –respondió el alférez–; pero, con todo eso, sin que la busque, la hallo siempre en la imaginación, y, adondequiera que estoy, tengo mi afrenta presente (CE, p. 533).

Si la structure de facétie régit l'aventure du soldat, celle-ci est récupérée par une organisation plus large. Le sens du mariage trompeur ne s'arrête pas à la morale comique de circonstance formulée à deux reprises par l'ami Peralta : « pata es la traviesa », « qui prende diletto di far f[r]ode,/ Non si de lamentar si altri l'ingana » (p. 533). Ces deux épiphonèmes, qui rappellent l'apologue burlesque (voir *supra*), sont à chaque fois remis en cause et réfutés par la victime des maux. Campuzano soutient d'abord, contre une vision limitée aux apparences, que le traumatisme subi est perpétuel et profond (« con todo eso, sin que la busque, la hallo siempre en la imaginación, y, adondequiera que estoy »), puis, suite à l'énonciation de la moralité facétieuse italienne, que la conscience de sa faute est totale, à la mesure de la luxure qui l'avait animé :

⁸¹⁶ J. Canavaggio avait, à juste titre, rapproché le *Celoso* du *Casamiento engañoso* pour déceler, dans ce regroupement, un même scénario expiatoire : « dans *La Mariage trompeur* et *Le jaloux d'Extrémadoure*, l'événement déjoue, parfois de façon tragique, les desseins peccamineux de ceux qui contreviennent aux lois de la nature [... La découverte de l'identité s'exprime comme un] choc par lequel le coupable intériorise la sanction qui le frappe et accepte de payer le prix de son erreur » (1997, p. 281). On remarquera que la structure du trompeur trompé n'est pas propre à la facétie : voir *Philoctète* de Sophocle (1973, p. 359 : Une tromperie qui reçoit sa réplique en d'autres tromperies ne peut valoir à son auteur que déboires, au lieu de succès ») et la structure des *Bacchantes* (voir SAID, 1978, p. 238-248)).

⁸¹⁷ « La dame [...] : "Mari, pèse le doit et l'avoir, et fais comme je fais à ton égard, pardonne moi. Et que la paix et l'accord soient conclus entre nous [...]" Le mari, content de s'en tirer à si bon compte, ne se montra pas en reste pour pardonner. Ils firent donc la paix et, depuis, ils ne cessèrent de se chérir » (L'ARIOSTE, 2003, p. 391-392).

Yo no me quejo –respondió el alférez–, sino lastímome: que el culpado no por conocer su culpa deja de sentir la pena del castigo. Bien veo que *quise engañar* y fui engañado, porque me hirieron por *mis propios filos*; pero no puedo tener tan a raya el sentimiento que no me queje de mí mismo (p. 533).

Le héros espagnol, une fois de plus, n'est pas un Italien de *novella* : son malheur est grand, autant d'ailleurs que le mal qu'il avait commis, car, à la différence des protagonistes italiens, Campuzano se dit avant tout victime de lui-même et non de sa compagne comme cela était de règle dans le schéma de la *beffa*.

Cervantès ne se contente pas de confronter ses personnages et ses lecteurs à un *desengaño*, à une simple révélation. Pour les acteurs de la fiction, un châtiment est inéluctable, sa dimension démesurée. Il est symptomatique, d'ailleurs, que plusieurs protagonistes appartenant au *corpus* des récits de dégradation cherchent à punir leur conjoint (Carrizales, Campuzano) ; par ce procédé, ce qui est mis en exergue, c'est justement (malgré un certain désir légitime de condamnation) l'injustice foncière qui serait faite si cette volonté arrivait à exécution.

La structure de la dégradation, ainsi, se veut exemplaire. De même que la structure féerique s'achevait sur le rayonnement temporel des vertus énoncées (poèmes, descendance, renommée), avec l'action tragique, les lecteurs trouvent, dans le malheur sans fin, le pendant négatif de la durabilité observée en féerie.

Les « transformations » ovidiennes

Los dioses, conociendo el hurto de Prometeo, mucho por ello enojados, mandaron a Mercurio que lo pusiese en el monte Cáucaso atado a una peña, y cerca dél águila o buitres, que le comiese las entrañas y corazón [...]. Y que comiendo nunca se acabase, nasciéndole de noche lo que le comían de día, porque siempre padeciese pena.

Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta de la gentilidad*

Peut-on être surpris de l'emploi d'une telle structure en parallèle de celle de la féerie ?

Il faut rappeler que les *Métamorphoses* d'Ovide connaissaient, depuis la Renaissance, plusieurs tentatives exégétiques dans le sens d'une lecture exemplaire des fables. Signalons, en Espagne, les publications successives de la *Philosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa* (Juan Pérez de Moya, 1585) et des *Anotaciones sobre los quince libros de las transformaciones de Ovidio* (Pedro Sánchez de Viana, 1589). Si l'on en croit les passages de *La Galatée* qui font référence aux fables antiques tragiques, Cervantès a été sensible à ce regain d'intérêt pour les récits ovidiens⁸¹⁸ et pour l'exégèse morale des fables antiques, suite à la publication de ces deux textes majeurs.

⁸¹⁸ Cervantès évoque Tantale, les Danaïdes, Sisyphe, Ixion, Œdipe, Oreste et Icare (*Galatea*, p. 252, 266, 269) en mêlant les fables ovidiennes aux pièces tragiques (*Les Suppliants* et l'*Orestie* d'Eschyle, *Œdipe-Roi* de Sophocle). Pour Erasme : (1998), p. 115. Sur la correspondance entre la tragédie et les récits

Comme peu d'autres auteurs, Ovide avait systématisé la logique de dégradation en donnant aux métamorphoses de ses personnages un sens souvent éthique (rétribution négative) et une dimension éternelle⁸¹⁹. Un homme du Siècle d'or comme Juan Pérez de Moya l'avait si bien compris qu'il avait organisé son *Libro quinto* autour des personnages mythologiques subissant le châtement tragique. Tantale, Actéon, Narcisse, les Danaïdes, etc. se voyaient ainsi convoqués comme des personnages exemplaires, comme les acteurs de « fábulas para exhortar a los hombres huir de los vicios y seguir la virtud » (1995, p. 565-597⁸²⁰).

Dans un tel contexte, est-ce vraiment un hasard si Cervantès nous présente sous l'angle métaphorique d'une métamorphose minérale la réaction de Carrizales découvrant les corps enlacés de sa femme et de Loysa (*Celoso*) : « Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba; la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío » (*Celoso*, p. 363). Est-ce aussi un hasard si, au seuil de sa mort, le mari jaloux est à ce point figé qu'il ne quitte plus son épouse des yeux ?

- abriendo los ojos desencasadamente, como atónito y embelesado, los puso en ella, y con grande ahínco, sin mover pestaña, la estuvo mirando una gran pieza (p. 364).
- Él la miraba con el embelesamiento que se ha dicho (p. 364).
- [los padres de Leonora fueron] al aposento de su yerno y halláronle, como se ha dicho, siempre clavados los ojos en su esposa (p. 365).

L'effroi de Carrizales rappelle l'histoire de Méduse⁸²¹ ; surtout, à l'instar des héros malheureux du poète latin, le protagoniste du *Celoso extremo* subit un châtement qui le condamne à une immobilité extrême.

mythologiques, voir *Les Euménides* d'Eschyle (1982, p. 398, 408) et *Philoctète* de Sophocle (1973, p. 319), où est assimilée la peine des protagonistes à celle d'Ixion.

⁸¹⁹ Le comparatiste Pierre Brunel précise que ce qu'il nomme le « mythe de la dégradation », notamment celui qui s'exprime dans les *Métamorphoses* d'Apulée, peut également renvoyer à une compréhension platonicienne. Le philosophe grec définissait, en effet, la métamorphose dégradante comme un châtement : les « âmes des méchants, payant la peine de leur façon de vivre antérieure, viennent s'enchaîner dans un corps, dans des mœurs dont les caractères sont analogues à celles qu'ils ont précédemment pratiquées ; ainsi, ceux dont la gloutonnerie, la passion de boire, la démesure ont été la pratique ordinaire, c'est vraisemblablement dans des formes d'âne et autres pareilles bêtes que vont se plonger leur âme » -*Phédon* 81e- (2004, p. 139-141).

⁸²⁰ Luis Alfonso de Carvallo recourt la plupart du temps, lui aussi, aux récits mythologiques à structure expiatoire pour convaincre ses lecteurs de la nécessité de ne pas adopter une lecture exclusivement littérale pour comprendre la littérature (CARVALLO, 1997, p. 106-117).

⁸²¹ PEREZ DE MOYA (1995), p. 499 : « Decir que los que veían la cabeza de Medusa se convertían en piedras, esto era el pavor o espanto que tomaban los que la miraban, de sus estremadas hermosuras. Y porque el espanto hace al espantado inmovible como piedra y casi fuera de sentido, por esto decían convertir Medusa en piedra a todos los que veía ».

Concernant le texte cervantin, on trouvera une possible interprétation érotique de la « fascination » de Carrizales dans l'exégèse mythologique de Paul Quignard : « Celui qui voit la gorgone Méduse tirant la langue dans la bouche fendue du *rictus terribilis*, celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le Médusant, est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l'érection) qui est la première forme de la statuaire » (1994, p. 115).

On se souvient également que la fin de l'aventure de Leandra (*DQ I*) laissait pressentir la présence de traces mythologiques.

No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente; el eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: Leandra resuenan los montes, Leandra murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos (*Leandra*, p. 581).

La critique estime que l'écho qui répète le nom de Leandra dans l'espace bucolique d'Eusebio est un *topos* de la poésie pastorale (*DQ I*, p. 581, note 39 de l'éditeur). Aussi légitime soit-elle, cette interprétation ne rend pas compte de l'importance du motif dans la structure globale du récit. Le comportement des bergers amoureux de Leandra trahit une véritable similitude avec celui d'Echo⁸²², la nymphe éprise de Narcisse :

Méprisée, elle se cache dans les forêts ; elle abrite sous la feuillée son visage accablé de honte et depuis lors elle vit dans des antres solitaires ; mais son amour est resté gravé dans son cœur et le chagrin d'avoir été repoussée ne fait que l'accroître. Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable, la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses membres s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os ; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher. Depuis, cachée dans les forêts, elle ne se montre plus sur les montagnes ; mais tout le monde l'entend ; un son, voilà tout ce qui survit d'elle (Ovide, 1992, p. 119).

Le chœur des bergers cervantins métaphoriquement dissout dans l'écho de la nature n'est pas seulement une reprise du mythe de la « nymphe à la voix sonore » : il joue le dernier acte de la « tragedia » (*Leandra*, p. 570) en répétant inlassablement le nom de l'être souillé, comme les Naiades relayées par Echo (« les Naiades le pleurèrent [...] ; Echo répéta leurs gémissements » – Ovide, 1992, p. 123–).

Dans la *Novela del licenciado Vidriera*, Cervantès renoue avec l'architecture mythologique du récit de Tantale : Tomás Rodaja a beau finir par ne plus être malade, il reste puni par les gens qui, avant, l'entouraient et qui, désormais, l'empêchent d'exercer correctement son métier d'avocat. Malgré le retour à la raison (« volvió a su primer juicio », *LV*, p. 299), la sanction se poursuit et le poursuit :

Escucháronle todos y dejáronle algunos. Volvióse a su posada con poco menos acompañamiento que había llevado. Salió otro día y fue lo mismo; hizo otro sermón y no sirvió de nada. Perdía mucho y no ganaba cosa; y, viéndose morir de hambre, determinó de dejar la Corte (*LV*, p. 300).

⁸²² Juan Diego Vila retient, lui, une similitude entre l'histoire de Leandra et le mythe de Daphné et rapproche, plus largement, ce dernier récit bref de *DQ I* de la formule romanesque des *Métamorphoses* d'Ovide (VILA, 2004).

On ne sera donc pas surpris que ce Tantale espagnol meure, littéralement, de faim⁸²³. Son homologue mythologique n'avait pas subi d'autre sort en enfer :

Y así fue condenado para el infierno a perpetua pena, en esta manera: que estuviese metido en las aguas hasta el bezo más bajo de la boca, y árboles cargados de fruta le cuelguen hasta el bezo más alto, y cuando comer quisiese de la fruta, se le alcen los árboles, y cuando beber del agua, se le baje; y por tal triste condición, Tántalo fue puesto entre frutas y bebida, padeciendo continua sed y hambre (Pérez de Moya, 1995, p. 571).

Campuzano n'échappe pas lui non plus au châtement de la dégradation ; il doit subir une souillure corporelle, symbolisée par les stigmates de la syphilis :

Mudé posada y mudé el pelo dentro de pocos días, porque comenzaron a pelárseme las cejas y las pestañas, y poco a poco me dejaron los cabellos, y antes de edad me hice calvo, dándome una enfermedad que llaman lupicia, y por otro nombre más claro, la pelarela. Halléme verdaderamente hecho pelón, porque ni tenía barbas que peinar ni dineros que gastar (CE, p. 533-534).

Du point de vue de la *lecture participante*, la structure tragique n'est pas moins efficace que celle qui portait les protagonistes vers le bonheur ou la reconnaissance durable. L'effet est évidemment bien différent, puisque le châtement résonne comme un coup sur la tête. Si le terrible malheur qui écrase le personnage est exemplaire, c'est bien parce que la rétribution négative recèle un pouvoir persuasif et éducateur. Par le biais de la menace virtuelle, Cervantès utilise la pédagogie archaïque de l'intimidation en établissant un lien quasi automatique entre erreur humaine et punition extrême (voir *infra* : V. 3. A. SE SOUMETTRE).

En somme, les allusions des *Nouvelles exemplaires* à la mythologie ne sont pas isolées les unes des autres : elles s'intègrent dans une structure globale sous-jacente qui leur donne sens et dont dépendent, plus généralement, les récits qui en font usage. On ne peut être complètement d'accord avec Laura Gómez Íñiguez lorsqu'elle conclut à l'absence d'universalité du propos mythologique dans le *Celoso* (1991, p. 637 ; voir *supra* : IV. 2. A). Il favorise, évidemment, la lecture allègre de la nouvelle, notamment dans la lecture progressive, première, de celle-ci (voir *infra* : V. 2. A. LE TROUBLE EMOTIONNEL) ; mais la variable de la *compréhension* s'élève, elle aussi, au fur et à mesure que les références mythologiques, explicites ou implicites, s'accumulent. Le rire du lecteur, en aucun cas, n'exclut la perception éthique des éléments qui le font émerger : les deux

⁸²³ Voir, également, la critique que Tomás adresse au *licencié-Tantale*, un personnage qui, par son traitement onomastique et son comportement, s'affiche comme un double du protagoniste : « En la rueda de la mucha gente que, como se ha dicho, siempre le estaba oyendo, estaba un conocido suyo en hábito de letrado, al cual otro le llamó Señor Licenciado; y, sabiendo Vidriera que el tal a quien llamaron licenciado no tenía ni aun título de bachiller, le dijo: "Guardaos, compadre, no encuentren con vuestro título los frailes de la redención de cautivos, que os le llevarán por mostrenco." »

A lo cual dijo el amigo: "Tratémonos bien, señor Vidriera, pues ya sabéis vos que soy hombre de altas y de profundas letras."

Respondióle Vidriera: "Ya yo sé que *sois un Tántalo en ellas*, porque se os van por altas y no las alcanzáis de profundas." » (LV, p. 289-290).

perceptions sont complémentaires, même si, évidemment, elles peuvent s’opposer lorsque la compréhension des récits diverge au sein d’un groupe de lecteurs et qu’elle suscite une agréable *disputa*...

LA RÉPULSIVITÉ DE LA DÉGRADATION

Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme con ellos. « Usted se los come con los ojos », me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado.

Julio Cortázar, « Axolotl », *Final del juego*

En empruntant le récit mythologique, Cervantès prend des risques, car la narration tragique reste, après tout, une forme d’*exemplum contrarium*. Les lecteurs peuvent bien se rendre compte que l’anti-héros est un « exemple à fuir » selon la rhétorique antique, mais les garanties d’un tel comportement lectoral prêtent toujours à caution. Il faut donc que le récit dysphorique renferme des vertus exemplaires nettes induisant le rejet des contre-modèles présentés « sous les yeux ». Or, c’est bien le cas : l’égarement du protagoniste et la dimension prééthique de sa faute sont de nature à provoquer, chacun à leur façon, une réaction de répulsivité de la part des lecteurs.

L’égarement

Le premier foyer diégétique de répulsivité réside, essentiellement, dans l’égarement du personnage principal (Ricœur, 1968, p. 231). Aristote assimilait la faute tragique à un égarement, à une ignorance des conditions matérielles de l’action (*hamartia* –*Poétique*, 53a 7-12 ; *Éthique à Nicomaque*, 1135b 18–)⁸²⁴. L’erreur d’Anselmo, de Carrizales et de Campuzano ne se réduit pas à la faute d’où émerge la souillure ; elle se manifeste avant tout dans l’aveuglement. En ce sens, Javier García Gibert a raison de rapprocher Anselmo d’Œdipe. Mais la parenté des deux œuvres ne se découvre pas seulement à la lumière d’un recours commun à l’ironie tragique. Dans la pièce de Sophocle, les deux piliers dramatiques résident, au départ, dans le désir inquisiteur et entêté du roi de Thèbes et, à la fin, dans la mutilation sanglante de ses organes visuels⁸²⁵. Or, on sait que la cécité finale renvoie à la cécité symbolique mise au jour par Tirésias : Œdipe est le responsable du fléau qui s’abat sur la ville (« car, sache-le, c’est toi, c’est toi, le criminel qui souille ce pays ! » – 1973, p. 197⁸²⁶–). Anselmo, Leandra, Carrizales et Campuzano sont construits sur le même patron diégétique.

⁸²⁴ Voir SAID (1978), p. 9-146.

⁸²⁵ Voir la conclusion de Georges Hoffmann : « *Œdipe Roi* est, d’un bout à l’autre, une tragédie de l’aveuglement » (HOFFMANN, 1990, p. 123).

⁸²⁶ Sur l’importance de la vue dans le mythe : MELETINSKI (2001), p. 133-134.

Anselmo et Carrizales, par leur entêtement pathologique (curiosité, jalousie), sont incapables d'échapper à leur destin :

- [*Curioso*, p. 378-388] Pues con todas estas partes, que suelen ser el todo con que los hombres suelen y pueden vivir contentos, vivo yo el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo; porque no sé qué días a esta parte me fatiga y aprieta un deseo tan extraño, y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo, y me culpo y me riño a solas, y procuro callarlo y encubrirlo de mis propios pensamientos [...]. Con la atención que has visto he escuchado, Lotario amigo, cuanto has querido decirme, y en tus razones, ejemplos y comparaciones he visto la mucha discreción que tienes y el extremo de la verdadera amistad que alcanzas; y ansimesmo veo y confieso que si no sigo tu parecer y me voy tras el mío, voy huyendo del bien y corriendo tras el mal. Prosupuesto esto, has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse.
- [*Celoso*, p. 330] Quisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días, y con este deseo tomaba el pulso a su fortaleza, y parecíale que aún podía llevar la carga del matrimonio; y, en viniéndole este pensamiento, le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento; porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones; y esto con tanta eficacia y vehemencia, que de todo en todo propuso de no casarse.

Le personnage de Leandra, de même, par son très jeune âge, ne voit pas le malheur s'abattre sur elle, obligeant ainsi Eusebio à la dédouaner en partie de sa faute, qu'il assimile à un péché de jeunesse (« Los pocos años de Leandra sirvieron de disculpa de su culpa, a lo menos con aquellos que no les iba algún interés en que ella fuese mala o buena », *Leandra*, p. 580). Enfin on constatera dans la *Novela del casamiento engañoso* que Campuzano est, lui aussi, victime d'un égarement irrationnel. Il confie ainsi à Peralta : « Yo, que tenía entonces el juicio, no en la cabeza, sino en los carcañares, haciéndoseme el deleite en aquel punto mayor de lo que en la imaginación le pintaba » (*CE*, p. 526).

Plus important encore, cependant, est le fonctionnement tragique par lequel la fiction théâtrale renvoyait le public à sa connaissance propre des mythes dont elle était issue. Les spectateurs du V^e siècle av. J.-C. connaissaient la double faute d'Edipe (parricide et relation incestueuse) avant la représentation même : les mots énigmatiques de Tirésias renforçaient, ainsi, la prise de recul vis-à-vis du protagoniste et l'identification au sage clairvoyant.

Dans la narration brève cervantine, la même stratégie vise à empêcher que les lecteurs soient solidaires du contre-modèle romanesque. L'enquête d'Anselmo apparaît très vite teintée d'ironie tragique. L'horizon d'attente prosaïque induit par la lecture des précédents chapitres de *Don Quichotte* ainsi que l'entrée en matière italienne (« En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia »...) accélèrent l'anticipation de la chute. La fidélité de Camila s'annonce aussi fragile que la résistance de Dorotea ou que la continence des femmes du *Décameron*. Les anticipations narratives prévues par la structure inaugurale du *Celoso extremeño* relèvent du même type, et l'on peut

supposer que ses lecteurs ont dû éprouver un certain plaisir à retrouver une trame qu'ils connaissaient bien depuis la publication de *Don Quichotte* (1605) : de toute évidence, l'entrée en scène de Loaysa fera chavirer la barque instable du couple naïf. La prétention presque grotesque de Carrizales et l'âge très jeune de Leonora obligent les lecteurs à adopter une position de lucidité surplombante sur l'attitude des personnages. D'où l'exemplarité tragique, qui place le lectorat à distance d'une quelconque fascination pour le comportement des deux protagonistes. Dans la *Novela del casamiento engañoso*, la rhétorique de non-identification, quoique moins importante, tient au secret que le narrateur autodiégétique ne souhaite pas révéler à Peralta, et qui, du coup, réduit la profondeur de l'adhésion au comportement que suivent les lecteurs dans leur progression narrative (« intención tan torcida y traidora que la quiero callar », *CE*, p. 527).

Pour asseoir avec plus de force l'éloignement du lecteur vis-à-vis du protagoniste, Cervantès a recours à la voix d'un tiers, représenté, dans la tragédie antique, par un personnage comme Tirésias. Dans la *Novela del curioso impertinente*, cette voix est non seulement représentée à travers l'*agôn* que Lotario livre à son meilleur ami, mais aussi par un « chœur » tragique discourant par l'entremise du discours narrateur. On a pu montrer très justement le nombre important des interventions du narrateur qui alors porte un regard distancié sur l'histoire contée et se pose comme une voix auctoriale, une voix d'autorité⁸²⁷. En se répondant mutuellement, le discours narrateur et le discours actantiel tissent un filet discriminant au-dessus du spectacle fictionnel visant à réguler et à retenir l'identification des lecteurs.

Précisons, néanmoins, que cette stratégie s'estompe dans le recueil de 1613. Le discours des *Ejemplares* se fait moins directif et apparaît sur le mode interrogatif. Dans la nouvelle la plus proche du *Curioso*, le *Celoso*, l'intrusion narratrice se limite à cette intervention :

Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipo, pues aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni en ella se oyó ladrido de perro: todos eran del género femenino. De día pensaba, de noche no dormía; él era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería (*Celoso*, p. 335).

À ne plus dormir la nuit, Carrizales reproduirait presque le comportement extravagant d'Alonso Quijano. De plus, par rapport à la nouvelle du *Curioso*, l'ironie tragique se dote, en supplément, d'une ironie discursive : la solidarité du narrateur pour le personnage est à double

⁸²⁷ GARCIA GIBERT (1997), p. 288-289. Citons, à titre d'exemple, le discours suivant : « Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, trazando tu deshonor y ordenando tu perdición. Buena es tu esposa Camila, quieta y sosegadamente la posees, nadie sobresalta tu gusto, sus pensamientos no salen de las paredes de su casa, tú eres su cielo en la tierra, el blanco de sus deseos, el cumplimiento de sus gustos y la medida por donde mide su voluntad, ajustándola en todo con la tuya y con la del cielo. Pues si la mina de su honor, hermosura, honestidad y recogimiento te da sin ningún trabajo toda la riqueza que tiene y tú puedes desear, ¿para qué quieres ahondar la tierra y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro que toda venga abajo, pues, en fin, se sustenta sobre los débiles arrimos de su flaca naturaleza? Mira que el que busca lo imposible es justo que lo posible se le niegue » (*Curioso*, p. 393).

tranchant, puisqu'il faudrait croire que l'utopie idéaliste (absence de prédateur –chat ou chien–/absence de personne mâle) est une marque de sagesse (« discreto y recatado »). La lecture du *Curioso* avait appris aux contemporains de Cervantès à se défier de ce type de pensée, redevable à une candeur périlleuse...

Le dégoût

La poétique de la répulsivité ne réside pas seulement dans l'écart qui se manifeste entre l'inconscience du protagoniste coupable et la conscience du lecteur. Le fait même que la faute relève d'un tabou prééthique aide, aussi, à transformer la faute en souillure et à éloigner la simple impression de culpabilité du personnage. La faute dégradante n'est pas une faute légale, c'est une transgression intuitivement insupportable, c'est le personnage dans son ensemble qui doit s'avérer repoussant et porteur d'une densité mythique⁸²⁸.

On mesure, alors, l'écart qui sépare la poétique cervantine de celle de ses prédécesseurs italiens pour qui la culpabilité était quantifiable. Contrairement au mythe, où règne le péché comme « situation qualitative (il est ou il n'est pas) », dans la *novella* prime la culpabilité, laquelle s'exprime par degrés : la conscience coupable « confesse que sa faute comporte le plus et le moins, a des degrés de gravité [...]. Et la justice elle-même sera une justice relative » (Ricœur, 1988, p. 261). Par l'intermédiaire de l'erreur prééthique, le récit cervantin cherche, lui, le mythe, précisément quand les *novelle*, notamment celle de M. Bandello, s'y soustrayaient. Campuzano est radicalement souillé et torturé ; il n'y a plus de degrés pour juger sa faute ou sa sanction. La justice « exemplaire », ainsi, ne retrouve pas les femmes de mauvaises vie « responsables » des malheurs du licencié de Verre (*LV*, p. 276-277) ou du soldat floué (*CE*, p. 533-534), contrairement à ce qui se produisait avec les *cas* bandelliens. Dans les histoires de l'écrivain lombard, l'imaginaire de la culpabilité plongeait les personnages dans l'« expérience éthico-juridique » (*ibid.*, p. 263) et les auteurs de trouble devaient répondre de leurs actes devant une justice qui les rattrapait la plupart du temps ; nombreuses sont les nouvelles qui mettent en scène « une enquête, un jugement final, des exécutions » et qui prenaient ainsi « une allure de romans policiers ou de chroniques judiciaires » (Bandello, 2002, p. 41). À l'opposé de l'impression de souillure dégageée par les êtres cervantins, les personnages bandelliens comme Violante (I, 42)

⁸²⁸ Voir, sur ce sujet, la *Poétique* d'Aristote, dans laquelle le malheur de l'homme juste mais « égaré » (1980, p. 77) suscite la répulsion (*miaron*). Également : le prologue des *Anotaciones sobre los quinze libros de Las Transformaciones de Ovidio* de Pedro Sánchez de Viana (f° A3r°), cité par SERES (2005), p. 644 (« otras [fábulas] se inventaron para poner terror y espanto a los hombres [...], como la pena de Ixión en el infierno »).

revendiquaient par ailleurs avec fierté la logique des actes criminels qu'ils avaient perpétrés⁸²⁹ ; le narrateur, bien sûr, restait impassible devant ce type d'affirmations...

⁸²⁹ « Il me suffit que mon honneur soit sauf, advienne ce que pourra. La nuit passée [...], j'ai accompli avec l'aide de cette esclave qui m'accompagne, la vengeance qui m'a paru convenir à l'outrage qu'il m'a fait sans raison aucune [...]. Lui m'a ravi mon honneur, moi je lui ai ôté la vie » (BANDELLO, 2002, p. 217).



TROISIEME PARTIE



Les chemins de l’initiation cervantine



∞ CHAPITRE V ∞

La poétique de l’exemplarité initiatique

[Les folkloristes] ont tendance à dire, que dès que deux histoires sont composées sur le même motif de folklore ou faites d'une combinaison de façon générale similaire de pareils motifs, que ce sont "les mêmes histoires" [...]. Des assertions de cet ordre peuvent exprimer (en une abréviation un peu induite) une certaine part de vérité; mais elles ne sont pas vraies en art ou en littérature. Ce sont précisément la coloration, l'atmosphère, les détails individuels inclassables d'une histoire et surtout l'ossature non disséquée de l'argument qui comptent réellement [...]. Quand on a expliqué bon nombre des éléments que l'on trouve noyés dans les contes de fées (tels que les marâtres, les ours et les taureaux enchantés, les sorciers cannibales, les tabous sur les noms, et ainsi de suite) comme des restes d'anciennes coutumes autrefois pratiquées dans la vie quotidienne ou de croyances autrefois considérées comme des croyances et non comme des "fantaisies" – il reste encore un point trop souvent oublié : c'est l'effet que produisent aujourd'hui ces choses anciennes dans les contes tels qu'ils sont.

J. R. Tolkien, *Du conte de fées*

1. LES NOUVELLES *METAMORPHOSES* EXEMPLAIRES

-A-

*Par-delà la féerie et la tragédie :
la trame archaïque des nouvelles*

*Bientôt l'heure décisive franchira le vestibule de cette maison. Ce sera
quand toute souillure aura été expulsée du foyer par les rites
expiatoires qui chassent les folles erreurs*

Eschyle, *Les Choéphores*

Lorsque l'on considère les deux *formes* narratives étudiées précédemment –la féerie et la tragédie–, il ne serait pas difficile de conclure à la radicale dissymétrie des poétiques qui organisent le *corpus* des nouvelles exemplaires et soutenir l'existence de deux structures opposées de récit.

Mais rappelons-nous... Les récits archaïques regroupent des « genres » différents : fables animalières, contes de bonne femme, apologues, récits mythologiques. Depuis la *Généalogie des dieux païens* (J. Boccace) et comme en témoignent les dictionnaires classiques (*Covarrubias*, *Autoridades*), l'absence de frontières nettes entre tous ces récits appartenant à un passé reculé profite, chez les lettrés du Siècle d'or, à la compréhension d'une forte homogénéité narrative.

LA COHERENCE DE L'EXEMPLARITE DIEGETIQUE DU RECUEIL

Si l'on se penche plus encore sur les récits cervantins relevant d'une architecture tragique, un « détail » nous interpelle *systématiquement* : la présence d'un dénouement second qui s'écarte du tragique ovidien.

En fait, cette rectification par rapport à la structure descendante n'est pas originale. Paul Ricœur repère, en effet, que le récit tragique exclut généralement le pardon des fautes, mais il n'est pas rare qu'une « impulsion vers la fin du tragique » se fasse sentir (1988, p. 370-372), comme le montrent, chez Eschyle, la fin de *L'Orestie* (*Les Euménides*) et celle –présumée– de *La*

Prométhie (*Prométhée délivré*) et, chez Sophocle, le *Philoctète* et *Œdipe à Colone*⁸³⁰. Il ne s'agit pas là de retournements heureux comme les lecteurs ont pu en connaître dans le *Roland furieux*⁸³¹, mais d'inflexions dans la poétique de la répulsivité censée éloigner le public du personnage coupable.

On percevait également à la fin du *Curioso* une stratégie diégétique destinée à présenter le personnage principal, Anselmo, sous un jour plus favorable. Essentiellement, il s'agit des derniers mots qu'il couche sur le papier avant de mourir :

Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese; y, pues yo fui el fabricante de mi deshonra, no hay para qué... (*Curioso*, p. 422).

La *Novela del celoso extremeño* amplifie la séquence de la conscience de la faute et du repentir :

La venganza que pienso tomar desta afrenta no es, ni ha de ser, de las que ordinariamente suelen tomarse, pues quiero que, así como yo fui estremado en lo que hice, así sea la venganza que tomaré, tomándola de mí mismo como del más culpado en este delito; que debiera considerar que mal podían estar ni compadecerse en uno los quince años desta muchacha con los casi ochenta míos. Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese, y a ti no te culpo, ¡oh niña mal aconsejada! (y, diciendo esto, se inclinó y besó el rostro de la desmayada Leonora). No te culpo, digo, porque persuasiones de viejas taimadas y requiebros de mozos enamorados fácilmente vencen y triunfan del poco ingenio que los pocos años encierran. Mas, porque todo el mundo vea el valor de los quilates de la voluntad y fe con que te quise, en este último trance de mi vida quiero mostrarlo de modo que quede en el mundo por ejemplo, si no de bondad, al menos de simplicidad jamás oída ni vista (*Celoso*, p. 366-367).

Cervantès tente de rétablir grâce à l'effet de compassion tragique une image positive des deux protagonistes, ce qu'Aristote appelait le « sens de l'humain » (voir *supra* : I. 2. A. *L'empathie*)⁸³². En ce qui concerne la réception du personnage de Carrizales, la libéralité qu'il exprime sur son lit de mort répond à la privation de liberté qu'il avait fait subir à son épouse.

⁸³⁰ RICŒUR (1988), p. 369-371 ; (1994), p. 187-209. Voir chez Sophocle (1973) ces mots qui réfèrent respectivement à Œdipe et à Philoctète : « C'est donc quand je ne suis plus rien, que je deviens vraiment un homme » (p. 364) ; « Au sortir de ces peines, tu vas te faire une vie glorieuse. Pars avec cet homme pour la cité troyenne ; tu prendras Troie, et la part de butin qu'alors tu obtiendras pour prix de ta vaillance entre tous nos guerriers, tu l'enverras dans ton palais à ton père » (p. 344). Sur la possibilité d'une fin heureuse dans la tragédie au Siècle d'or, voir LÓPEZ PINCIANO (1998), p. 340-342 : « Será en el segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona (ni buena ni mala, o buena), pasando por muchas miserias, después venga a tener un fin alegre y placentero » ; l'auteur cite le cas d'Ulysse dans *L'Odyssée*. Sur le passage de la souillure à la pureté dans le rite : DOUGLAS (2001), p. 150 et HOCART (2005), p. 172.

⁸³¹ L'histoire de la métamorphose d'Astolphe (L'ARIOSTE, 2003) ne se constitue pas en mythe tragique car le personnage est finalement libéré (chant VIII-IX).

⁸³² Sur le « sens de l'humain », on retiendra l'important *Philoctète* de Sophocle, pièce où la crainte et la pitié de Néoptolème face à Philoctète déclenche chez lui une amitié profonde qui le conduira, contre les conseils d'Ulysse, à le sauver de sa souffrance et de l'isolement. Voir également *Œdipe à Colone* (SOPHOCLE, 1973, p. 386).

Jean Delumeau (*pôle I*) rappelle que le repentir correspond à la démarche inverse à celle conduite lors du péché (1983, p. 214). Pour B. Cyrulnik, contrairement à l'image négative qui circule actuellement sur « culture de la faute », le sentiment de culpabilité est révélateur de la moralité des êtres qui l'éprouve (2004,

Mais ce n'est pas tout. Ce dénouement, il faut le signaler, est « second » ; il fait écho à celui qui devait être accompli si Carrizales n'en avait pas été empêché par un évanouissement soudain :

Y, con todo eso, tomara la venganza que aquella grande maldad requería si se hallara con armas para poder tomarla; y así, determinó volverse a su aposento a tomar una daga y volver a sacar las manchas de su honra con sangre de sus dos enemigos, y aun con toda aquella de toda la gente de su casa. Con esta determinación honrosa y necesaria volvió, con el mismo silencio y recato que había venido, a su estancia, donde le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia que, sin ser poderoso a otra cosa, se dejó caer desmayado sobre el lecho (p. 363).

En cette fin de nouvelle, la lecture ne se réduit plus à une simple acceptation de l'égarement féminin (« yo la perdono », *Curioso*), à une confession visant à se laver de toute souillure⁸³³. La nouvelle exemplaire évoque la possibilité de la vengeance pour mieux la retourner et faire place à une éthique inverse, celle du don. Ne faut-il pas voir là un « modèle » d'humanité⁸³⁴, comme on pouvait le voir également dans l'évanouissement étrange et soudain de Carrizales, véritable « exemple » symbolique de refus d'agressivité meurtrière (« le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia ») ?

À propos de Leonora, Cervantès poursuit l'exemplarité féerique qui avait empêché la belle et Loaysa de consommer leur attraction mutuelle. Le dénouement final dédouane la jeune fille. D'abord, elle n'accepte pas le mariage avec son galant ; de ce fait, le motif du couvent, exploité dans le *Curioso*, n'apparaît plus comme un refuge contre le mari⁸³⁵, mais comme un prolongement de sa fidélité (« Vivid vos muchos años, mi señor y mi bien todo, que, puesto caso que no estáis obligado a creerme ninguna cosa de las que os dijere, sabed que no os he ofendido sino con el pensamiento », *Celoso*, p. 368). De plus, à la différence de Camila, Leonora ne paye pas son attirance pour Loaysa : elle ne subit pas de souillure humorale et n'est pas punie par la mort (« Camila, hizo profesión, y acabó en breves días la vida a las rigurosas manos de tristezas y melancolías », *Curioso*, p. 423) : « Quedó Leonora, viuda, llorosa y rica » (*Celoso*, p. 368).

p. 149-150) : « souffrir de culpabilité, c'est se donner la preuve qu'on n'est pas un monstre. Et même, c'est planter en soi l'intime conviction d'être profondément moral » (*pôle II*).

⁸³³ RICŒUR (1988), p. 202 : « cette parole de la confession s'apparente encore aux conduites magiques d'éliminations ».

⁸³⁴ Concernant cet aspect dans le rite : DOUGLAS (2001), p. 150 (« Les rites de réconciliation qui consistent à enterrer l'offense ont, comme tout rituel, un effet créateur. Ils contribuent à effacer le souvenir du mal et encouragent les bons sentiments »). Voir également CYRULNIK (2004, p. 151-155) qui, pour ceux qui ont été trahis, oppose à la stratégie de la vengeance la logique résiliente du don : une idée que l'on rapprochera de celle proposée par Carrizales à la toute fin du récit (« quiero que se traiga luego aquí un escribano, para hacer de nuevo mi testamento, en el cual mandaré doblar la dote a Leonora y le rogaré que, después de mis días, que serán bien breves, disponga su voluntad, pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo, a quien nunca ofendieron las canas deste lastimado viejo; y así verá que, si viviendo jamás salí un punto de lo que pude pensar ser su gusto, en la muerte hago lo mismo, y quiero que le tenga con el que ella debe de querer tanto. La demás hacienda mandaré a otras obras pías; y a vosotros, señores míos, dejaré con que podáis vivir honradamente lo que de la vida os queda », p. 367).

⁸³⁵ *Curioso*, p. 423 : « Dícese que, aunque se vio viuda, no quiso salir del monesterio, ni, menos, hacer profesión de monja, hasta que, no de allí a muchos días, le vinieron nuevas que Lotario había muerto en una batalla ».

La *Novela del licenciado Vidriera* présente, elle aussi, une structure conclusive double. Cervantès ne condamne pas le personnage principal à rester prisonnier de son échec professionnel (« un religioso de la Orden de San Jerónimo [...] le hizo volver a la Corte, adonde, con dar tantas muestras de cuerdo como las había dado de loco, podía usar su oficio y hacerse famoso por él », *LV*, p. 299). Suivant la modalité ascendante de plusieurs dénouements tragiques, Cervantès reconduit le motif de l'exil comme source de purification (Avalle-Arce, 1982, p. 21). Tomás quitte l'Espagne, renoue des liens d'amitié et finit par inverser sa réputation d'homme touché par la folie : « se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado » (*LV*, p. 300-301).

L'autre nouvelle profondément marquée par la mythologie de la faute, *El casamiento engañoso*, met en scène une même perspective ascendante. L'hôpital de la Résurrection fonctionne doublement comme un lieu de purification. En premier lieu, l'hôpital se situe à la marge de la ville (« está en Valladolid fuera de la puerta del Campo », p. 521) ; il constitue un espace propre au retrait réparateur. En deuxième lieu, le rôle de cet édifice est justement d'ordre thérapeutique (Jarocka, 1979, p. 22) : « debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora » (*CE*, p. 520). Enfin, le colloque des chiens que Campuzano a écouté lors de sa convalescence doit être entendu comme un rêve probablement salutaire. Il oppose, en effet, à la volonté de vengeance du soldat l'exemple de Berganza, un chien qui, malgré les nombreuses tromperies dont il fut victime, se consacre finalement au secours (*CP*, p. 616-617). Pour Cervantès, la condamnation lectorale de la faute est ici plus qu'ailleurs peut-être indissociable d'une nécessaire compassion tragique⁸³⁶. À Peralta, qui, en toute logique, s'était dans un premier temps ri de lui, Campuzano fait valoir qu'il ne se plaint pas ; il est en fait profondément malheureux : « Yo no me quejo –respondió el alférez–, sino lastímome [...]. Bien veo que quise engañar y fui engañado [...]; pero no puedo tener tan a raya el sentimiento que no me queje de mí mismo ». Le personnage « exemplaire » l'est précisément parce que, même coupable, il reste humain et doit susciter la bienveillance humaine⁸³⁷.

LA COHERENCE NARRATIVE DU RECUEIL : LE SCENARIO INITIATIQUE

On observe, finalement, au sein des *Nouvelles exemplaires*, une identité structurale. On a décelé la forte récurrence du mythe de la faute. Tomás Rodaja (*LV*), Carrizales (*Celoso*), Campuzano (*CE*) mais aussi Ricardo et Leonisa (*AL*), Rodolfo et Leocadia (*FS*), ont tous puisé,

⁸³⁶ Sur la compassion, caractéristique de la « tragedia pathética » par rapport à la « morata », voir LOPEZ PINCIANO (1998), p. 339 : « Será mejor la tragedia, que siendo compuesta de agniciones y peripecias, fuere pathética, porque el deleite viene a la tragedia de la compasión del oyente ».

⁸³⁷ Sur la compassion pour quelques personnages « exemplaires » féminins : CORREARD (*à paraître*).

chacun à leur manière, dans le paradigme de la structure tragique⁸³⁸. Pour autant, Ricardo, Leonisa, Rodolfo et Leocadia, qui appartiennent au cycle féerique (*AL*, *FS*), ne sont pas les seuls à en réchapper. Campuzano quitte les Armes pour rentrer dans les Lettres et, inversement, le licencié Rodaja trouve une issue heureuse dans les Armes. Pour tous les deux, d'ailleurs, l'amitié favorise une réintégration sociale. Le cas de Carrizales est plus complexe, car son repentir final et l'amour de sa femme ne peuvent empêcher son grand âge et la gravité de la faute matrimoniale (dissymétrie des âges) d'emporter le personnage dans la tombe, seule possibilité pour la souillure qui le touche de disparaître⁸³⁹.

Si l'exploitation cervantine de la structure tragique rejoint, en fin de récit, la structure ascendante du conte merveilleux⁸⁴⁰, et si la structure féerique recyclée par notre auteur récupère abondamment le schème de la faute, alors il faut soupçonner qu'une trame commune relie les douze récits brefs inclus dans le recueil « exemplaire ».

Une piste significative laissée par Cervantès concernait la tradition ésopique (voir *supra* : *CE*, p. 536), mais la lecture de la vie de Berganza et l'intervention, en son centre, d'une sorcière vindicative convoque un modèle narratif sans doute plus conséquent : l'*Âne d'or* d'Apulée (p. 592-595)⁸⁴¹.

Le récit milésien suscite un rapprochement interfictionnel parce qu'il englobe aussi bien le récit animalier (Lucius), illustré chez Cervantès par la vie de Berganza, que le récit humain (*Amour et Psyché*), représenté dans le corpus « exemplaire » par le reste des nouvelles. Percevoir la continuité structurelle entre les deux formes narratives contenues dans l'*Âne d'or* est susceptible de nous mettre sur une bonne voie.

En somme, lorsqu'une faute (curiosité, pulsion sexuelle de Lucius –1958, p. 146-196–) conduit d'abord à une métamorphose immonde (*ibid.*, p. 197) mais finit par déboucher sur un rachat final⁸⁴² (connaissance sacrée –*ibid.*, p. 354-377–), la structure tragique rejoint la structure féerique, incarnée par l'histoire de Psyché. On aperçoit, en effet, cette même architecture

⁸³⁸ MEUNIER (2001, p. 380) fait remarquer que, dans le conte merveilleux, les « fées savent punir autant que récompenser : elles métamorphosent (songeons simplement à la Bête dans le conte de Madame Leprince de Beaumont), bannissent, vouent à la misère et ne reviennent en principe jamais sur les mauvais sorts qu'elles ont décrétés ». Précisons, pour garder l'exemple choisi par Valérie Meunier et pour distinguer la féerie de la tragédie, que la faute du prince transformé en Bête, ou celle du père de la Belle, ne constituent pas des « fautes prééthiques » telles que nous les avons définies avec P. Ricœur.

⁸³⁹ RICŒUR (1988), p. 200 : « exil et mort sont de telles annulations du souillé et de la souillure ». Sur ce mouvement pendulaire, « cyclique », dans la mythologie biblique : FRYE (1984), p. 242-243.

⁸⁴⁰ Sur le lien entre les structures narratives bibliques et celles du conte merveilleux : *ibid.*, p. 256. On remarquera qu'Hésiode (*Les Travaux et les Jours*), cité comme le premier auteur de « fables » par S. de Covarrubias mêle le récit tragique (v. 42-105 : mythes de Prométhée et de Pandore) et l'apologue animalier (v. 202-212 : fable de l'épervier et du rossignol), souvent intégré au nombre des *consejas*.

⁸⁴¹ Sans aller jusqu'à la référence milésienne, Rodrigo Caro relie la structure de l'avertissement tragique au répertoire des *consejas* : voir l'histoire de la gourmandise sanctionnée (1978b, p. 215).

⁸⁴² Sur la structure ternaire de certains mythes de la dégradation : BRUNEL (2004), p. 142-153.

contrastée au cœur de l'*Âne d'or*, dans le conte que la vieille femme raconte à la jeune prisonnière. D'abord s'exprime le désir éprouvé par Psyché de connaître son mystérieux geôlier (curiosité – *ibid.*, p. 235-236–), un désir qui sera puni par la fuite de l'Amour ; et puis, finalement, le mariage fécond entre les deux protagonistes viendra apporter un heureux dénouement au récit merveilleux (*ibid.*, p. 254-255).

Entre les nouvelles opposées du *Celoso* et de *El amante liberal*, une semblable cohérence structurelle est mise en place, de sorte qu'à un malheur expiatoire suive une prise de conscience sans précédent.

Dès lors que la tragédie achemine son protagoniste vers la purification de la souillure, le mythe de la faute tend à rejoindre le canevas féerique et trouve ainsi son *exemplarité narrative* (mode tragique III)⁸⁴³. VI. Propp avait repéré que le mythe d'Edipe correspondait à la structure du conte merveilleux (1990). Surtout, dépassant son repérage formaliste de fonctions (1970) et dégagant les racines historiques des contes merveilleux, le folkloriste avait mis en évidence qu'au-delà des différents types narratifs, la diffusion des récits féeriques conservait systématiquement une structure identique : le scénario initiatique (1983).

Si l'on reprend cette source cervantine qu'est le récit milésien d'Apulée, l'expérience de Lucius et de Psyché relèvent, comme le souligne Simone Vierende, d'une même construction initiatique⁸⁴⁴.

⁸⁴³ Concernant ce que nous appelons « exemplarité narrative » dans la tragédie –et non plus dans la féerie–, on se reportera à l'étude de Jacques Taminiaux (1995, p. 33-68), qui rappelle le lien entre la *Poétique* et l'*Ethique à Nicomaque*, entre la tragédie et le bien-agir (*l'eu prattein*). Pour l'auteur, la tragédie confère à la peur et à la pitié « la vertu d'éclaircir ou délucider la *praxis*, de la révéler [...]». Leçon bien rétrécissante que cette épure, dira-t-on. Peut-être, mais enfin il avait sous les yeux l'ensemble du répertoire tandis qu'il ne nous en reste que trois pour cent, et il savait comment ses concitoyens accueillaient la tragédie ». Par le spectacle de la démesure, les tragédies s'affichent comme des « exemples mémorables » pour acquérir la prudence (*phronêsis*) grâce à la modération (*sophrosunê*). Voir notamment ESCHYLE (1982), p. 401 (*Les Euménides*) : « Partout triomphe la mesure : c'est le privilège que lui ont octroyé les dieux, le seul qui restreigne leur pouvoir despotique ».

Sur la structure initiatique dans la tragédie, voir l'analyse du parcours de Néoptolème dans *Philoctète* : SAID (1978), p. 379-397.

⁸⁴⁴ VIERNE (2000), p. 127-128 : « Transformé en âne, parce qu'il est incapable d'aucune élévation spirituelle, Lucius, au terme de sa première série d'épreuves, reconquiert non seulement la forme humaine, mais la foi en une puissance supérieure, et sa place dans la société. Si les aventures sont fort picaresques avant la lettre, elles n'en doivent pas moins être interprétées sur le plan symbolique. Lorsqu'Isis [...] a enfin consenti à faire renaître le novice, le grand prêtre accueille Lucius au "port du Repos et à l'autel de la Fortune" [...]. Les motifs essentiels de l'initiation se dégagent bien des épreuves mêmes : dépouillé de son être, jusqu'à revenir à l'animalité, le novice subit les coups, les tortures, le jeûne ; il combat trois brigands, monstre tricéphale, enfin il renaît après un sommeil où il apparaît à la déesse, comme s'il était parvenu dans le royaume du Sacré.

En outre, les livres IV, V et VI sont consacrés à une histoire elle aussi symbolique, celle d'Amour et Psyché, et qui a de particulières résonances éleusiniennes. L'errance de Psyché après sa faute (elle a contemplé la divinité alors qu'elle n'était encore qu'une profane), ses épreuves très caractéristiques des Symplégades (épreuves impossibles sans un secours magique), sont menées sous le patronage de Cérès, dont elle a orné le temple à Eleusis. Dans la dernière épreuve, Psyché descend aux Enfers chercher la beauté de Proserpine. Une fois encore, elle ne la surmonterait pas sans l'intervention personnelle du Dieu

Dans les *Nouvelles exemplaires*, il apparaît, de même, que l'organisation des symboles se polarise autour des deux grands pôles qui structurent la symbolique de l'initiation :

- la *marge*, pensée comme espace ou temps à part,
- et le *passage*, considéré comme mode spatial de séparation et/ou d'intégration.

Ainsi, le conte merveilleux amène-t-il le protagoniste vers une période de marge, en le séparant de son état initial et en l'introduisant dans ce nouvel état. À la fin du récit, c'est le mécanisme symbolique inverse qui doit être perçu : le personnage quitte la période de marge pour être introduit dans un troisième état, supérieur à celui qui le caractérisait en début de récit.

Pour reprendre l'exemple antique que nous avons cité peu avant, on constate effectivement que, grâce à sa métamorphose en âne, Lucius dépasse ses pulsions premières et connaît enfin les mystères sacrés, quand Psyché passait de la méconnaissance de son séducteur au bonheur d'être mariée à lui.

Si l'on examine les motifs contiques des récits brefs cervantins, un même découpage de la vie des personnages se fait jour, comme le révèle le tableau ci-dessous. (Les pages apparaissent entre parenthèses.)

-de Cupidon qui le premier avait reconnu en elle une âme susceptible de transmutation- même si cette qualité spirituelle se manifestait avant tout par une exceptionnelle beauté. »

		Séparation et/ou passage vers la marge*	Période de marge*	Sortie de la marge et/ou intégration*
<i>Novela del curioso impertinente</i>		Mariage	Métal pur (379-380) Labyrinthe (386) Maison du couple Solitude de Camila (395)	Morts
<i>Capitán cautivo</i>		Héritage du père (450-452) Départ pour Alicante (452)	Pauvreté (450, 452, 463, 488, 492) Solitude (454) Captivité (454-478), enfermement (462)	Voyage de retour (278-492)
<i>Leandra</i>		Départ de la maison paternelle (579)	Grotte (579-580) Pauvreté (580)	Départ de Vicente de la Roca, retraite monacale (580)
<i>Novela de la gitanilla</i>	Costanza	Rapt (100)	Métal pur (41, 45, 74) Vie bohémienne	Déplacement et arrivée à Murcie (94-97) Mariage public
	Don Juan	Arrivée chez les gitans (68-69)	Vie en collectivité avec les gitans pendant deux ans (captivité , 75) Prison (98)	
<i>Novela del amante liberal</i>		Assaut des Turcs (118)	Grotte (143) Ile de Chypre Captivité Labyrinthe (145)	Retour (149-155) Mariage public
<i>Novela de Rinconete y Cortadillo</i>		Voyage à Séville (169-170), puis vers l'autre de Monipodio (179-181)	Collectivité criminelle (« algunos meses », p. 215)	Départ (215)

<i>Novela de la española inglesa</i>	Isabela	Rapt (217) → Pauvreté des Parents et départ pour les Indes (217, 233) → Mise au service de la reine (226) → Départ pour Séville (251) →	Education en Angleterre (218-219) Parents prisonniers de corsaires → Au service de la reine (226-247) → Attente de deux ans à Séville →	Parents retrouvés (240) Liberté et argent retrouvés (231 et 252) Remise à ses parents (247) Mariage public
	Ricaredo	Embarquement sur un navire corsaire (227) Départ pour Rome (259)	Dirige un bateau de corsaire (contenant) Captivité à Alger (261)	Retour à Londres Retour en Espagne, Mariage public
<i>Novela del licenciado Vidriera</i>		Rencontre, absorption du fruit (276)	Jeûne (278) Errance pendant deux ans (278)	Guérison (299) Départ pour les Flandres
<i>Novela de la fuerza de la sangre</i>	Leocadia	Rapt (305) Pauvreté des Parents (305)	Enfermement chez Rodolfo (306-310), puis chez ses parents (310-312)	Arrivée chez les parents de Rodolfo (314) Arrivée au repas (319) et mariage
	Rodolfo	Départ pour l'Italie	Séjour en Italie	Retour à Tolède
<i>Novela del celoso extremeño</i>	Leonora	Mariage (331)	Enfermement dans la maison (332)	Retraite monacale (368)
	Carrizales		Enfermement dans la maison (332)	Mort (368)
<i>Novela de la ilustre fregona</i>	Costanza	Mort de la mère, adoption des aubergistes (429)	Vie recluse à l'« auberge, chambre (contenant) à l'écart Vaisselle en métal pur (argent)	Mariage (438) Retour à Burgos (439)
	Don Tomás de	Fuite avec Carriazo (379) et arrivée à	Vie à l'auberge (contenant) en charge	

	Avendaño	l'« auberge du Sévillan » (384)	du livre de comptes	
<i>Novela de las dos doncellas</i>	Teodosia	Départ à la recherche de Marco Antonio	Chambre d'auberge (contenant) à Castilblanco Labyrinthe (445)	Voyage à Barcelone des deux jeunes femmes Mariages (438) Pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle (477)
	Marco Antonio	Départ pour l'Italie	Séjour en Italie (471)	
	Leocadia	Départ à la recherche de Marco Antonio	Forêt (454) Détroussée (pauvreté , 455)	
<i>Novela de señora Cornelia</i>	Cornelia	Errance dans les rues de Bologne (487)	Recueillie dans l'auberge de don Antonio puis chez un curé	Mariages Retour en Espagne pour don Juan et don Antonio
	Gentilhommes basques	Départ pour l'Italie (482)	Séjour en Italie	
<i>Novela del casamiento engañoso</i>		Passage à l'église de San Llorente (531)	Séjour à l'hôpital (521)	Sortie de l'hôpital (521) et promenade à l'Espolón (623)
<i>Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza</i>		Possible naissance humaine (593)	Vie de chien	Langage humain (539-542)

* Sur la *transition*, le *passage* (séparation/intégration) : VAN GENNEP (1981), p. 19-33.

- Sur le *voyage* : voyage : PROPP (1983), p. 56-61, 263-281 ; DURAND (1992a), p. 285-286 ; VIERNE (2000), p. 50.
- Sur le *rupt*, PROPP (1983), p. 334 (« Dans les matériaux les plus archaïques, [l'héroïne] est reprise au dragon par son fiancé. Ainsi, elle connaît deux unions sexuelles : l'une forcée, avec la bête (sa vie conjugale avec la bête est étudiée dans les contes du type *Amour et Psyché*), l'autre, avec un homme, le tsariévich. Mais il existe aussi des cas où il n'y a pas deux rivaux. Le dragon n'est pas *remplacé* par le fiancé mais *se transforme* en prince charmant. C'est ce que nous avons dans *Amour et Psyché* »).
- Sur l'*engloutissement* (labyrinthe, tunnel, fossé, tombe, grotte, mer, monstre) : DURAND (1992a), p. 233-247 ; VIERNE (2000), p. 36-46 ; LEWIS-WILLIAMS (2003), p. 144-145, 192, 201.
- Sur le *vol* : DURAND (1992a), p. 138-142 ; VIERNE (2000), p. 54-56. LEWIS-WILLIAMS (2003), p. 202.

* Sur la *marge* (internement et purification) : VAN GENNEP (1981), p. 19-33 (« Chez nous, actuellement, un pays touche l'autre ; il n'en était pas de même autrefois, alors que le sol chrétien ne formait encore qu'une partie seulement de l'Europe ; autour de ce sol, il existait toute une bande neutre [...]. Les zones de cet ordre jouèrent un rôle important dans l'antiquité classique [...]. Chez les demi-civilisés, on rencontre cette même institution de la zone [...]. Ces zones sont ordinairement un désert, un marécage et surtout la forêt vierge, où chacun peut voyager et chasser de plein droit [...] la zone est sacrée pour les deux territoires [séparés par l'espace neutre]. Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de *marge* »).

- Sur la *demeure* comme symbole d'internement : PROPP (1983), p. 143-214 ; DURAND (1992a), p. 275-281 ; VIERNE (2000), p. 92-94.
- Sur le *centre* et notamment celui du labyrinthe comme symboles d'internement : DURAND (1992a), p. 281-285 ; VIERNE (2000), p. 37-54.
- Sur la *forêt* comme symbole d'internement : PROPP (1983), p. 63-142 ; DURAND (1992a), p. 281.
- Sur l'*île* comme symbole d'internement : *ibid.*, p. 273-274 ; VIERNE (2000), p. 51.
- Sur le *jeûne* comme symbole de purification : *ibid.*, p. 28-29.
- Sur le *métal pur*, le processus alchimique, la pierre précieuse comme symboles : *supra* « Intensification » (III. 3. A). Également : VIERNE (2000), p. 37-38 et PROPP (1983) : « Une des formes primitives du moyen magique que l'on acquiert dans l'autre monde pour s'en servir dans toutes sortes de buts magiques est le cristal de roche (ou le quartz) répandu aussi bien en Australie qu'en Amérique » (p. 383). Le « cristal » du rituel conférait « une force magique permettant de devenir mage ou magicien » (p. 389).

En bons descendants des héros du conte merveilleux, les protagonistes « exemplaires » traversent, chacun, selon des modalités qui leur sont propres, des parcours initiatiques individuels.

Tout indique que le conte perpétue la fonction éducative historique assignée au mythe lors de l'initiation, ce qui, en soi, n'a rien de surprenant ; le rite était facilement traduisible narrativement puisqu'il s'organisait selon un scénario séquentiel, lui-même fortement imprégné de symbolisme. Le passage à la fiction est donc naturel. Reste à élucider comment le récit bref cervantin propose à ses lecteurs un retour à la pratique initiatique.

Avant cela, cependant, il nous faut continuer de mettre en évidence le scénario initiatique à l'intérieur de la diégèse pour comprendre, d'abord, la signification de ce schème archaïque pour les personnages.

-B-

Dire la transformation : les schèmes archaïques de l'initiation

Le principal avantage sélectif du récit initiatique réside dans l'universalité de ses motifs qu'il intègre en son sein. « Pourquoi cette universalité ? » se demande Geneviève Calame-Griaule.

L'ethnologue fait remarquer que les récits archaïques

répondent à des questions que se posent toutes les sociétés humaines. Les contes changent selon les cultures et on le voit très bien quand ils passent d'une culture à une autre. Il est évident que tous les détails matériels, le contexte culturel, l'environnement naturel, les institutions, le mode de vie diffèrent. Mais la structure du conte reste la même, les problèmes posés sont les mêmes (2002, p. 49).

Dire que les *Nouvelles exemplaires* narrent des initiations, c'est affirmer qu'elles mettent en scène la question de l'évolution de la vie humaine à l'échelle de l'individu et du corps social. Le rite de passage, tel que nous l'avons décrit précédemment, a pour vocation essentielle, dans le rite et dans le conte, d'accompagner culturellement le « passage » d'un âge de la vie à un autre. Le sens du récit initiatique est souvent celui de l'énigme posée par le Sphinx à Œdipe (« quel est l'animal qui a quatre pieds le matin, deux l'après-midi et trois le soir ? » : l'être humain⁸⁴⁵). En ce sens, le récit archaïque initie le public à la réalité biologique de la vie (Brunel, 2004, p. 93). Pour le conte, comme pour le rite, vivre c'est grandir et vieillir⁸⁴⁶ ; il rend manifeste que « la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort » (Van Gennep, 1981, p. 4).

Ainsi Cervantès confronte-t-il la jeunesse à la vieillesse, comme les conteurs opposaient la jeune femme et sa mère-marâtre, l'enfant et la Baba-Yaga, cette « ancêtre » et « gardienne de l'entrée du royaume des morts » (Propp, 1983, p. 63-99). De *La gitanilla* au *Coloquio*, les lecteurs retrouveront cette insistance sur le dernier âge, que l'on pense à la « vieja gitana », qui est le premier personnage à apparaître dans le recueil (p. 28), ou à la Cañizares (« la hospitalera, que era una vieja, al parecer, de más de sesenta años », p. 589).

Dans ces récits brefs qui mettent en lumière la décrépitude humaine, Cervantès se sert des mêmes stratégies allusives que les narrateurs de *consejas*. Yvonne Verdier, en analysant l'histoire du *Petit Chaperon rouge*, montre que le discours symbolique joue un grand rôle dans l'art de faire prendre conscience de l'évolution humaine. L'aspect animal et velu du loup ne se substitue pas à

⁸⁴⁵ L'énigme du Sphinx est (notamment) reprise dans le *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias.

⁸⁴⁶ VAN GENNEP (1981), p. 272 : « Vivre, c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître ».

la grand-mère : il en focalise sa caractéristique la plus significative, à savoir l'« usure des facultés génésiques féminines » liée à son grand âge (1995, p. 187). Le « Chaperon rouge », quant à lui est « Petit » : quand il part de chez lui, il ne sait même pas préparer à manger (c'est sa mère qui a cuisiné le met qu'il apporte à la grand-mère).

La Cañizares partage effectivement avec la figure de la vieille femme du conte des traits qui renvoient à une représentation archétypale, illustrée en Russie par la Baba Yaga. Lors de l'accomplissement de son rite démoniaque, l'immobilité du corps de la vieille femme fait ressortir une apparence animalisée et cadavérique, caractéristique de la Yaga slave :

Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgredada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada. Púseme de espacio a mirarla y apriesa comenzó a apoderarse de mí el miedo, considerando la mala visión de su cuerpo y la peor ocupación de su alma. Quise morderla, por ver si volvía en sí, y no hallé parte en toda ella que el asco no me lo estorbaba; pero, con todo esto, la así de un carcaño y la saqué arrastrando al patio; mas ni por esto dio muestras de tener sentido (CP, p. 601)⁸⁴⁷.

Surtout, chez la Cañizares, c'est ce mélange singulier d'immobilité et de déplacement magique qui semble ressortir au fond commun folklorique : « [la Yaga] ne marche jamais. Ou bien elle vole, ou bien elle est couchée, c'est-à-dire qu'elle se comporte comme un cadavre »⁸⁴⁸. Il n'est donc pas sans importance de retrouver, à la fin de *La gitanilla*, le trio humain caractéristique du schéma contique : la mère –« la Corregidora »–, la jeune Costanza, et la vieille femme –« su abuela »– (p. 98-103).

Mais le plus important, du point de vue lectoral, reste la symbolisation de la mutation identitaire des personnages ; elle passe par la révélation du processus accomplissant le passage d'un état à un autre. Il y a initiation par le récit comme il y a initiation par le rite parce que le langage utilisé signifie le changement d'état : « philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à

⁸⁴⁷ « La Yaga fait penser à un cadavre, un cadavre enfermé [...]. Si la Yaga russe ne présente aucun autre signe indiquant qu'elle est un cadavre, la Yaga en tant que personnage international possède tous ces signes à un degré élevé : l'attribut de la décomposition est toujours caractéristique de ces êtres : dos creux, chairs décomposées, os déformés, dos rongé par les vers » (PROPP, 1983, p. 87). « Sa physiologie féminine est fortement accusée » ; « la baba Yaga possède tous les attributs de la maternité. Cependant, elle ne connaît pas la vie conjugale » (*ibid.*, p. 94).

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 88 (« Extérieurement parlant, la Yaga se présente sous deux aspects : ou bien elle est couchée dans l'isba à l'entrée d'Ivan, et ceci constitue un type de Yaga [la donatrice], ou bien elle arrive en volant et ceci constitue un autre type de Yaga », p. 86).

On sera attentif au fait que la Cañizares occupe une position similaire à celle de Monipodio, en tant que donatrice (pourvoyeuse d'un savoir occulte). Elle se distingue, donc, de son ancienne compagne la Camacha et se situe ainsi, par sa « sphère d'action » dans le droit fil de celle des donateurs folkloriques : « La forme classique du donateur est la Yaga » (*ibid.*, p. 63).

une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre* » (Eliade, 1959, p. 12).

Comme nous allons le voir, Cervantès reconduit dans ses nouvelles les mêmes instruments diégétiques que les maîtres d'initiation. Il s'agit des symboles spatiaux et biologiques capables de transmettre subtilement l'idée de changement ontologique : la territorialité, la séquence mort/naissance, la grossesse, le nom transitoire, l'attente et puis, enfin, la métamorphose.

LA SYMBOLIQUE TERRITORIALE

La symbolique du passage explorée par A. Van Gennep est particulièrement rentable pour faire percevoir un changement car elle joue sur des compétences enracinées dans notre esprit depuis nos ancêtres, pour qui la vision et la gestion de la territorialité furent déterminantes dans la sélection naturelle⁸⁴⁹.

L'emploi cervantin d'une histoire organisée sur trois séquences spatiales stimule notre psychologie (voir tableau précédent sur le départ, la marge et réintégration). À l'instar des acteurs du rite de passage, Ruy Pérez (*Cautivo*), Ricaredo (*AL*), Rinconete (*RC*), Isabela (*EI*), mais aussi don Antonio, don Juan (*SC*) et Berganza (*CP*) posent tous la question de l'étrangeté dans un territoire dont d'autres sont « propriétaires »⁸⁵⁰. Par l'étrangeté du lieu c'est celle de leurs nouveaux occupants qui se voit signifiée : en subissant le rite de *passage*, les personnages changent parce qu'ils passent d'un état à un autre, devenant ainsi étrangers à eux-mêmes.

Mais, on le comprendra, la symbolique spatiale ne fournit pas tous les indices de changement initiatique. Pour preuve, les initiés des rituels, des contes et de nos nouvelles rentrent chez eux : ils ne passent pas toujours, définitivement, dans un second lieu. Or, l'initiation vise avant tout à éviter les « retours en arrière » : « le passé doit être séparé [du novice] par un intervalle qu'il ne pourra jamais repasser »⁸⁵¹. Comme le précisent les psychologues, pour dire efficacement le changement, le rituel sépare les deux états pré-initiatique et post-initiatique en leur attribuant des catégories propres. Les rites de passage profitent de la capacité humaine à catégoriser : ils donnent à l'état second une étiquette à part, qui la distingue de la première, ce qui tend à lui assigner une essence différente et, donc, une forte stabilité (Pinker, 2000, p. 137-141). Ainsi aident-ils les individus à

gérer le fait que, tandis que beaucoup d'événements de la vie s'inscrivent dans la continuité, les décisions doivent souvent être binaires. L'enfant ne devient pas adulte du jour au lendemain, et deux personnes qui sortent ensemble ne deviennent pas aussitôt des partenaires monogames. Les rites de passage et leur équivalent moderne [...] permettent aux tiers de trancher dans les cas ambigus –enfant ou adulte ? pris ou à prendre– ? (Pinker, 2005, p. 86).

⁸⁴⁹ Sur cet aspect dans la mythologie antique : BURKERT (2003), p. 67.

⁸⁵⁰ Sur la symbolique de l'étranger et de la communauté : VAN GENNEP (1981), p. 35-56.

⁸⁵¹ A.-W. Howitt, cité par VAN GENNEP (1981), p. 107.

SYMBOLIQUES DE LA MORT ET DE LA VIE

Elle trouva la pauvre Bête étendue sans connaissance, et elle crut qu'elle était morte ; elle se jeta sur son corps sans avoir horreur de sa figure et, sentant que son cœur battait encore, elle prit de l'eau dans le canal et lui en jeta sur la tête. La Bête ouvrit les yeux [...].

- Vous ne mourrez point lui dit la Belle ; vous vivrez pour devenir mon époux [...].

À peine la Belle eut-elle prononcé ces paroles, qu'elle vit le château brillant de lumière [...]. La Bête avait disparu, et elle ne vit plus à ces pieds qu'un prince plus beau que l'amour !

Madame Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*

Considérons maintenant un deuxième système symbolique à l'œuvre dans nos récits brefs : la célèbre dichotomie entre la vie et la mort. De nombreux chercheurs en philosophie, en psychologie et en neurologie⁸⁵² estiment, non seulement que la mort fait partie du contexte écologique de l'homme, mais que notre espèce dispose, en outre, dès quatre ans au moins, d'une compréhension intuitive de ce phénomène biologique. Ainsi, du point de vue de notre pensée naïve, la mort d'une plante ou d'un animal induit l'idée confuse, mais profonde, que l'essence qui animait cette plante ou cet animal a cessé d'être. Puissant, cet « instinct » est logiquement reconduit dans les rites⁸⁵³ et dans la culture populaire⁸⁵⁴.

Les *Ejemplares* suivent cette pente et abondent en motifs stimulant notre conscience intuitive de la mort.

Le symbole le plus transparent est le motif de l'évanouissement (Vierne, 2000, p. 23-24), qui exprime la finitude sur le mode de la *réduction*. On le trouve pour évoquer la séparation, soit comme passage vers la *marge*, soit comme sortie de la *marge* (voir *supra*).

Passage vers la marge	- Ricardo et Leonisa (<i>AL</i>, p. 122), - Tomás Rodaja (<i>LV</i>, p. 276), - Leocadia (<i>FS</i>, p. 305), - Teodosia (<i>DD</i>, p. 441), - Campuzano (<i>CE</i>, p. 531).
Sortie de la marge	- Leocadia et Rodolfo (<i>FS</i>, p. 316, 320, 321), - Carrizales et Leonora (<i>Celoso</i>, p. 363, 366), - Marco Antonio (<i>DD</i>, p. 473).

⁸⁵² Sur le *Dasein* : HEIDEGGER (1986). Sur l'instinct de mort chez Freud : RICŒUR (1965), p. 297-356. Une perspective neurologique dans BOYER (2001), p. 303-316.

⁸⁵³ ELIADE (1959), p. 44-96 ; VIERNE (2000), p. 23-57 ; LEWIS-WILLIAMS (2003), p. 200.

⁸⁵⁴ RICŒUR (1965), p. 348 ; PROPP (1983) ; BAKHTINE (1978), p. 352.

Pour les lecteurs, le moment le plus pertinent de la séquence incluant l'évanouissement reste celui du réveil. Par ce procédé, le changement de personnalité devient plus évident : la nouvelle naissance connote intuitivement une nouvelle identité. Que l'on pense à Rodolfo et à Marco Antonio⁸⁵⁵ : leur mort en miniature éveille à l'amour marital, selon la tradition véhiculée par le mythe de Psyché et plus tard par le conte de la Belle et la Bête.

SYMBOLES DE LA TRANSITION

Le printemps, maintenant à son début, mettait partout les couleurs des bourgeons prêts d'éclore ; déjà l'éclat de la pourpre revêtait les prairies et voici que, brisant leur prison d'épine et exhalant un parfum exquis, s'épanouissaient les roses qui devaient me rendre au Lucius d'autrefois.

Apulée, *L'âne d'or*

La symbolique de la transition constitue, pour le récit initiatique, une troisième modalité pour marquer le changement identitaire des personnages. L'environnement naturel, parce qu'il est transculturel, a pu fournir plusieurs modèles permettant de donner à ce motif toute sa pertinence initiatique. Qu'il s'agisse de la biologie animale ou végétale, l'environnement offre de nombreux repères assimilant certaines périodes à des moments de mutation : on pense au cycle d'hibernation et de réveil, comme celui, saisonnier, de la flore⁸⁵⁶, mais aussi, dans l'espèce humaine, au programme de grossesse⁸⁵⁷ ou de maturation⁸⁵⁸.

Grossesse et enfance

[...] alors que Thalie était déjà grandette, elle vit, de sa fenêtre, passer une vieille qui filait, [...] elle fit monter la vieille dans son appartement. Empoignant la quenouille, elle commença à tirer le fil, mais hélas, une écharde de lin se planta sous un ongle et elle tomba morte par terre [...]. Quelques temps après, [le roi] la porta sur un lit et y cueillit les doux fruits de l'amour [...]. Or, neuf mois plus tard, Thalie se délivra de deux beaux enfants [...] que deux fées] guidèrent vers les tétons de leur maman [...]. Il sembla à Thalie qu'elle s'éveillait d'un long sommeil.

Giambattista Basile, *Soleil, Lune et Thalie*

On trouvera dans les *Nouvelles exemplaires*, comme dans les contes merveilleux, des rapprochements entre la construction du lien amoureux des personnages et la grossesse ou l'évolution d'un enfant. On sait que la version napolitaine de *La Belle au bois dormant* ne conclut le

⁸⁵⁵ Sur la prise de conscience de Marco Antonio : EL SAFFAR (1974), p. 115.

⁸⁵⁶ Pierre Brunel évoque l'analogie de la croissance avec la plante -le champignon- (2004, p. 90).

⁸⁵⁷ VAN GENNEP (1981), p. 58 ; ELIADE (1959), p. 89-91, 115-131.

⁸⁵⁸ PINKER (1999), p. 292 : « Même chez l'être humain, le réflexe de succion disparaît, les dents percent deux fois, et une séquence de caractères sexuels secondaires apparaît selon un programme de maturation. »

sommeil de la jeune fille qu'avec la naissance de l'enfant. La croissance du bébé vient alors signifier, par effet de métonymie, celle de la mère (Basile, 1995, p. 430-431 –V, 5–). Dans *La fuerza de la sangre* et dans *La señora Cornelia*, la présence de l'enfant ponctue le parcours des jeunes femmes et leur donne un contenu évolutif. De même, l'insistance cervantine à évoquer la prime jeunesse de Preciosa, d'Isabela⁸⁵⁹ et de Costanza met singulièrement en relief la progressive maturation des protagonistes féminines.

On aura néanmoins noté qu'en ce qui concerne les personnages masculins (Ricardo, Ricaredo, Tomás Rodaja, Marco Antonio et Campuzano), le modèle biologique se maintient, même s'il est différent de celui utilisé pour les jeunes femmes. Dans leur cas, c'est la symbolique de la maladie et de la convalescence qui s'avère signifiante (p. 111, 220, 299, 473, 521).

Le nom transitoire

Afin de transmettre intuitivement la notion de transformation identitaire, Cervantès a également recours à la pose d'une chrysalide onomastique sur les protagonistes en mutation. Durant le rite de passage de plusieurs protagonistes, la période de maturation se manifeste à travers le port d'un nom transitoire.

<i>Novela de la gitanilla</i>	Costanza (p. 100) → Preciosa Don Juan → Andrés Caballero (p. 59)
<i>Novela del amante liberal</i>	Ricardo → Mario (p. 138)
<i>Novela de la ilustre fregona</i>	Tomás de Avendaño → Tomás Pedro (p. 393)
<i>Novela de las dos doncellas</i>	Teodosia → Teodoro (p. 452)
<i>Novela y coloquio</i>	Berganza → Gavilán (p. 549), « el perro sabio » (p. 585) → Montiel (p. 590)

⁸⁵⁹ « Una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecos y trazas de hurtar. Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo » (GT, p. 28) ; « Con el tiempo y con los regalos, fue olvidando los que sus padres verdaderos le habían hecho » (EI, p. 219) ; « se crió en aldea dos años » (IF, p. 429).

On sera attentif, aussi, aux cas particuliers de Rincón, Cortado (RC) et de Rodaja (LV) ; ces noms de famille relèvent dès le départ presque du surnom par leur transparence biographique.

<i>Novela de Rinconete y Cortadillo</i>	Pedro del Rincón y Diego Cortado → Rinconete et Cortadillo (p. 185)
<i>Novela del licenciado Vidriera</i>	Tomás Rodaja → « licenciado Vidriera » → Tomás Rueda

Dans ces deux textes, néanmoins, l'insistance sur le processus de métamorphose se répète puisque, comme le mettent en exergue les titres des nouvelles, c'est bien la période transitoire qui importe et dont il convient de se souvenir.

Le passage du temps et le motif des deux ans d'attente

Que le changement soit signifié par la période de préparation ou encore par l'image de la croissance, l'essentiel, avec la symbolique initiatique, réside dans le temps qui est mis à produire l'être nouveau. La marge, étudiée par A. Van Gennep, n'est pas seulement un lieu à l'écart, c'est également une période qui s'étire.

Ainsi, la représentation du passage tend régulièrement à manifester la durée importante qu'il implique à travers la narration d'un voyage.

Qu'il s'agisse de l'expérience de Lucius (Apulée), de celle de Ricardo (AL) ou de Tomás Rodaja (LV), la traversée d'espaces importants est initiatique parce qu'elle traduit le lent écoulement du temps.

Dans plusieurs récits, l'évanouissement, s'il reste bref, porte toujours à l'esprit l'idée possible de la mort et de son éternité. Sur ce point, il y a tout lieu de penser que la lecture du motif est plus inquiétante que les cent jours à attendre de la Belle au bois dormant.

Enfin, si l'on « regarde bien », comme nous le recommande le prologue du recueil, un *leitmotiv* parcourt les nouvelles et met en exergue la dimension temporelle des symboles précédemment analysés. Le décompte des « deux années » s'est immiscé au cœur de la moitié des récits : il apparaît comme symbole d'attente dans *La gitana* (p. 74), *El amante liberal* (p. 110), *La española inglesa* (p. 249), *La señora Cornelia* (p. 493), mais aussi dans *El licenciado Vidriera* (p. 299), *La ilustre fregona* (p. 429, 435).

LE SYMBOLE DE LA MÉTAMORPHOSE

Les transformations se font soudainement, comme mécaniquement, le conte ne connaissant pas la croissance ni le devenir. Il unit d'un coup les pôles les plus extrêmes.

Antoine Faivre, *Les contes de Grimm*

Perception du temps, le récit initiatique est, aussi, perception de l'écart⁸⁶⁰, compréhension de la différence radicale qui sépare l'état final de l'état liminaire des personnages. Pour traduire le changement, l'humanité disposait d'autres modèles écologiques que l'enfantement ou le cycle de la vie et de la mort. Certains animaux, les insectes notamment, se métamorphosent : ils passent d'un domaine animalier à un autre (de la chenille au papillon, par exemple)⁸⁶¹. Étant donné que ce processus naturel constitue une exception pour le jugement de normalité, l'animal est particulièrement apte à séduire la pensée symbolique (Sperber, 1975 ; 1996, p. 194). Par ailleurs, les psychologues ont relevé que le schème de la métamorphose est profondément ancré dans notre imaginaire. Un art premier comme l'expression pariétale témoigne d'une attraction particulière pour ce type de représentation, entretenant ainsi de troublantes similitudes avec les rites initiatiques des chamans : l'humain tend à devenir animal ou à subir de terribles distorsions corporelles (Lewis-William, 2003, p. 145, 202⁸⁶²).

Que le motif de la métamorphose soit un symbole clé des récits archaïques –contes et surtout fables ovidiennes– ne saurait nous étonner, pour les deux raisons que nous avons observées : le contexte écologique et les prédispositions psychologiques (voir *supra* : III. 3. A. *Association de deux catégories différentes*).

L'idée de métamorphose humaine est ainsi conséquente dans la féerie et sa portée est assez spécifique. L'« image de l'homme des contes » insiste M. Bakhtine est fondamentalement optimiste puisqu'à l'inverse de celle du récit épique, elle est « toujours échafaudée sur ces mêmes thèmes de la métamorphose et de l'identité » :

La métamorphose [...] et le problème de l'identité [...] appartiennent au trésor du folklore universel primitif. Dans l'image folklorique de l'homme, la transformation et l'identité sont profondément unis. Cette conjonction subsiste sous une forme extrêmement nette dans le conte populaire [...]. L'enveloppe mythologique de la métamorphose (de la transformation) contient l'idée d'évolution, qui procède non pas en ligne droite, mais par à-coups et nœuds [...].

⁸⁶⁰ LA FONTAINE (1987, p. 120) et JEFFREY (2003, p. 85), pour qui le rite est un « marqueur de différence ».

⁸⁶¹ Sur la métamorphose de la larve, voir PINKER (1999), p. 291-292. Sur l'analogie entre la métamorphose humaine et celle de la larve : BRUNEL (2004), p. 91-95.

⁸⁶² Également, dans les rites initiatiques non chamaniques : ELIADE (1959), p. 65. Voir l'intuition de Pierre Péju (1981, p. 90).

À partir de la métamorphose s'est créé un type de représentation de toute la vie humaine, dans ses principaux moments de rupture et de crise. *Comment un homme devient-il un autre ?* On nous offre les images radicalement différentes d'un seul et même homme, rassemblées en lui selon les diverses époques et étapes de son existence. Il n'y a point ici de devenir, au sens strict, mais crise et re-naissance. Ainsi se définissent les différences essentielles entre le sujet traité par Apulée et ceux du roman [d'Héliodore]. Les événements qu'il évoque décident de la vie entière de son héros (1978, p. 261-277).

On a vu, précédemment, l'ampleur du motif de la métamorphose dans les récits cervantins qui exploitent la structure tragique. Il faut donc percevoir à présent que la structure initiatique imprègne si profondément l'imaginaire des nouvelles qu'elle détermine également les récits cervantins à base féerique (sur ces deux *formes* exemplaires : *supra*, Chap. IV).

Pour changer symboliquement d'identité, le personnage de *conseja* n'a pas besoin de rentrer dans une catégorie naturelle différente, comme c'est le cas dans les récits ovidiens où des personnages tel Narcisse ou Actéon ont à devenir des plantes ou des animaux : un simple écart physique ou onomastique fait l'affaire. Changer d'habit et changer de nom, dans les *Nouvelles exemplaires*, ne concerne pas seulement la période de marge, cela signale la métamorphose intérieure du protagoniste.

Le qualificatif « el bueno », qui est d'abord attribué à Rincón, puis à Cortado (RC, p. 191, 212), dénote une évolution majeure des deux personnages éponymes. Mais ils ne sont pas les seuls. Tomás (LV) se voit attribuer, dans sa période post-initiatique, un nom définitif –Rueda–, en cohérence avec la période d'agrégation qui clôt la nouvelle et qui lui permet de dépasser son comportement pré-initiatique (« Tomás Rodaja ») et de renouer sainement avec la société, après sa folie (« licenciado Vidriera »).

En sus de la métamorphose onomastique, la symbolique initiatique se manifeste dans la tenue qui pare les protagonistes dans leur phase d'agrégation. Deux maîtres d'initiation nous proposent une belle mise en scène pour nous pénétrer de l'idée que Ricardo, Leonisa (AL) et Leocadia (FS) ont bien changé depuis leurs débuts narratifs. Nous pensons à Ricardo et à doña Estefanía.

Considérons d'abord le rôle de l'« amant libéral » :

En este entretanto había Ricardo pedido y suplicado a Leonisa que se adornase y vistiese de la misma manera que cuando entró en la tienda de los bajaes, porque quería hacer una graciosa burla a sus padres. Hízolo así, y, añadiendo galas a galas, perlas a perlas, y belleza a belleza, que suele acrecentarse con el contento, se vistió de modo que de nuevo causó admiración y maravilla. Vistióse asimismo Ricardo a la turquesca, y lo mismo hizo Mahamut y todos los cristianos del remo, que para todos hubo en los vestidos de los turcos muertos. Cuando llegaron al puerto serían las ocho de la mañana, que tan serena y clara se mostraba, que parecía que estaba atenta mirando aquella alegre entrada. Antes de entrar en el puerto, hizo Ricardo disparar las piezas de la galeota, que eran un cañón de crujía y dos falconetes; respondió la ciudad con otras tantas (AL, p. 155).

Parce que les personnages portent un vêtement différent, le retour en Sicile n'est pas un retour au Même : il s'impose comme une manifestation claire de leur évolution amoureuse. La

tenue donne à cette entrée au pays le statut de véritable rite de seuil⁸⁶³. D'ailleurs, comme la peau morte du serpent après sa mue, le déguisement turc porte en lui un symbolisme mortuaire : les vêtements appartiennent aux victimes des derniers assauts maritimes ; ce sont, littéralement, des habits de morts, des habits de mort. Dans le cas de Leonisa, le résultat de la métamorphose n'est pas un amoindrissement de sa beauté ; il met au contraire en valeur la femme qu'elle est devenue (AL).

Cette scène est à rapprocher de celle conduite par la mère de Rodolfo (FS), bien décidée à ce que son fils soit accepté par Leocadia (rite d'agrégation).

Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes. Sus mismos cabellos, que eran luengos y no demasiadamente rubios, le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes que con ellas se entretejían, turbaban la luz de los ojos que los miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brío; traía de la mano a su hijo, y delante della venían dos doncellas, alumbrándola con dos velas de cera en dos candeleros de plata (FS, p. 319-320).

Là aussi, le faste organisé par la mère de Rodolfo met en évidence, par l'insistance sur les cheveux et sur la parure, une femme (mère de surcroît)⁸⁶⁴, une épouse en puissance : « Has de saber, hijo de mi alma, que esta desmayada que en los brazos tengo es tu verdadera esposa: llamo verdadera porque yo y tu padre te la teníamos escogida, que la del retrato es falsa » (p. 321).

L'or, l'argent, les perles et les diamants, attributs de la pureté, polarisent la lecture imaginaire. Surtout, le costume fait de Leocadia un être différent de la jeune fille du début : la brebis initialement enlevée par la meute de loups s'est métamorphosée en belle aristocrate digne de la famille qui l'intègrera :

Levantáronse todos a hacerla reverencia, como si fuera a alguna cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido. Ninguno de los que allí estaban embebecidos mirándola parece que, de atónitos, no acertaron a decirle palabra. Leocadia, con airosa gracia y discreta crianza, se humilló a todos; y, tomándola de la mano Estefanía la sentó junto a sí, frontero de Rodolfo. Al niño sentaron junto a su abuelo (FS, p. 320).

En somme, c'est, paradoxalement, le vêtement qui renseigne sur la béance qui sépare l'état d'initié de celui de novice, c'est lui qui dit l'accomplissement d'une période d'expérience. Dans les *Nouvelles exemplaires*, si l'habit prend une importance aussi grande, c'est parce qu'il constitue un motif attractif pour le lecteur : il joue comme un prolongement du corps, un schème au carrefour de l'individu et du collectif (Hamon, 1997, p. 36-39 ; Jouve, 2001, p. 77-80), et il exprime les

⁸⁶³ VAN GENNEP (1981), p. 27 : « Les rites du seuil ne sont donc pas des rites d'alliance à proprement parler, mais des rites de préparation à l'alliance ».

⁸⁶⁴ Également la description de Costanza (IF, p. 389-390). Sur le fait que l'habit et la parure viennent clore la période de marge pour la jeunesse : VERDIER (1979), p. 203-208, 215-216. Sur la traduction contique de ces coutumes, voir par exemple Blanche-Neige qui, dans certaines versions, se fait peigner par sa belle-mère, ou reçoit un lacet pour mettre un corset : CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 716-721 ; BETTELHEIM (1976), p. 318-319.

stigmates d'un passé désormais révolu mais dont il aide à mesurer les effets, comme le faisaient les marques de scarification dans les rites tribaux.

-C-

« *Nouvelles exemplaires* » ou « *Ovide espagnol* » ?

Preguntó don Diego a Carriazo que qué transformaciones eran aquellas, y qué les había movido a ser él aguador y don Tomás mozo de mesón. A lo cual respondió Carriazo que no podía satisfacer a aquellas preguntas tan en público; que él respondería a solas.

Miguel de Cervantès, *IF*

Dans les *Nouvelles exemplaires*, les éléments descriptifs et narratifs sont assez nets pour qu'on puisse faire le rapprochement entre les transformations vestimentaires et onomastiques des personnages (*GT*, *AL*, *RC*, *EI*, *LV*, *FS*, *IF*, *DD*, *CP*), leurs métamorphoses physique et physiologique (*EI*, *LV*, *Celoso*, *CE*, *CP*) et le texte en attente de publication écrit par le cousin d'un certain licencié rencontré par Alonso Quijano dans le *Don Quichotte* de 1615.

Le jeune humaniste dit avoir composé un nouveau recueil d'histoires brèves sur le modèle ovidien :

Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfóseos*, o *Ovidio español*, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés, en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto (*DQ II*, 22, p. 812).

Si la rédaction de ces récits est aussi grotesque que leur sujet, par contre, la symbolique de la métamorphose, par son omniprésence, laisse penser que l'on se trouve face à un projet similaire.

Les *Ejemplares*, « *Ovide espagnol* » ? Le propos, l'« invención nueva y rara », est identique, en tout cas.

Pourtant, les nouvelles de 1613 n'ont rien à voir avec le livre du licencié, puisqu'à l'inverse de cette parodie d'humaniste, l'auteur espagnol a banni les exagérations rhétoriques pour réaliser une œuvre beaucoup plus humaine que celle qui se serait appliquée à donner une fausse préhistoire au relief et aux monuments du pays (« la Giralda de Sevilla », la « Sierra Morena », « las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid », etc.). En ce sens, la dialectique entre les fables de l'étudiant quichottesque et les fables du recueil exemplaire reprend le débat qui opposait le bon sens traditionnel et la culture purement livresque⁸⁶⁵. Si les transformations physiques et physiologiques

⁸⁶⁵ « Pues ¿qué podíamos dezir al propósito de las estudiantadas de algunos idiotas que quieren hablar por metáforas y términos a su parecer subidos y aventajados? »

sont forgées sous l'influence du tragique ovidien, il peut sembler spécieux d'adjoindre à ce groupe cohérent (*El, LV, Celoso, CE, CP*) le reste des nouvelles pour la seule raison que nos personnages changent d'habits ou trouvent de nouveaux noms.

Un détail, laissé par Cervantès comme la pantoufle de Cendrillon, doit néanmoins retenir notre attention. Alors qu'Avendaño, personnage de l'autre série de nouvelles, a décidé de modifier son identité (accoutrement et nom différent) pour conquérir le cœur de sa belle, le narrateur, généralement discret, rompt pourtant son silence :

He aquí: tenemos ya –en buena hora se cuente– a Avendaño hecho mozo del mesón, con nombre de Tomás Pedro, que así dijo que se llamaba, y a Carriazo, con el de Lope Asturiano, hecho aguador: transformaciones dignas de anteponerse a las del narigudo poeta (*IF*, p. 393).

Par l'intrusion narratrice, Cervantès facilite ici la reconnaissance intertextuelle d'un hypotexte, donné comme source d'un pastiche (« el narigudo poeta » est une allusion cryptée au père des *Métamorphoses*). Le rapprochement, avouons-le, n'est pas dénué d'humour. Manque-t-il pour autant de sérieux ?

José Montero Reguera, qui s'est exprimé sur le sujet, relève judicieusement que les transformations de Tomás et de Carriazo sont « dignas de anteponerse » au poète latin et que « Cervantes ha desplegado en *La ilustre fregona* un importante arsenal de recursos para hacer verosímiles hechos difíciles de creer » (1996, p. 333).

Mais il y a plus encore. Le pluriel utilisé par notre narrateur éclairé ne laisse pas d'intriguer : se réfère-t-il seulement à Tomás et à Carriazo ? Et, dans ce cas, pourquoi sort-il exceptionnellement de sa réserve et se met-il en avant de façon aussi « visible » (« He aquí ») ?

Juan Diego Vila fait remarquer une corrélation très importante dans l'affaire qui nous occupe : au Siècle d'or, le mot « transformaciones » est parfaitement synonyme de « metamorfóseos », terme utilisé par l'auteur humaniste et burlesque du second *Don Quichotte* (1996, p. 538). Cette pièce du dossier invite à considérer sous un nouveau jour l'hypothèse d'une exemplarité perpétrée selon les recettes archaïques du récit ovidien.

Ce qui est significatif, c'est que l'allusion à Ovide n'apparaît pas dans les nouvelles qui s'adaptent le plus au schéma tragique de la métamorphose antique, comme *El licenciado Vidriera* ou *El casamiento engañoso*. À l'inverse, ce que nous avons cru illusoire, à savoir le simple travestissement et l'auto-attribution d'un nom transitoire, suffit à faire basculer l'une des

Haviéndose venido una Navidad a ver a sus padres y deudos un estudiante, estando con ellos alrededor de la lumbre, pareciéndole que mostrava su habilidad hablando extraordinariamente, para dezir : -allegad essa leña al fuego, que me yelo los pies-, dijo assí:

- Señora ama, aplicad esos materiales aquí al consumidor de todas las cosas, pues veis que el diente mordedor de la natura me supedita el temple de los ambulativos-.

Acudió a esto su padre, que era plático y buen dezidor :

- Paréceme, hijo, que la necedad que llevastes en romance, la trayés guardada en latín, y mal por mal, más la quisiera en canto llano que no en contrapunto » (GRACIÁN DANTISCO, 1968, p. 165).

nouvelles les plus féeriques (IF) dans le champ littéraire des *transformaciones*⁸⁶⁶. Un comble ? Peut-être pas, car rappelons-nous qu'à l'époque, les étiquettes génériques concernant les récits anciens n'étaient pas aussi rigides que les critiques actuels le laissent supposer et que, statistiquement, les métamorphoses ovidiennes et les transformations féeriques se confondent⁸⁶⁷.

Cervantès n'a sans doute pas tort lorsqu'il associe *conseja* et *transformación*. Le conte merveilleux et le tragique ovidien construisent un scénario en partie identique, comme nous avons pu le montrer au début de ce chapitre. Qui plus est, le motif de la métamorphose, au sens strict du terme –celui de passage entre deux catégories naturelles–, n'est qu'un aspect dans la constellation symbolique de l'initiation. À travers l'idée de la métamorphose, c'est bien d'initiation dont il est question ici : tous les personnages du recueil passent d'un état à un autre ; seuls certains récits soulignent plus que d'autres la dimension spectaculaire de ce passage.

En fait, Cervantès laisse à notre sagacité le loisir de découvrir que la nouvelle introductrice et la nouvelle terminale disposent, sur notre chemin lectoral, des indices de la trame sous-jacente aux douze nouvelles.

Dès *La gitanilla*, le sens initiatique de la nouvelle sautait pourtant aux yeux. Reconnaisant à travers Diego Hurtado, le page amoureux de Preciosa, Andrés disait à son concurrent :

Lo que imagino es que, enamorado de Preciosa, aquella hermosa gitánica a quien hicisteis los versos, habéis venido a buscarla, por lo que yo no os tendré en menos, sino en mucho más; que, aunque gitano, la experiencia me ha mostrado adónde se estiende la poderosa fuerza de amor, y las *transformaciones que hace hacer* a los que coge debajo de su jurisdicción y mando. Si esto es así, como creo que sin duda lo es, aquí está la gitánica (GT, p. 84).

Le discours est évidemment métaréférentiel et Diego fait office de miroir désignant le locuteur, lui-même : les métamorphoses sont autant celles de Costanza et de don Juan, que celles du page.

Dans la dernière nouvelle (CP), qui réactive à son tour la référence à la métamorphose, c'est l'épisode central de la Cañizares qui fait sens et qui clôt le recueil sur le motif initiatique : l'accoucheuse des protagonistes avait la réputation de transformer

los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno, real y verdaderamente, lo que yo nunca he podido alcanzar cómo se haga, porque lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían los hombres de manera a que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias (CP, p. 592).

⁸⁶⁶ Sur la *Novela de la ilustre fregona* comme nouvelle caractéristique de métamorphose dans le genre ovidien : SELIG (1993), p. 192-197 et ZIMIC (1996), p. 280-282

⁸⁶⁷ Les recherches systématiques de Michael Kelly et de Frank Keil sur les métamorphoses, chez Ovide et chez Grimm, révèlent une stricte équation entre les deux répertoires : environ 52 % des métamorphoses d'êtres conscients sont des transformations en animal (KELLY, KEIL, 1985, p. 407-411). Dans *Días geniales o lúdicos*, Rodrigo Caro conçoit les *consejas* comme des récits de métamorphoses (1978b, p. 204).

Si l’on admet que la forme canine et le discours humain de Cipión et Berganza résultent d’une métamorphose rappelant les antiques Circé et Médée⁸⁶⁸, on comprend, aussi, que les différentes nouvelles du recueil sont unies grâce à une matière archaïque commune, la transformation initiatique, expression narrative de la cohérence proclamée dans l’exemplarité paratextuelle.

Même si l’on ne peut parler d’« Ovide espagnol » pour caractériser le projet nouvellier cervantin, le recoupement des sphères de la transformation et de l’initiation révèle, si l’on en croit la définition large de la *conseja* au Siècle d’or, que l’archaïsme mythologique et féerique sert de patron global d’exemplarité. Aussi nous faut-il comprendre maintenant comment l’initiation ne détermine plus seulement l’itinéraire des personnages mais surtout les parcours de lecture. C’est à la lumière de la conception initiatique que la poétique de l’exemplarité cervantine et nouvellière pourra émerger.

⁸⁶⁸ CP, p. 591 : « la más famosa hechicera que hubo en el mundo, a quien llamaron la Camacha de Montilla; fue tan única en su oficio, que las Eritos, las Circes, las Medeas, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron ».

2. L'ÉDUCATION PAR LA CONSEJA : LES 6 VOIES DE L'EXEMPLARITÉ CONTIQUE

[Expérience] initiale, voire initiatique : lire, c'est être ailleurs, là où ils ne sont pas, dans un autre monde ; c'est constituer une scène secrète, lieu où l'on entre et d'où l'on sort à volonté

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien-Arts de faire*

Ce [que ces récits] nous livrent en effet, ce n'est pas simplement une somme d'expériences fragmentaires ; c'est la façon dont les héros les vivent et les ressentent, au fil d'une quête qui les conduit à la découverte d'eux-mêmes et où ils nous entraînent irrésistiblement dans leur suite.

Jean Canavaggio, *Cervantès*

L'intérêt du scénario initiatique tient à sa plasticité. Il accompagne les rites fondamentaux de vie et de mort comme les changements biologiques et sociaux de l'existence humaine (puberté, mariage, paternité, spécialisation d'occupation, etc.)⁸⁶⁹.

On a constaté que les nouvelles extraient principalement le scénario initiatique de la fiction féerique. Les implications de la structure contique sont déterminantes : elles mettent l'accent non pas tant sur les périodes de crise (gestion de la puberté, énamourement, des fiançailles, du mariage, de l'entrée en apprentissage) que sur le lent passage d'une crise à l'autre. Pour l'exprimer avec d'autres mots, la série *séparation - période de marge - agrégation* ne décrit pas seulement un rite de passage autonome (Van Gennep, 1998, p. 333). Le mariage, par exemple, qui constitue en lui-même un rite complet de passage, peut, à son tour, s'articuler au sein d'un rite plus global, plus étendu, où il composera seulement la phase d'agrégation, après une phase de séparation (puberté) puis de marge (amour malheureux, temps des fiançailles, ...) ⁸⁷⁰.

Ce qu'il importe, donc, d'analyser dans les textes relevant de la tradition folklorique, c'est la lente métamorphose à laquelle le rite initiatique fournit sa structure. Il convient de percevoir, à présent, comment les nouvelles, dans le prolongement des *consejas* traditionnelles, décrivent cette longue transition qui sépare le début et la fin de la période de marge formatrice.

Rincón, Cortado, Rodaja et Carrizales ne se contentent pas du rite qui les intègre dans un nouvel état. Certes les jeunes *pícaros* sont acceptés par la confrérie sévillane (RC) et les voyages ont marqué Rodaja et Carrizales, culturellement ou économiquement (*LV*, *Celoso*) ; mais, de même que la Gardeuse d'oies ou la Belle au bois dormant s'apprêtent à vivre une période critique

⁸⁶⁹ VAN GENNEP (1981), p. 4.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 166, 275.

en franchissant l'âge de la nubilité (gouttes de sang), pour nos héros cervantins, un long chemin reste encore à parcourir.

Il ne faut pas se méprendre, si les contes sont racontés aux jeunes et aux moins jeunes, ce n'était pas pour que les personnages arrivent à bon port dès le début du récit. Le passé révolu de la féerie est un trompe-l'œil destiné à amadouer le curieux : c'est au présent et dans l'épreuve (fictionnelle) que se vit le conte et, pour l'auditeur-lecteur, à la première personne...

-A-

Exemplarités « expérientielle »⁸⁷¹ et cryptée

LA NOTION D'EXPERIENCE : DU RITE A LA NOUVELLE CERVANTINE

Le rite, le conte et l'expérience

Les spécialistes du conte merveilleux sont frappés par le fait que l'initiation accomplie dans ces histoires n'est pas tant interne au récit qu'externe à celui-ci. Celui qui est initié n'est pas le personnage mais le lecteur. Concrètement, si le conte reproduit le rite, c'est notamment parce que son but principal n'est pas de divulguer un savoir, mais de faire acquérir une expérience. Le rite de passage, s'il accompagne l'évolution des néophytes en signifiant leur métamorphose, est avant tout un rite qui affirme l'« autorité de l'expérience » : les initiations « ponen énfasis en la autoridad de la edad y la experiencia de un modo que parece desbordar las distinciones de sexo, al menos en considerable medida » (La Fontaine, 1987, p. 213, 244).

Dans le rituel, nous dit Denis Jeffrey, « l'expérience prime sur la compréhension de l'expérience » (2003, p. 117). De ce point de vue, l'apprentissage d'un personnage de conte comme Hâsib est révélateur. Son père, un sage grec, décède avant sa naissance ; mais, avant de mourir, il avait demandé à sa femme de remettre à son fils cinq feuillets : « Lorsqu'il les aura lus et compris, il sera devenu l'homme le plus savant de son temps » (*Les mille et une nuits II*, 1991, p. 314). Les premières années sont néanmoins peu prometteuses ; l'instruction qu'on lui prodigue d'abord enfant est sans effet :

Lorsqu'il eut cinq ans, [sa mère] le fit entrer à l'école où il n'apprit rien. Elle le mit en apprentissage mais il n'apprenait pas plus et ne savait rien faire de ses dix doigts

⁸⁷¹ Le néologisme est couramment utilisé pour qualifier les apprentissages réalisés principalement par l'expérience pratique et dont le support écrit reste mineur (management, webmaster, thérapie, etc.). Le vocable est à présent employé dans les sciences du discours, comme la pragmatique : on parle d'« approche expérientielle » du texte.

[...]. Sa mère alla aussitôt demander une jeune fille en mariage et fit célébrer les noces. Mais Hâsib ne se décida pas pour autant à prendre un métier et continua de vivre comme il avait vécu (*ibid.*, p. 315).

Hâsib deviendra pourtant vizir du roi suite à une longue période d'épreuve, et ce n'est qu'à ce moment que sa mère lui apporte les cinq feuillets : « son père avait résumé toute la science du monde en quelque pages » (*ibid.*, p. 449).

Le conte ne révèle pas en quoi consiste cette immense sagesse. Mais est-ce bien nécessaire ? L'auditeur n'en a-t-il pas plus appris à suivre l'aventure initiatique du jeune homme⁸⁷² ?

Le conte, fort long, témoigne d'une valorisation de l'expérience individuelle (Bakhtine, 1978, p. 271) et non de l'éducation par transmission ; c'est en cela même, insiste Xavier Garnier, que le récit initiatique se reconnaît (2004, p. 444). Pour les cultures antérieures à la diffusion de l'écriture –d'origine récente à l'échelle de l'évolution⁸⁷³–, l'action et le vécu sont la base de l'éducation, et, comme le montre le récit des *Mille et une nuits*, l'écoute du conte n'est pas contradictoire avec l'expérience : elle en est l'une des facettes multiples. Le travail du conteur est double : il consiste, d'une part, à apporter à l'auditoire une situation donnée de telle façon qu'il puisse l'appréhender par l'imaginaire dans des conditions proches de celles produites par la réalité ; et, d'autre part, il s'emploie à simuler, par l'identification au personnage initié, une initiation fictionnelle.

Cervantès et l'expérience

Le contexte culturel dans lequel a baigné notre auteur n'est sans doute pas pour rien dans cette valorisation de l'expérience⁸⁷⁴. La pensée véhiculée par les auteurs de la Renaissance donnait à l'expérience du monde toute sa pertinence dans la formation individuelle. La connaissance n'était plus accessible par les *autorités* de l'enseignement scolastique (Garin, 1968, p. 66-70), mais par la découverte du réel⁸⁷⁵. Et ce ne sont pas les informations qui arrivaient du Nouveau Monde qui allaient contredire le courant humaniste. Les Anciens, assure Antonio de Torquemada (*Jardín de Flores curiosas*, 1570),

aunque fueron grandes cosmógrafos o geógrafos [...] nunca supieron ni descubrieron tanto de tierra como los modernos lo han hecho, que han visto, andado y caminado y navegado tanto que jamás supieron ni entendieron tantas partidas, regiones y provincias como agora se saben, no solamente en lo que toca a las Indias occidentales [...] sino

⁸⁷² Voir l'analyse du conte à tiroir par BENCHEIKH (1988), p. 159-213.

⁸⁷³ La plus ancienne trace d'écriture connue remonterait à 3000 ans av. J-C.

⁸⁷⁴ Sur cette question dans la *Celestina* : SHIPLEY (2001).

⁸⁷⁵ Voir Rabelais, Erasme, Montaigne : GARIN (1968), p. 73-75, 148, 190-192.

también en las orientales y a la parte del septentrión (cité par Rallo Gruss, 1984, p. 179)⁸⁷⁶.

Cervantès n'est pas étranger à cet accent mis sur l'expérience, par opposition à la tradition écrite (Castro, 1980, p. 90-91). Le fossé qui sépare Alonso Quijano, homme du livre et homme du Moyen Âge, de Sancho est à cet égard significatif⁸⁷⁷. Mais, plus largement, c'est le mépris de l'expérience éducative qui caractérise l'hidalgo. Avant de faire sa première escapade, le chevalier n'éprouve même pas la résistance de son épée en conditions réelles :

Es verdad que para *probar si era fuerte* y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera que él quedó satisfecho de su fortaleza; y, *sin querer hacer nueva experiencia della*, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje (*DQ I*, 1, p. 41).

De ce point de vue, l'intérêt des aventures d'A. Quijano réside dans la confrontation que Cervantès crée entre le livre et la réalité. De *La Galatée* aux *Epreuves et travaux de Persilès et Sigismunda*, l'expérience est un des meilleurs moyens de connaître la vérité (*Galatea*, p. 205, 328, 339 ; *PS*, p. 96). La chevalerie, elle-même, lorsqu'elle est pratiquée empiriquement et non plus fictionnellement, incarne, dans l'économie axiologique de *Don Quichotte*, la nécessité de se frotter au monde. Le chevalier s'affirme alors comme l'anti-courtisan moderne :

no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes: de todos ha de haber en el mundo; y, aunque todos seamos caballeros, va mucha diferencia de los unos a los otros; porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo, mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies (*DQ II*, p. 672).

Pour les humanistes de la Renaissance comme pour Cervantès, le paradoxe veut néanmoins que la lecture puisse révéler l'essence de l'humain et du terrestre (Garin, 1968, p. 77-88). Sur ce plan-là, les auteurs païens jouissaient d'un prestige immense. Dans la défense de la lecture des écrivains de l'Antiquité gréco-romaine, ce qui compte pour un prédécesseur de J. Boccace comme Albertino Mussato

⁸⁷⁶ Voir, également, le récent article de Jacqueline Ferreras (2005, p. 55-67) : l'idéologie de *La gitanilla* est intelligemment rapprochée de la culture de l'expérience propre au XVI^e siècle (l'auteur cite le *Quod nihil scitur* -*Que nada se sabe*- de Francisco Sánchez, 1581).

⁸⁷⁷ Dans une perspective proche, A. Rey Hazas perçoit la nouveauté de l'exemplarité cervantine dans l'absence de discours sentencieux périphériques, tels ceux qui habillaient les récits brefs alémaniens. Pour le critique, la défense de l'exemplarité dans le prologue de 1613 manifeste un regard tourné vers la poétique de *Guzmán de Alfarache* (« Todas estas declaraciones prologales parecen, pues, cercanas, en alguna manera, al modelo de *Guzmán de Alfarache* », REY HAZAS, 2005a, p. 200). Si, comme le dit A. Rey, « al lector corresponde hallar la ejemplaridad » de chaque nouvelle sans l'appui d'une interprétation faite par un personnage extradiégétique (p. 201), c'est, croyons-nous, parce que la lecture doit non seulement être libre (thèse d'A. Rey), mais aussi être vécue sur un mode proche de l'expérience réelle, non fictionnelle.

c'est cette humanité, la souffrance et l'amour de Didon, la piété filiale d'Énée, et le déchirement de Troie qui tombe vaincue. Ce qui compte, c'est d'être des hommes, et pour être des hommes, l'on doit se servir de l'expérience des hommes. Les poètes, en exprimant pour nous de manière parfaite leur humanité, nous aident à trouver la nôtre, à découvrir joies et peines, à acquérir une bonne connaissance du monde, des vices humains et des valeurs humaines (*ibid.*).

La voix du peuple, bien avant l'âge romantique, acquiert également, à cette époque, ses lettres de noblesse⁸⁷⁸. Dans *Don Quichotte* (1605-1615), l'« expérience » renvoie souvent à la culture transmise par le savoir parémiologique :

- Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas (*DQ I*, 21, p. 223),
- Hay un refrán en nuestra España, a mi parecer muy verdadero, como todos lo son, por ser sentencias breves sacadas de la lengua y discreta experiencia; y el que yo digo dice: "Iglesia, o mar, o casa real", como si más claramente dijera: "Quien quisiere valer y ser rico, siga o la Iglesia, o navegue, ejercitando el arte de la mercancía, o entre a servir a los reyes en sus casas"; porque dicen: "Más vale migaja de rey que merced de señor" (*DQ I*, 39, p. 451),
- si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios (*DQ II*, 67, p. 1178).

La lecture, lorsqu'elle opère un retour à l'archaïsme antique ou folklorique, comme c'est le cas quand elle se fonde sur le double substrat des *consejas* et des *tragedias* (Garin, 1968, p. 168), peut donc apporter une expérience « non livresque ». Dans l'aventure de Berganza chez les bergers par exemple, c'est le savoir archaïque de la fable ésopique qui permet de démythifier l'idéalisme littéraire de la pastorale.

La lecture comme expérience initiatique

Si la nouvelle cervantine est initiatique parce que le personnage subit un rite de passage, sa lecture est elle-même expérience. La poétique archaïque ne joue pas seulement à l'échelle diégétique : elle envahit la sphère du lecteur tout entier.

Dans le premier chapitre, notre repérage des allusions relatives au phénomène fictionnel nous a montré que Cervantès ne minimise pas les pouvoirs de la fiction. Sa conscience des implications psycho-physiologiques de la lecture le conduit, plutôt, à rapprocher cette activité à l'enchantement imaginaire, optique, émotionnel, affectif, moral, etc.

On se souvient de la nouvelle de Julio Cortázar, *Continuidad de los parques*. Croire que le drame qui se joue « sous les yeux » du lecteur est étranger à lui s'avère illusoire : la fiction finit tôt ou tard par rattraper le lecteur. Cet adepte des métamorphoses ovidiennes qu'est l'auteur argentin n'est pas sans savoir que le rite diégétique est en attente de rite « extradiégétique » :

De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las

⁸⁷⁸ Sur l'influence des *Adagia* d'Érasme et de la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara : CASTRO (1980), p. 182-185.

primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación (Cortázar, 1970, p. 38, «Del cuento breve y sus alrededores »).

En ce sens, la lecture relève de l'initiation. Qu'elle produit imperceptiblement un rite de passage, telle est bien l'idée de Mircea Eliade :

La littérature joue un rôle considérable dans les civilisations occidentales et contemporaines. La lecture en elle-même, en tant que « distraction » et moyen d'évasion de l'actualité historique, constitue une des caractéristiques de l'homme moderne. Il est donc naturel que celui-ci cherche à satisfaire ses besoins religieux, refoulés ou insuffisamment satisfaits par la lecture de certains livres en apparence « séculiers » – mais qui, en fait, contiennent des Figures mythologiques camouflées en personnages contemporains, et présentent des scénarios initiatiques sous la forme d'aventures de tous les jours.

Que l'on tue le temps avec un roman policier, ou que l'on pénètre dans un univers temporel étranger, celui que représente n'importe quel roman, la lecture projette l'homme moderne hors de sa durée personnelle et l'intègre à d'autres rythmes, le fait vivre une autre « histoire » (1959, p. 281 ; 1965, p. 174).

Il faudrait, également, rapprocher les conditions de la lecture avec celles de l'initiation. Le jeûne et le manque de sommeil que provoque parfois l'emprise romanesque (voir *DQ I*, 1) contribuent grandement au pouvoir hallucinogène des mots. Or, chez plusieurs peuples, ce sont ces mêmes facteurs qui président aussi à la plongée dans le rituel (Lewis-William, 2003, p. 191) ...

La lecture du récit bref d'influence contique comme expérience initiatique

Pour reprendre le domaine du conte et l'exemple des *Mille et une nuits*, on aura relevé que l'expérience au monde du futur vizir Hâsib ne reposait pas seulement sur un voyage à travers le monde : l'essentiel de son apprentissage et de son « expérience », il le doit à la reine des Serpents qui complète son enseignement en l'obligeant à écouter deux récits. Pour les conteurs de la tradition populaire comme pour les maîtres humanistes⁸⁷⁹, c'est aussi par l'écoute que l'on s'immerge dans le monde, qu'on en perçoit le relief et les subtilités.

Les producteurs de narrations teintées d'archaïsme, en effet, ne se contentent pas de transmettre l'histoire d'une expérience, ils s'attachent à la faire revivre. En témoignent les techniques employées par les conteurs et raconteurs qui parcourent sans relâche la scène cervantine (Moner, 1989, p. 269-309).

⁸⁷⁹ GARIN (1968), p. 107 : « Les hommes, écrit Machiavel, dans *Le Prince*, marchent presque toujours dans les sentiers battus par autrui", et procèdent "dans leur comportement par imitation", mais sans jamais pouvoir "s'en tenir tout à fait à la voie tracée par les autres", ni suivre jusqu'au bout "ceux qui ont excellé au suprême degré" ; les plus sages complètent "une longue expérience des choses modernes par une permanente leçon des anciennes", bâtissant ainsi leur originale et authentique individualité ».

Concrètement, la lecture à voix haute –comme celle qui est faite de la *Novela del curioso impertinente* (voir *supra*)– constituait un véritable rite de passage, avec rite d'entrée en fiction (accord sur le récit, lecture du titre, réunion, silence), période de marge (l'emprise fictionnelle) et rite de sortie (l'évaluation). D'ailleurs, le moment même de la nuit, privilégié par les conteurs, est un facteur de plongée dans l'Oniric au même titre que la mise en scène déployée devant le néophyte pour le préparer à la révélation rituelle⁸⁸⁰.

QUATRE VECTEURS D'EXPERIENCE INITIATIQUE

L'art de créer le suspense est en même temps celui de mettre le public « dans le coup » en le faisant participer au film. Dans ce domaine du spectacle [...] le suspense, comme les cailloux blancs du Petit Poucet ou la promenade du Petit Chaperon rouge, devient un moyen poétique puisque son but est de nous émouvoir d'avantage, de nous faire battre le cœur plus fort.

François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*⁸⁸¹

L'expérience symbolique

Les nouvelles, avons-nous dit, regorgent de symboles : symboles du passage, de la métamorphose, de la mort et de la renaissance, etc. Les personnages semblent accomplir ces parcours initiatiques « sous les yeux » du lecteur, hors du lecteur.

S'en tenir à cette position c'est croire que les histoires narratives se réalisent indépendamment du sujet qui les produit, que les symboles ont une existence empirique au même titre que les *realia* qui nous entourent. Or, cette position est scientifiquement intenable puisque c'est dans l'esprit et dans le corps du lecteur que s'opère la fiction, qu'émerge la résonance symbolique.

Dans le cas des récits initiatiques, l'appréhension lectorale de l'histoire symbolique est accrue. Les parcours initiatiques ne se limitent pas aux êtres de fictions : ils entraînent les lecteurs dans leur sillage. Le conte, rappelle Evguéni Meletinski, n'est pas dénué de toute fonction sérieuse ; il conserve, dans une certaine mesure, le rôle initiatique dont il est issu (2001, p. 246-253). Mircea Eliade avait été l'un des premiers à le signaler :

⁸⁸⁰ FAIVRE (1978), p. 53 : « dans plusieurs régions du monde il est interdit de dire des contes n'importe quand et dans n'importe quelles circonstances. Pour les Nimfors de Nouvelle-Guinée on ne doit pas les dire le jour [...] et selon les Kabyles celui qui brave cet interdit deviendra chauve [...]. Je me souviens avoir été sensible aux conditions dans lesquelles les contes étaient dits, dans la Lorraine de mon enfance, et au fait qu'ils étaient toujours répétés de la même façon par une conteuse. Les contes auraient ainsi une fonction magico-religieuse ; leur parenté avec le mythe ne repose donc pas seulement sur une ressemblance extérieure, purement littéraire. Dit dans certaines circonstances, un conte peut-être reçu comme un mythe ou avoir un effet comparable. Le petit rituel dont traditionnellement s'entoure le conteur pourrait s'expliquer par l'aspect [...] "récitatif", sans doute propre à tout récit mythique ».

⁸⁸¹ Cité dans BARONI (2002), p. 109.

[le] conte reprend et prolonge l'initiation au niveau de l'imaginaire. S'il constitue un amusement ou une évasion, c'est uniquement pour la conscience banalisée, et notamment pour la conscience de l'homme moderne ; dans la psyché profonde, les scénarios initiatiques conservent leur gravité et continuent à transmettre un message, à opérer des mutations. Sans se rendre compte, et tout en croyant s'amuser, ou s'évader, l'homme des sociétés modernes bénéficie encore de cette initiation imaginaire apportée par les contes. On pourrait se demander si le conte merveilleux n'est pas devenu, très tôt, un « doublet facile » du mythe et du rite initiatique, s'il n'a pas eu ce rôle de réactualiser, au niveau de l'imaginaire et de l'onirique, les « épreuves initiatiques » (1963, p. 247).

Raconté au cours du rite ou peu après celui-ci, le récit mythique mettait en abyme et en symboles le rite lui-même.

Mais le conte n'est pas un pâle reflet du rite. Dans les pratiques rituelles, c'était le récit mythique qui, parmi toutes les étapes initiatiques, transmettait la « véritable science » (*ibid.*, 1957, p. 277). Dans les sociétés industrielles, on peut se demander, avec M. Eliade, jusqu'à quel point, les récits mythologiques ne sont pas, en fait, « plus éloquents que les rites » (*ibid.*), du fait de la densité du symbolisme qu'ils activent (voir *supra*).

L'expérience inconnue

Une certaine tradition romanesque « économise » le lecteur en lui révélant l'issue des aventures subies par les personnages. Les versions écrites des contes merveilleux proposées à la lecture par G. Fr. Straparola et par G. Basile reconduisent la pratique textuelle employée dans le *Décameron* : les récits brefs sont introduits par des résumés qui comblent le vide informatif laissé par le découpage des nouvelles en journées et en chapitres⁸⁸². De même, Mateo Alemán évite souvent au lecteur de subir imaginativement les déconvenues de son personnage. Dans une anecdote proche de celle vécue par Campuzano dans *El casamiento engañoso*, Guzmán est trompé par deux ravissantes femmes (1994a, p. 341-351). Au lieu de laisser planer l'incertitude sur les intentions des Belles, comme Cervantès dans sa nouvelle⁸⁸³, Mateo Alemán ne cesse de souligner, par l'intermédiaire du narrateur lucide, le piège que tisse lentement la jeune femme rencontrée à Tolède par le *pícaro* : « pensándola engañar, me cogió en la ratonera [...]. Comenzó a tender las redes en que cazarme. Así al descuido, con mucho cuidado, iba descubriendo sus galas, que eran buenas guarniciones de oro » (*ibid.*, 347-348). Mais ce n'est pas tout. À l'instar des conteurs d'*exempla*, M. Alemán prépare le terrain idéologique au seuil du récit. Le résumé du chapitre dévoile d'emblée le résultat des courses : Guzmán sera plumé (« Vistiéndose muy galán en

⁸⁸² GENETTE (1987), p. 303. Voir Girolamo Bargali, cité par SOUILLER (2004), p. 269 : « c'est par un petit discours, que l'on fait avant la nouvelle, que l'on suscite l'écoute attentive d'autrui, en esquissant le sujet dont on doit parler, ainsi que l'utilité que l'on pourra tirer de cette nouvelle, on rend l'auditeur à la fois docile et bienveillant. »

⁸⁸³ CE, p. 522, 524 : « [...] salgo de aquel hospital de sudar catorce cargas de bubas que me echó a cuestras una mujer que escogí por mía, que non debiera » ; « o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas ».

Toledo, Guzmán de Alfarache trató amores con unas damas. Cuenta lo que pasó con ellas y las burlas que le hicieron » –*ibid.*, p. 341–).

Pour s'approcher de l'effet initiatique, Cervantès s'écarte de ces auteurs et recourt, dans ses nouvelles, à trois stratégies que les conteurs maniaient communément : la focalisation par le protagoniste, le mystère et l'énigme⁸⁸⁴. Par ces modalités narratives, l'auteur d'Alcalá place le lecteur dans la même situation que le personnage et, à la fois, limite sa compréhension de l'histoire pour que la lecture soit, elle-même, une aventure, qu'elle se constitue en expérience.

Les romans de chevalerie, en bons héritiers du conte merveilleux, n'hésitaient pas à employer la rhétorique du mystère et de l'énigme pour adapter la perspective du lecteur à celle du héros (sur la *preparatio* et la *sustentatio*, voir *supra* : I. 3. A. « La quête visuelle du même »), mais la technique répétitive et stéréotypée de maints récits limitait, de fait, la surprise lectorale et, donc, globalement l'*admiración* (voir *supra*). En effet,

cuando una forma se convierte en fórmula, en muletilla, en rutina, entonces el mundo queda cerrado y falsificado. Porque, a veces, en los libros [...] hay tantas muletillas que nada está abierto. Ninguna posibilidad de experiencia. Todo aparece de tal modo que está despojado de misterio, despojado de realidad, despojado de vida (Larrosa, 1998, p. 266-267).

Le conte merveilleux, par contre, exploite pleinement la restriction du point de vue au protagoniste⁸⁸⁵. C'est là une condition *sine qua non* à la naissance du mystère et de l'énigme. Sans elle, l'intérêt lectoral se déplace de la *progression* vers la *compréhension*, comme dans *Guzmán de Alfarache*, ce qui réduit l'impression de vivre intensément l'expérience. L'auteur de la *Vida de Lazarillo de Tormes* voulait, lui aussi, donner à sa missive les vertus d'une expérience, afin de justifier la situation infamante du crieur public de Tolède. Pour que le lecteur de la lettre puisse absoudre Lázaro, il devait connaître les affres du jeune homme et être confronté aux mêmes illusions que le personnage. D'où le choix d'une autobiographie privilégiant la focalisation par le personnage et non par le narrateur avisé. Le point de vue restrictif imposé par l'auteur devait précipiter le lecteur dans les mêmes pièges que Lázaro, face, notamment, au mystérieux écuyer et à l'habile vendeur de bulles papales (traités III et V)⁸⁸⁶.

Dans les *Nouvelles exemplaires*, cette stratégie narratrice se poursuit. *El casamiento engañoso* reproduit la perspective autodiégétique du *Lazarillo*. Dans le *Coloquio de los perros*, Cipión a beau briser ponctuellement le discours narratif de son ami, de nombreuses séquences condamnent le lecteur à s'en tenir aux impressions vécues par Berganza. La compréhension du monde des bergers ou des sorcières prend, alors, l'allure d'une lente découverte, selon une méthode

⁸⁸⁴ Sur le lien entre conte et paradigme indiciaire : GINZBURG (1994), p. 138-175.

⁸⁸⁵ FAIVRE (1978), p. 35 : « Le lecteur vit l'histoire du point de vue du héros. Généralement les divers épisodes ne sont pas présentés objectivement, nous ne connaissons les événements que dans la mesure où le héros les connaît ».

⁸⁸⁶ Sur la rhétorique illusionniste de la *Vida de Lazarillo de Tormes* : IFE (1992), p. 45-83 ; RICO (1988), p. 153-180 ; RUFFINATO (2001).

progressive qui mime la compréhension quotidienne des mystères de la vie courante. La *Novela de Rinconete y Cortadillo* prend ses distances avec le point de vue autobiographique de la picaresque, mais –paradoxe– limite plus encore la focalisation en ne faisant accéder le lecteur à l'intériorité de ses protagonistes que par intermittence. Dès le début du récit, la narration est hétérodiégétique mais non omnisciente : « En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano, se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete » (RC, p. 161). Ainsi, comme dans d'autres récits, l'âge des personnages est incertain, comme il l'est dans l'expérience empirique. Lire l'« exemple » revient à vivre l'« expérience ».

Dans *La fuerza de la sangre* comme dans *Las dos doncellas*, le mystère laisse place à l'énigme. La narration s'emploie à masquer les identités des personnages importants. Dans la cinquième nouvelle du recueil, le ravisseur de Leocadia est, pour nous, inaccessible, autant qu'il l'est pour sa victime diégétique (FS, p. 306-309), que nous suivrons, à l'avenir, jusqu'à la reconnaissance du lieu du crime, que voici :

la madre quedó más admirada; porque, habiendo con las nuevas del cirujano sosegádose algún tanto su alborotado espíritu, miró atentamente el aposento donde su hijo estaba, y claramente, por muchas señales, conoció que aquella era la estancia donde se había dado fin a su honra y principio a su desventura; y, aunque no estaba adornada de los damascos que entonces tenía, conoció la disposición della, vio la ventana de la reja que caía al jardín; y, por estar cerrada a causa del herido, preguntó si aquella ventana respondía a algún jardín, y fuele respondido que sí; pero lo que más conoció fue que aquella era la misma cama que tenía por tumba de su sepultura; y más, que el propio escritorio, sobre el cual estaba la imagen que había traído, se estaba en el mismo lugar.

Finalmente, sacaron a luz la verdad de todas sus sospechas los escalones, que ella había contado cuando la sacaron del aposento tapados los ojos (digo los escalones que había desde allí a la calle, que con advertencia discreta contó). Y, cuando volvió a su casa, dejando a su hijo, los volvió a contar y halló cabal el número. Y, confiriendo unas señales con otras, de todo punto certificó por verdadera su imaginación (p. 314-315).

La *Novela de las dos doncellas* accentue la rhétorique suspensive en rendant opaque non seulement le premier personnage se présentant à l'auberge (Teodosia) mais, aussi, le second (son frère don Rafael) (El Saffar, 1974, p. 114-115). La *mimèsis* fictionnelle n'est pas seulement représentation du réel ; après les découvertes de la perspective dans les arts iconiques (Gombrich, 2002, p. 204-256), la représentation narrative pouvait, elle aussi, adopter l'angle d'un regard précis ou partiel.

Pour que la rupture avec les habitudes romanesques soit complète et que la lecture des nouvelles constitue une véritable expérience, Cervantès devait empêcher que les stéréotypes chevaleresques, pastoraux, byzantins et picaresques ne conduisent les lecteurs à prévoir le déroulement et le dénouement des récits. L'autre stratégie auctoriale mobilisée pour dérouter les

lecteurs consiste, donc, à entrecroiser les genres romanesques. La première nouvelle du recueil (GT) ancre son intrigue dans un monde nouveau –la vie gitane– qui mêle différents genres romanesques. Andrés pratique l'amour courtois d'un Lancelot, vit avec Preciosa hors de la ville comme les bergers en Arcadie et doit apprendre à voler comme les nouveaux *pícaros*. Dans *La ilustre fregona* et dans le *Coloquio de los perros*, c'est même le rapprochement antithétique des architextes qui contribue à désarçonner les repères lectoraux : le monde picaresque d'Avendaño se voit envahi par un traitement pastoral de l'amour (IF) et le bucolisme vécu par Berganza est assiégé par le cynisme d'une humanité picaresque (CP).

Par cette stratégie double, destinée à perdre les lecteurs dans les méandres d'une diégèse multiple et progressivement dévoilée, Cervantès modèle l'activité lectorale sur le patron de l'activité empirique. La lecture est expérience, rappelle Jorge Larrosa, à la seule condition de n'être ni « reconduite du même » (récits chevaleresques, pastoraux ou picaresques), ni « expérimentation » (*Novela del curioso impertinente*⁸⁸⁷) ; « la experiencia, a diferencia del experimento, no puede planificarse al modo técnico » :

[Está] claro que la experiencia de lectura tiene siempre una dimensión de incertidumbre que no se puede reducir. Y además, puesto que no puede anticiparse el resultado, la experiencia de la lectura es intransitiva : no es el camino hacia un objetivo pre-visto, hacia una meta que se conoce de antemano, sino que es una apertura hacia lo desconocido, hacia lo que no es posible de pre-ver (1998, p. 29).

Le fait que Cervantès propose un univers différent pour chaque nouvelle permet, en outre, de donner à la lecture de l'ensemble du recueil un caractère aventurier et expérientiel. Lire un nouveau récit bref constitue, à chaque fois, une aventure, un voyage, une initiation⁸⁸⁸, tant l'agencement des textes évite d'accoler des histoires proches dans leur structure (GT/IF ; RC/CP) et tant les titres restent ouverts dans leur appartenance générique (*La española inglesa* ; *La ilustre fregona*).

⁸⁸⁷ *Curioso*, p. 380, 382, 394, 398, 402, 423, 425.

⁸⁸⁸ LARROSA (1998), p. 271 : « una aventura es, justamente, un viaje no planeado y no trazado anticipadamente, un viaje abierto en el que puede ocurrir cualquier cosa, y en el que no se sabe dónde se va a llegar, ni siquiera si se va a llegar a alguna parte [...]. Experiencia (*Erfahrung*) es, justamente, lo que pasa en un viaje (*Fahren*), lo que acontece en un viaje [...]. La formación es un viaje abierto, un viaje que no puede ser anticipado ». Sur la poétique de l'énigme chez Cervantès, voir plus généralement ALLAIGRE, PELORSON (2005), p. 15-29.

L'expérience visuelle

Dès lors que l'on peut emprunter le vert à l'herbe, le bleu au ciel et le rouge au sang, on a déjà un pouvoir enchanteur [...]. On peut mettre un vert cadavérique sur le visage d'un homme et produire une horreur ; on peut faire briller la rare et terrible lune bleue ; ou l'on peut amener les forêts à pousser un feuillage d'argent et les béliers à porter des toisons d'or [...]. Mais dans pareille « fantaisie », comme on dit, une nouvelle forme est créée ; la Faërie commence.

J. R. Tolkien, *Du conte de fées*

Si, dans ses récits brefs, Cervantès expose les lecteurs à une initiation, c'est en vertu du langage figuré qu'il utilise et qu'il hérite, en partie, de la tradition des *consejas* (voir *supra* : III. 3). Prolongeant les remarques freudiennes, Nicole Belmont perçoit dans l'art des conteurs un fonctionnement représentationnel semblable à celui du rêve nocturne⁸⁸⁹. Dans la féerie, le « souci de figurabilité » se concentre sur des « images intenses », les « images-gouffres » de Pierre Péju :

Ainsi la boule rouge donnée par la marraine pour montrer le chemin, ou le « pain de larmes », qui joue le même rôle, révèlent à l'auditeur que l'héroïne commence le parcours de son destin. Ces éléments plus labiles possèdent souvent une charge plus poétique que sémantique, partage laissé à la sensibilité des auditeurs.⁸⁹⁰

L'analogie entre la matière contique et la matière onirique aide à mieux comprendre que, si expérience il y a, elle n'est pas réductible à l'expérience « diurne ». En perpétuant la tradition initiatique, le conte merveilleux perpétue aussi la « quête de vision » que le rite, notamment chamanique, propose. En conduisant autant de fois les personnages dans des passages obscurs, tels les tunnels et les grottes, le récit féerique n'est pas si éloigné des pratiques de nos ancêtres qui utilisaient les longues cavernes préhistoriques comme parcours initiatiques chargés de symboles, imprimés sur la roche (Lewis-William, 2003, p. 190-195). Pour Simone Vierende, le récit intéresse parce qu'il reproduit l'instruction « audiovisuelle » des rites à mystères (2000, p. 79-80). Par le conte, nous dit Nicole Belmont, les images sont directement représentées dans l'esprit et libèrent alors leur pouvoir « merveilleux » :

[le] conte est formé de figurations successives, qui s'organisent en mises en scènes et proposent des images mentales aux auditeurs. Ceux-ci les reçoivent, les décryptent et les élaborent au plus profond de leur inconscient. Ces figurations ne sont jamais ornementales, elles constituent la substance même du récit (1990, p. 230).

⁸⁸⁹ BELMONT (1999), p. 100 : « La figuration joue un très grand rôle dans le conte, qui est formé pour l'essentiel d'images et de mises en scènes dramatisées ».

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 113. PEJU (1981), p. 25, 68, 91 (« il faut réellement VOIR [...]. Les contes occasionnent une réalisation imaginaire et non pathologique »).

Le souci cervantin, néanmoins, réside plus dans l'esthétique symbolique que dans la poétique iconique⁸⁹¹. L'abus de la rhétorique de l'*enargeia*, dans la prose chevaleresque, lui a révélé les limites du modèle iconique, trop prompt à paralyser les lecteurs dans une contemplation purement hédoniste.

Dans les *Nouvelles exemplaires*, l'art de la représentation plastique⁸⁹² se veut maîtrisé, et ciblé sur des séquences précises du récit⁸⁹³. En choisissant la forme brève, il concentre le langage figuratif autour de scènes clés aptes à polariser l'attention lectorale de l'*imaginative*.

L'impression, ressentie par nombre de critiques, que les nouvelles, depuis *El curioso impertinente* jusqu'à *La fuerza de la sangre* (González de Amezúa y Mayo, 1982b, p. 224-233), en passant par *Rinconete y Cortadillo* (Ynduráin, 1966), relève de la représentation théâtrale n'est pas fausse. Pour autant, d'un point de vue global, malgré toute la justesse de la critique qui perçoit dans l'*évidence* des récits le reflet d'une esthétique théâtrale⁸⁹⁴, ce qui frappe surtout dans l'analyse du recueil c'est la prédominance de la représentation plastique en deux temps : au début et à la fin des nouvelles. *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, surtout, semblent catalyser la pression imaginaire entre une scène initiale douloureuse et une scène heureuse de dénouement. Dans l'œuvre publiée en 1613, la conscience lectorale tend ainsi à se partager entre,

- d'un côté, la révolte amoureuse de Ricardo (*AL*), l'amitié entre Rincón et Cortado (*RC*), la métamorphose d'Isabela (*EI*), l'éveil nocturne de Leocadia (*FS*), la rencontre nocturne et lumineuse de Costanza (*IF*), les pleurs nocturnes de Teodosia (*DD*), la rencontre nocturne de la Cañizares (*CP*),
- et, de l'autre, le mariage (*AL*, *EI*, *FS*), le personnage de Monipodio, l'apparition nocturne de Costanza (*IF*), la réconciliation des pères (*DD*), l'alliance avec Mahúdes (*CP*).

Dans une certaine mesure, Cervantès préserve la quête lectorale de la « grande scène » propre à la lecture chevaleresque (voir *supra*), mais, à l'exception de *Las dos doncellas*, cette programmation de l'intérêt lectoral ne porte plus sur des épisodes conflictuels : l'accent descriptif est mis sur des moments ou des figures qui portent une forte symbolique amoureuse ou sociale.

L'image n'est plus gratuite, l'exemplarité n'est plus seulement iconique. Cervantès profite des pouvoirs emblématiques de l'image et de la brièveté imposée par la forme novellière pour réorienter la pulsion optique des lecteurs sur des chemins plus allégoriques. De fait, la rhétorique

⁸⁹¹ Dans le *Don Quichotte* de 1615, le terme « experiencia » désigne à deux reprises une fiction (une expérience tromperie) d'ordre visuel : p. 875 (la transformation de Dulcinea) et p. 1138 (la tête enchantée).

⁸⁹² En guise de programme poétique, l'autoportrait discursif du prologue manifeste combien, dans le recueil, la « lisibilité est substituée à la visibilité », à quel point « l'effet de lecture est effet de contemplation » (LAPISSE SOLA, 2005).

⁸⁹³ Voir LASPERAS (2004). Plus récemment, Christel Lapisse Sola concentre son analyse sur les « épiphanies » exemplaires et voit dans ces représentations l'héritage d'œuvres religieuses et antiques (2005).

⁸⁹⁴ Voir, par exemple, DIAZ MIGOYO (1987), p. 131.

figurative organise la mémoire lectorale dans un itinéraire où s'interpellent une première et une seconde scène, comme pour mieux dégager leur importance respective. Nul doute, par exemple, que l'expérience de l'amitié que l'on voit se forger progressivement entre Rincón et Cortado discrédite l'autre expérience picaresque, celle des rites artificiels d'une communauté faussement unie.

L'expérience du regard témoin

On sait que le simple fait d'être spectateur permet aux émotions d'affleurer. L'initiation elle-même n'est pas uniquement destinée au néophyte : elle inclut en son sein un public censé bénéficier des vertus visuelles, auditives, du rite.

Los iniciandos son atentamente observados por parte de todos los hombres reunidos, para ver si muestran signos de flaqueza [...]. El comportamiento de cada joven, así como la destreza de los circuncidados, es el tema de las conversaciones durante varios días. Es importante insistir en el carácter absolutamente público, absolutamente crítico de la valoración del desarrollo de la prueba. En ella, las mujeres no sólo son admitidas como espectadoras : son necesarias como testigos [...]. Las mujeres han de quedar impresionadas por la fuerza y entereza de los hombres (La Fontaine, 1987, p. 183-185).

Les nouvelles, en reprenant la structure initiatique du conte, adoptent en même temps ce mode d'expérience rituel, qui n'est plus celui d'une *identification associative* avec le protagoniste, mais celui d'une *réaction lectorale* (voir *supra*). La présence de nombreux personnages imposant aux héros des *tâches difficiles*, comme cela est de règle dans la féerie (Propp, 1983, p. 402-441), met le lecteur en position de témoin des qualités qu'ils expriment alors. La perspective lectorale n'est plus alors celle du protagoniste mais celle de son observateur : Preciosa (*GT*), Ricardo (*AL*), Monipodio (*RC*), la reine d'Angleterre (*EL*), don Rafael (*DD*), don Juan et don Antonio (*SC*), Peralta et Cipión (*CE*, *CP*).

L'inscription de ce regard oblique dans la fable permet de rompre avec l'adhésion trop radicale que la prose, notamment chevaleresque, provoque vis-à-vis des héros ; elle facilite, comme dans le rite, la connaissance lucide des êtres et l'émission du jugement critique et axiologique à leur endroit⁸⁹⁵. Nous verrons en effet que la structure initiatique est l'une des stratégies facilitant l'accès des lecteurs à la connaissance du sexe opposé (voir *infra* : Chap. VII).

⁸⁹⁵ L'idée est également développée par Nicolas Correard (*à paraître*).

LE TROUBLE ÉMOTIONNEL

*C'est par les épreuves qu'on atteint aux bonheurs, car à viser très haut
que de nuits sans sommeil !
Il doit plonger profond qui veut trouver des perles et mériter ainsi et
pouvoir et richesse.
Qui rêve de la gloire sans plonger dans la peine consume l'existence à
quêter l'impossible.*

« Sindbâd de la mer », *Les mille et une nuits*

Au Siècle d'or, la lecture est conçue comme une expérience qui mobilise les passions. La comparaison des écrivains avec les peintres témoigne largement, pour A. López Pinciano, de l'avantage des premiers quand il s'agit de faire vibrer les gens⁸⁹⁶. La rhétorique du *movere* qui avait profité de la récupération humaniste des textes d'Hippocrate et de Galien, ainsi que de la philosophie péripatéticienne puis érasmiste⁸⁹⁷, avait permis de faire une large place au travail physiologique des passions dans le rapport aux personnages de fiction. On ne peut donc s'étonner que ce soit un médecin qui ait écrit l'une des poétiques les plus influentes de l'époque. L'un des maîtres mots de son traité sur la « poésie » est le verbe « alborotar » ; il signifie autant rendre triste que joyeux⁸⁹⁸.

Perturbación (dice el Filósofo) es una acción llena de alegría o trizteza. Y así toda buena fábula debe perturbar y alborotar al ánimo por dos maneras: por espanto y conmiseración, como las épicas y trágicas; por alegría y risa, como las cómicas y dithirámicas. Y debe quietar al ánimo, porque, después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la una y la otra perturbación (López Pinciano, 1998, p. 196).

La réflexion post-renaissance sur la fiction a permis, par ailleurs, de décroiser les genres quand il s'agissait de l'investissement émotionnel du public. Le personnage de Fadrique avait posé comme postulat que « lo que de la tragedia se dijere, podréis entender generalmente de toda otra especie de poética » (*ibid.*, p. 100), ce qui ne peut nous étonner tant le modèle tragique était efficient dans l'écriture romanesque.

Nous montrerons donc que la poétique fortement teintée de physiologie des *Nouvelles exemplaires* ne se réduit pas à une rhétorique persuasive et que son ambition est proprement initiatique. Par l'intensité émotionnelle que les nouvelles favorisent, c'est une tentative de métamorphose des lecteurs qui, alors, sera en jeu.

⁸⁹⁶ LOPEZ PINCIANO (1998), p. 97 : « Los pintores no alborotan tanto los ánimos de los hombres como los poetas ».

⁸⁹⁷ ERASME (1998), p. 77-81 : « Los peripatéticos [...] enseñan que las tales aficiones hemos siempre de procurar refrenarlas ; pero que no se han de desarraigar del todo, pues piensan que hay en ellas algún provecho, porque éstas no fueron dadas naturalmente por espuelas e incitamientos para la virtud. Como vemos que la ira, aunque es pasión, pero no siendo desmedida, es despertadora de la virtud de la fortaleza ; y la envidia, siendo liviana, despierta a la industria y diligencia ; y otras por semejante. »

⁸⁹⁸ *Autoridades* : « Alborotar. No pocas veces se toma por excitar y ocasionar alteración y desasosiego en el ánimo, ahora por motivo triste y fatal, ahora por festivo y alegre : como suele acontecer cuando sucede alguna desgracia [...] ; o por el contrario cuando hay algún festejo y regocijo público, o privado ».

Lire entre la joie et les larmes

¿...no veis que el poema que no mueve no vale cosa alguna, y que es una cosa desalmada y muerta ?

A. López Pinciano, *Philosophía antigua poética*

Pour faciliter le repérage et la mémorisation de situations importantes, notre auteur ne se sert pas seulement de la rhétorique des images. Celle qui mobilise les « passions » est à cet égard un instrument efficace (Goodman, 1990, p. 290-293), dont il fait régulièrement usage dans ses nouvelles.

Si la rhétorique voit dans la sollicitation des émotions un moyen de persuasion (Mathieu Castellani, 2000), l'art du contage y trouve principalement une méthode pour écarter l'auditoire des stimuli du monde empirique et pour le frotter à un environnement second et fictionnel⁸⁹⁹. En musicien expert, le conteur considère son public comme un instrument auquel il fait jouer toute la gamme des émotions : il y voit la meilleure garantie pour que le moment fictionnel accède à son statut d'expérience⁹⁰⁰.

La réflexion humaniste n'était pas éloignée de ce genre de considérations. À la sortie du Moyen Âge,

l'homme auquel on pense, dont on se préoccupe tant, c'est bien l'homme réel, l'homme de chair et d'os qui naît et meurt et non pas seulement une pure flamme intellectuelle : l'homme tout entier, celui dont discourent les Anciens et non pas l'Âme nue dont le salut restait la seule préoccupation de l'école ascétique. Ainsi, sans nécessairement soulever une polémique ouverte contre la religion catholique, l'éducation humaniste se présente comme une reconsécration de l'homme [...], de ses passions, de tout ce qui en lui est charnel, corporel, fruit de la nature (Garin, 1968, p. 81).

La récupération de la tradition contique correspond certainement, en partie, à cette ambition humaniste, qu'un Moderne comme Perrault héritera ensuite⁹⁰¹. Avec la publication de ses nouvelles, Cervantès met en pratique une rhétorique des passions qui s'écarte des canons poéticiens. Grâce à la double influence du féerique et du tragique, et à leur interpénétration dans les récits (*AL*, *Celoso*, par exemple), il exprime autant le bonheur que la tristesse.

⁸⁹⁹ TOLKIEN (1974, p. 183) distingue ainsi l'*Enchantement* féerique, art qui « produit un Monde Secondaire dans lequel peuvent pénétrer tant l'auteur que le spectateur, pour la satisfaction de leur sens durant qu'ils se trouvent à l'intérieur », de la *Magie*, qui « produit ou prétend produire un changement dans le Monde Primaire ».

⁹⁰⁰ Bruno Bettelheim perçoit, en effet, dans le contage féerique une volonté d'initier les jeunes aux différentes émotions qu'ils ressentent confusément : « Ce n'est qu'à la puberté que nous commençons à identifier nos émotions pour ce qu'elles sont, sans agir immédiatement selon elles, sans même en avoir envie. Les processus inconscients de l'enfant ne peuvent lui sembler plus clairs qu'à travers des images qui s'adressent directement à son inconscient. Les images évoquées par les contes de fées jouent ce rôle » (BETTELHEIM, 1999, p. 51). Voir également la thèse de Pierre Péju sur la prégnance de l'émotion sur le sens dans l'audition de la féerie (PEJU, 1981, p. 25, 59-60, 79).

⁹⁰¹ PERRAULT (1981), p. 52 : « on [voit les enfants] dans la tristesse et dans l'abattement, tant que le héros ou l'héroïne de Conte sont dans le malheur, et s'écrier de joie quand le temps de leur bonheur arrive [...]. Ce sont des semences qu'on jette [qui produisent...] des mouvements de joie et de tristesse ».

Así, leemos, por ejemplo, en el *Quijote*, que Zoraida « se entristecía y alegraba a bulto » a medida que iba observando las alternativas de una pelea en la que interviene su enamorado Ruy Pérez de Viedma [...]. El amor es en sí mismo una fuente habitual de ese tipo híbrido de sentimientos. Cuando Teodosia, en *Las dos doncellas*, oye decir que Marco Antonio la ama, pero lo descubre herido de gravedad, queda « suspensa y atónita, entre el pesar y la alegría, por lo que veía y por lo que había oído decir » [...]. O bien Ricardo, en *El amante liberal*, que al hallar a su esquiva amada Leonisa, cautivada como él de los turcos, se encamina inquieto hacia ella, sin saber si le va a corresponder : « se movía poco a poco, y con temor y sobresalto, alegre y triste, temeroso y esforzado » (García Gibert, 1997, p. 16).

Comme le dit le même critique, les réactions que Cervantès cherche à susciter dans l'esprit de ses lecteurs sont « tout à la fois » la compassion et la dérision, l'identification et la distanciation, la joie et la tristesse.

De hecho, y como se ha afirmado alguna vez, a medida que avanza la obra [de *Don Quijote*], la celebración de los sucesos de don Quijote « con admiración o con risa » cede paso a una ambivalente reacción de « admiración y risa, una admiración, por supuesto, que no impide la crítica, y una risa que no es obstáculo para la compasión. Cervantes, más obediente a la complejidad del corazón humano que a los mandatos rigurosos de las preceptivas, ya había escrito en *La Galatea* por boca de unos de sus personajes que, en lo tocante a ciertos asuntos sentimentales, « tantos desatinos se ven en ellos, que no menos de risa que de compasión son dignos ». Suscitar toda esta gama de reacciones emocionales era el reto de Cervantes, una suerte de *tour de force* que iba no sólo contra los dictámenes de las Poéticas al uso, sino contra esos hábitos mentales, derivados quizá del afán categorizador del escolasticismo (*ibid.*, p. 31).

Dans les *Ejemplares*, de nombreux personnages principaux jouent de leurs larmes pour encourager une réaction similaire chez les lecteurs, par effet d'identification. Faut-il rappeler, avec Anne Vincent-Buffault, que les livres permettaient aux lecteurs de l'époque moderne d'être en « quête de larmes » (2001, p. 22-34) ? Chez Cervantès, les effusions lacrymales ont un rôle dans la poétique du syncrétisme émotionnel dès sa première œuvre en prose :

Ten un medio –si se acierta
a tenerse en tal porfía– :
no huyas el alegría,
ni menos cierras la puerta
al llanto que amor envía (*Galatea*, I, p. 26).⁹⁰²

Dans les deux derniers chapitres, nous verrons ainsi quel sens Cervantès donne à cette expérience émotionnelle (sur la compassion : voir *supra*, V. 1. A⁹⁰³). Pour l'instant, il importe de remarquer l'efficace de la rhétorique des émotions. Si les rites et les récits archaïques ont recours aux émotions, c'est bien parce qu'elles participent à leur efficacité universelle et éternelle. Contrairement aux théories relativistes, les données expérimentales corroborent les analyses menées par Charles Darwin il y a plus d'un siècle (Darwin, 1872, 2001). Les réactions

⁹⁰² Cité par GARCIA GIBERT (1997), p. 18.

⁹⁰³ Également : CORREARD (*à paraître*).

émotionnelles ne peuvent être réduites à un acte purement culturel ou axiologique⁹⁰⁴. On a montré que face à un rite initiatique, les prédispositions archaïques de l'homme sont activées malgré de grandes différences culturelles.

[Ont été filmées] en secret les expressions d'étudiants américains et japonais pendant qu'ils regardaient un film horrible sur un rite de puberté dans une société primitive [...]. Si un expérimentateur en blouse blanche était rentré dans la pièce pour les interroger, les Japonais souriaient poliment pendant les scènes qui faisaient révolter d'horreur les Américains. Mais quand les sujets étaient seuls, les visages des Japonais et des Américains exprimaient la même horreur (Pinker, 2000, p. 391).

Conscient lui aussi des vertus de la lecture solitaire dans le déploiement émotionnel (voir *supra*), Cervantès sait, pour le moins, qu'il peut profiter de ce mode lectoral pour accroître le pouvoir initiatique et physiologique de ses contes modernes.

Fictions dysphoriques : l'expérience de l'angoisse

[...] y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una arpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.

Cervantès, *DQ I*

Pour A. Quijano, le monde des romans de chevalerie occupe un espace d'aventure particulier. La peur n'y a plus sa place. On imagine très bien cet état de fait chez les lecteurs du XVI^e siècle : à force de revoir toujours les mêmes « monstres », à force de toujours s'identifier à des chevaliers indestructibles, les hommes du Siècle d'or lisaient les épreuves chevaleresques comme autant d'événements destinés bien plus à décupler la force du héros qu'à l'inquiéter (voir *supra*).

La rhétorique de l'*admiración*, qui configure une bonne part de la prose chevaleresque comprend néanmoins la technique de l'effroi : *admirar* signifie, également, *espantar*⁹⁰⁵.

⁹⁰⁴ Contrairement à KREUTZ (2001, p. 124-125), le psychologue Paul Ekman a confirmé les conclusions darwiniennes après avoir rassemblé des photos d'individus exprimant six sentiments qu'il montra à des sujets appartenant à un grand nombre de cultures différentes, y compris aux chasseurs-cueilleurs de l'âge de pierre isolés en Papouasie : « Tous reconnurent le *bonheur*, la *tristesse*, la *colère*, la *peur*, le *dégoût* et la *surprise* [...]. De plus, ces découvertes ont corroboré une autre observation de Darwin : les enfants aveugles et sourds de naissance font apparaître pratiquement toute la gamme des émotions sur leur visage » (voir PINKER, 2000, p. 388).

⁹⁰⁵ On trouve dans l'orbite de l'*admiración* une réaction dont la nature est émotionnelle et que révèle la bisémie du terme espagnol « *espanto* ». Outre son sème de stupéfaction, le terme désigne cette « terreur » source de malaise (« *inquietud y desasosiego* »). Les chapitres 16-20 de *Don Quichotte* (1605) témoignent sur le mode parodique du trouble lectoral que pouvaient générer les romans de chevalerie. Si nous renvoyons à l'analyse de Michel Moner (1993) concernant le repérage des « mécanismes de l'angoisse » dans ces chapitres précis, nous voudrions également faire deux remarques complémentaires. D'abord, les exemples cervantins expriment les fortes accointances entre l'écriture du roman de chevalerie et la rhétorique du fantastique. Lorsque Sancho se retrouve la nuit dans l'auberge de Juan Palomeque, ou dans la forêt, ses sueurs froides répondent à un imaginaire peuplé de fantômes, radicalement marqué, sinon par l'in vraisemblance, du moins par un au-delà et une mythologie infernale (Moner, 1988a, p. 463). D'autre

Or, la *conseja* et la *tragedia* se rejoignent précisément sur ce point. Cervantès a donc très bien pu être sensible à leurs capacités anxiogènes. L'art du conte féerique et du mythe tragique joue de l'angoisse quand le merveilleux de la chevalerie s'en joue (voir *supra* : I. 3). La mythologie ovidienne amplifie dans la normalité la possibilité monstrueuse de la métamorphose et/ou de la sanction éternelle. Quant à la *conseja*, elle fait vivre l'angoisse de la séparation familiale, celle de la prédation, de la mort, etc. Jean Boccace considère même la peur comme l'un des ingrédients principaux du conte de vieille : « que debajo el pretexto de los relatos hay algún significado a veces en absoluto risible, mediante el cual quiere [...] introducir el terror en los niños » (1983, p. 828)⁹⁰⁶.

Suivant ces logiques archaïques, Cervantès déploie une multiplicité de situations angoissantes pour qui se prend au piège de la fiction.

- Certaines histoires (*GT*, *AL*, *Celoso*, *IF*) cherchent à évoquer la *rabia de los celos* (voir *infra*) ;
- et d'autres (*LV*, *CE*, *CP*) font ressentir la douleur d'un enfermement corporel anormal (voir *supra*).
- Les récits de *El amante liberal*, de *La española inglesa* font de la séparation des protagonistes masculin et féminin un moment de déchirement et de crainte dans l'esprit des *incipit* de conte :
 - [*AL*] de cuantos en el jardín estaban, no pudieron los turcos cautivar más de a tres personas y a Leonisa, que aún se estaba desmayada. A mí me cogieron con cuatro disformes heridas [...]. Hicieron reseña por ver qué gente les faltaba; y, viendo que los muertos eran cuatro soldados de aquellos que ellos llaman leventes, y de los mejores y más estimados que traían, quisieron tomar en mí la venganza; y así, mandó el arráz de la capitana bajar la entena para ahorcarme. Todo esto estaba mirando Leonisa, que ya había vuelto en sí; y, viéndose en poder de los cosarios, derramaba abundancia de hermosas lágrimas, y, torciendo sus manos delicadas, sin hablar palabra, estaba atenta a ver si entendía lo que los turcos decían (p. 118-119).
 - No quiero detenerme ahora, ¡oh Mahamut!, en contarte por menudo los sobresaltos, los temores, las ansias, los pensamientos que en aquella lengua y amarga noche tuve y pasé, por no ir contra lo que primero propuse de contarte brevemente mi desventura. Basta decirte que fueron tantos y tales que, si la muerte viniera en aquel tiempo, tuviera bien poco que hacer en quitarme la vida (p. 123-124).
 - [*EI*] Ricaredo, que se vio quitar la vida en quitarle a Isabela, estuvo a pique de perder el juicio; y así, temblando y con sobresalto, se fue a poner de rodillas ante la reina (p. 226).

part, poussé dans ses derniers retranchements, la rhétorique de l'*admiración* révèle son lien avec la *imaginativa*, tant au niveau perceptif (« altera los sentidos », *Autoridades*) qu'émotionnel (« perturbación del ánimo », *Autoridades*) : « El miedo que tienes -dijo don Quijote- te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas; porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son » (*DQ I*, 18, p. 193).

⁹⁰⁶ Voir également *Días geniales o lúdicos* de Rodrigo Caro (1978b, p. 197-216), pour qui il y a un recoupement entre la *conseja* et la représentation de ce qu'il appelle la *cosa mala* : de son avis, le conte merveilleux est avant tout conte d'avertissement. Dans le même sens : PEJU (1981), p. 24-26.

- Quedó Isabela como huérfana que acaba de enterrar sus padres, y con temor que la nueva señora quisiese que mudase las costumbres en que la primera la había criado (p. 227).
- Enfin, les nouvelles de *La fuerza de la sangre* et de *Las dos doncellas*, également très proches des développements liminaires des *consejas*, sollicitent, en leur début, la peur par les personnages féminins de Leocadia (FS) et Teodosia (DD), aux prises avec un inconnu potentiellement dangereux :
 - [FS] Arremetió Rodolfo con Leocadia, y, cogiéndola en brazos, dio a huir con ella, la cual no tuvo fuerzas para defenderse, y el sobresalto le quitó la voz para quejarse, y aun la luz de los ojos, pues, desmayada y sin sentido, ni vio quién la llevaba, ni adónde la llevaban. Dio voces su padre, gritó su madre, lloró su hermanico, arañóse la criada; pero ni las voces fueron oídas, ni los gritos escuchados, ni movió a compasión el llanto, ni los arañes fueron de provecho alguno, porque todo lo cubría la soledad del lugar y el callado silencio de la noche, y las crueles entrañas de los malhechores (p. 305).
 - ¿Adónde estoy, desdichada? ¿Qué oscuridad es ésta, qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús!, ¿quién me toca? ¿Yo en cama, yo lastimada? ¿Escúchame, madre y señora mía? ¿Oyesme, querido padre? ¡Ay sin ventura de mí!, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan (p. 306).
 - [DD] No pudo entender Teodosia adónde se encaminaban aquellas confusas razones; pero todavía sospechó que alguna pasión amorosa le fatigaba, y aun pensó ser ella la causa; y era de sospechar y de pensar, pues la comodidad del aposento, la soledad y la oscuridad, y el saber que era mujer, no fuera mucho haber despertado en él algún mal pensamiento. Y, temerosa desto, se vistió con grande priesa y con mucho silencio, y se ciñó su espada y daga; y, de aquella manera, sentada sobre la cama, estuvo esperando el día, que de allí a poco espacio dio señal de su venida, con la luz que entraba por los muchos lugares y entradas que tienen los aposentos de los mesones y ventas (p. 450-451).
 - Estaba Teodosia deseando ver la claridad, para ver con la luz qué talle y parecer tenía aquel con quien había estado hablando toda la noche. Mas, cuando le miró y le conoció, quisiera que jamás hubiera amanecido, sino que allí en perpetua noche se le hubieran cerrado los ojos; porque, apenas hubo el caballero vuelto los ojos a mirarla (que también deseaba verla), cuando ella conoció que era su hermano, de quien tanto se temía, a cuya vista casi perdió la de sus ojos, y quedó suspensa y muda y sin color en el rostro; pero, sacando del temor esfuerzo y del peligro discreción, echando mano a la daga, la tomó por la punta y se fue a hincar de rodillas delante de su hermano (p. 451).

Fictions euphoriques : l'expérience du rire

Viole bajar y subir por el aire, con tanta gracia y presteza que, si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera.

Cervantès, *DQ I*

Défaillant quant à ses capacités pour susciter la peur, le roman de chevalerie est également dangereux pour les âmes chagrines. À force de lecture, A. Quijano se métamorphosa en « chevalier à la triste figure » : c'est un lecteur contaminé par l'humeur de « Beltenebros » (voir *supra*). Cette humeur, le personnage de Zoza (*Conte des contes*) la promouvra au rang de problème

capital ; c'est elle qui ouvre la *cornice* encadrant le recueil de contes⁹⁰⁷. Rire, signale l'auteur napolitain, est l'affaire du recueil. D'ailleurs, les types folkloriques utilisés dans la collection sont racontés dans une perspective profondément comique et plusieurs narrations intradiégétiques (les contes) remettent au centre de leur histoire la question du rire (voir Rak, 1999, p. XXXII-XXXVI).

L'humour des contes de G. Basile ne dépend pas d'un traitement propre à sa personnalité. Il participe de l'art du contage en général qu'avait parfaitement perçu J. Boccace dans sa *Généalogie des dieux païens*⁹⁰⁸ ; et, à ce titre, le récit féerique ne peut être totalement désolidarisé de ses congénères folkloriques : les récits facétieux. La lecture attentive de contes populaires venus d'un peu partout

révèle que les contes populaires sont loin d'être tous des contes merveilleux [... À] côté du merveilleux et parfois en même temps que lui, le réalisme, la verdeur du langage, important autant que l'imaginaire. Et que l'on ne saurait de ce fait exclure par exemple les contes dits "facétieux" de notre trésor (1981, p. 24).

Le conte merveilleux est subtil ; ce qui fait trembler les uns peut faire rire les autres. Les souffrances terribles des marâtres italiennes de G. Fr. Straparola et de G. Basile appellent souvent des rires libérateurs.

Chez Cervantès, la gaieté est une vertu lectorale⁹⁰⁹ recherchée par nombre de nouvelles, même les plus tragiques. Les situations présentées dans *Rinconete y Cortadillo* et par le *Celoso* ne peuvent manquer de faire sourire. La théâtralité d'intermède de maints personnages puise dans l'ironie et le grotesque, de la vieille Pipota au vieux Carrizales, en passant par Loaysa et l'analphabète Monipodio (p. 209).

Sur le chemin du burlesque, les lecteurs rencontreront les fausses illusions des maîtres de Ricardo et de Leonisa (*AL*), les poètes amoureux de Costanza (*IF*), les tentatives manquées de Carriazo (*IF*). De même, le labyrinthe narratif qui fait converger les amours des quatre protagonistes de *Las dos doncellas* tourne souvent au comique quand s'affiche la guerre entre Teodosia et Leocadia ou entre don Rafael et Marco Antonio. La nouvelle du *Casamiento engañoso* n'échappe pas à la règle. Aussi tragique que soit le malheur de Campuzano, la morale de son

⁹⁰⁷ BASILE (1995), p. 31 : « On dit qu'il était une fois le roi de Vallée Velue qui avait une fille appelée Zoza ; celle-ci, telle un nouveau Zoroastre, ou un nouvel Héraclite, ne riait jamais. Aussi son malheureux père, qui ne respirait que pour sa fille unique, ne ménageait-il pas sa peine afin de lui ôter son humeur chagrine ».

⁹⁰⁸ BOCCACE (1983), p. 828 : « que debajo el pretexto de los relatos hay algún significado a veces en absoluto risible, mediante el cual quiere [...] burlarse de los ancianos ».

⁹⁰⁹ Sur le lien physiologique entre l'imagination (et donc l'activité imaginaire de la lecture) et le rire : HUARTE (1989), p. 368.

histoire n'en reprend pas moins les marques de la facétie folklorique : notre soldat s'impose finalement comme un abuseur abusé (CE)⁹¹⁰.

Avec *El licenciado Vidriera* et le *Coloquio de los perros*, le modèle séquentiel et milésien développe le comique de la satire⁹¹¹. Si, par ailleurs, on se rapporte à l'entrée en matière du recueil exemplaire, le caractère libre et désinvolte de Preciosa, qui contraste avec la rigueur de sa chasteté, permet de donner une dimension à la fois ironique et enjouée à la nouvelle.

Enfin, on ne peut oublier de mentionner le poids central de la fin féerique de la majeure partie des nouvelles, qui, après les attentes et les frustrations, font exploser la joie des lecteurs les plus captivés. Cervantès renoue, là, avec ce qui, comme en avait l'intuition J. Boccace, faisait le succès des contes merveilleux (notamment chez l'auditoire féminin) lorsque le motif était sentimental⁹¹² : la fonction de la fin heureuse. Pour le lecteur entré en « Faërie », la joie

n'est pas essentiellement d'« évasion » ou de « fuite ». C'est [...] une grâce soudaine et miraculeuse [...qui dénie] la défaite universelle finale et elle est, dans cette mesure, un *evangelium*, donnant un aperçu fugitif de la Joie, une Joie qui est au-delà des murs de ce monde, aussi poignante que la douleur.

C'est la marque d'un bon conte de fées, de l'espèce la plus élevée ou la plus complète, que, quelque extravagants que soient ses événements, quelque fantastiques ou terribles ses aventures, il peut donner à l'enfant ou à l'homme qui l'attend, quand le « tournant » vient, un frisson, un battement et une élévation du cœur proches (ou même accompagnés) des larmes (Tolkien, 1974, p. 199).

L'EXPERIENCE MYSTERIQUE, LE JEU ET L'EXEMPLARITE CRYPTÉE

[...] *haz cuenta que esta tu desgracia queda sepultada en el mismo silencio; no te dé pena alguna este suceso, que ya sabes tú que puedo yo saber que si no es con Rodríguez, el ganapán tu amigo, días ha que no tratas con otro; así que, este perruno parto de otra parte viene y algún misterio contiene.*

Cervantès, NE (CP)

L'essentiel de l'effet « exemplaire » des nouvelles affectées par la structure et la diégèse tragiques tient à la répulsion que les protagonistes sont capables de déclencher. « Fuir le vice » telle pourrait être la formule qui résumerait le mieux l'enjeu de la poétique de l'exemplarité de la faute. Pour autant, l'ironie des discours ainsi que la présence de moralités clairement exprimées à la fin des deux nouvelles exemplaires radicalement tragiques (*Celoso*, CE) signalent une

⁹¹⁰ SOONS (1976), p. 8 (« Desa manera -dijo el licenciado-, entre vuesa merced y la señora doña Estefanía, pata es la traviesa », CE, p. 533). Sur l'amalgame entre l'effet comique et le dégoût, on se référera aux récits folkloriques tel celui du cinquième conte du *Sendebär*. La structure expiatoire de l'apologue repose sur le pain succulent puis dégoûtant dont la farine avait servi de pansement à des plaies purulentes (motif N 383.2).

⁹¹¹ AVELLANEDA (1965), p. 13 : « novelas, más satíricas que ejemplares ».

⁹¹² BOCCACE (1983), p. 828 : « que debajo el pretexto de los relatos hay algún significado a veces en absoluto risible, mediante el cual quiere [...] agradar a las muchachas ».

compréhension moins anecdotique et plus abstraite des deux histoires⁹¹³. L'aventure de Carrizales se présente, finalement, comme un « ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre » (*Celoso*, p. 368-369) ; celle de Campuzano souligne que « el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado » (*CE*, p. 533). Les deux nouvelles ne sont pas seulement des *historias*, ce sont aussi des *poemas*, au sens fort du terme, des morceaux de philosophie (Boccace, 1983, p. 848, 852 ; López Pinciano, 1998, p. 148), au même titre que la vie de Guzmán était une « histoire poétique » (Micó, 1994, p. 25-27).

Berganza, suivant la manie du narrateur alémanien, juge important de garder l'« intégrité » du récit de sa vie et, donc, son sens philosophique : « Cipión hermano, así el cielo te conceda el bien que desees, que, sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, me parece que no sería mi historia cabal ni de fruto alguno » (*CP*, p. 566). Cipión d'ailleurs se ralliera à l'opinion de son compagnon tant que le discours sur l'humaine condition ne sera pas prétexte à la satire (voir *infra*).

La bonne fable est allégorique

La philosophie inscrite dans la poésie nous est naturellement décrite par le « doctor » Pinciano dans sa *Philosophía antigua poética* (1596)⁹¹⁴. La spécificité de la bonne prose, par rapport au théâtre, est à trouver dans le sens allégorique qu'elle peut déployer : « la épica tiene una otra ánima del ánima, de manera que la que era antes ánima, que era el argumento, queda hecho cuerpo y materia debajo de quien se encierra y esconde la otra ánima más perfecta y esencial, dicha alegoría » (*ibid.*, p. 465).

On comprend alors que le médecin considère comme des œuvres « graves » les romans de chevalerie (*ibid.*, p. 467). Le très célèbre *Amadís de Gaula* disposait, dans sa trame épique, de nombreuses séquences énigmatiques (des rêves, souvent) dont la lecture ne pouvait qu'être allégorique (2001, par ex. p. 728, 857, 1055). Les vers de l'Arioste, dans son *Roland furieux*, indiquaient, également, que les aventures héroïques de ses personnages étaient en attente d'interprétations non littérales ; la critique espagnole de la fin du XVI^e siècle en était convaincue (Chevalier, 1966, p. 98). Quand aux succès d'édition de la *Celestina* et de *Guzmán de Alfarache*, il est peu probable qu'ils aient reposé exclusivement sur la portée comique de leurs trames, comme on a pu le soutenir⁹¹⁵.

⁹¹³ Sur le sens allégorique de l'ironie et le devoir d'interprétation : SCHOENTJES (2001), p. 80-83, 146.

⁹¹⁴ LOPEZ PINCIANO (1998), p. 492 : « digo agora que soy muy amigo de la doctrina, la cual principalmente da el épico poeta en la alegoría ».

⁹¹⁵ Sur la portée sérieuse de la *Tragicomedia* : LACARRA LANZ (2001a), p. 457-474. Sur celle de *Guzmán de Alfarache* : CAVILLAC (1983), p. 21 ; CAVILLAC (2004), p. 177 (« Al calificar la ficción alemaniana de

Dans ce contexte, l'histoire d'Anselmo, insérée dans la première partie de *Don Quichotte*, ne peut échapper à une compréhension morale : à l'intérieur de la nouvelle, l'hypothèque écrite par l'Arioste est trop appuyée pour que l'herméneutique du poème italien ne soit pas convoquée elle aussi. Et c'est bien en effet ce qui se produit : Cervantès fait suivre l'allusion à l'histoire symbolique de la coupe de vin (*Roland furieux*, 43) d'une réflexion plus générale sur le fait poético-narratif :

tendrás que llorar contino, si no lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón, como las lloraba aquel simple doctor que nuestro poeta nos cuenta que hizo la prueba del vaso, que, con mejor discurso, se escusó de hacerla el prudente Reinaldos ; que *puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados* (*Curioso*, p. 384).

Avant même que l'épreuve de fidélité de Camila ne débute, Cervantès rapproche l'enjeu de son récit bref de l'histoire-source narrée par l'Arioste. Par ricochet, la réflexion qui clôt la mise en rapport intertextuelle vise un sens métaréférentiel : c'est la *Novela*, elle-même, qui renferme des « secrets moraux ».

On ne peut s'en étonner. Depuis la publication de la *Genealogia deorum*, la légitimité de la fiction dépendait étroitement de ses vertus allégoriques : la fable, explique J. Boccace, « es un modo de hablar con ejemplos o demostraciones bajo una ficción, quitada la corteza de la cual aparece la intención del compositor de la fábula [...] y lo que el poeta llama fábula o ficción nuestros teólogos lo llamaron alegoría ». On comprend, surtout, que ce sont les séquences brèves et autonomes des récits épiques d'Homère et de Virgile (Ulysse confronté au chant des Sirènes, relation d'Énée avec Didon, ...) ⁹¹⁶ qui commandent la perception d'un sens figuré. La forme brève, en effet, par la condensation qu'elle impose, se prête volontiers à la lecture allégorique (Moner, 1986a, p. 16). De plus, en s'appuyant sur la tradition archaïque du conte merveilleux, de la fable ésopique et du récit ovidien ⁹¹⁷, Cervantès ne peut que renforcer les possibilités herméneutiques du minimalisme narratif, comme le remarque alors A. López Pinciano : « para el

epopeya de sujeto humilde, Gracián no sólo daba crédito a los elogios de los primeros lectores, sino que los explicitaba resaltando la dimensión alegorizante de una "poética historia" equiparable, en el fondo, a "la agradable Ulisiada de Homero, que en el más astuto de los griegos, y sus acontecimientos, pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas y Caribdis, cíclopes y sirenas de los vicios" ». Sur la lecture humoristique de cette dernière œuvre : CHEVALIER (1973).

⁹¹⁶ BOCCACE (1983), p. 823-825. « En el fondo, los exegetas de aquella cuerda no se preguntaron cómo fueron los hechos, sino cómo hubieron y han de ser, pues creían firmemente en la ejemplaridad de la historia antigua » (SERES, 2005, p. 633).

⁹¹⁷ Sur les vertus allégoriques du conte, souvent absentes des traités humanistes de la Renaissance, voir TODOROV (1970), p. 69-70 ; sur celles des récits mythologiques : CARVALLO (1997), p. 110-111. Plus généralement, on rappellera avec G. Calame-Griaule que l'ensemble de la littérature orale constitue « comme un ensemble d'énigmes. Et je ne parle pas seulement des devinettes [...]. Les contes sont aussi des sortes d'énigmes puisqu'ils exposent un problème et que c'est seulement à la fin du récit que l'on comprend pourquoi les choses se sont passées de cette façon et quelle leçon il faut en tirer. La fin du conte est une sorte de réponse aux questions qu'il soulève. Non seulement aux questions immédiates que l'on se pose sur la fin de l'histoire, mais à celles, profondes et symboliques, qui concernent les problèmes des relations humaines et que se posent plus ou moins consciemment toutes les sociétés » (2002, p. 42).

enseñar basta que [la fábula] tenga alegoría, cual la tienen los poemas mythológicos o apologéticos, el príncipe de los cuales fue Esopo » (1998, p. 224 ; également, *supra* : III. 3. A. « Forme brève et minimalisme »).

La fiction narrative et, plus encore, le récit bref archaïque se plaisent, nous disent les théoriciens, à développer des anecdotes symboliques. La question se pose, donc, de savoir si Cervantès a organisé les *Novelas ejemplares* de telle sorte que chacune d'elle renferme un sens allégorique et comment il espère, alors, que ses lecteurs décryptent les histoires réunies dans le recueil.

Le « mystère » de l'exemplarité

L'étude récente d'Alicia Parodi met en évidence que, pour la culture directement issue de la Renaissance, « la alegoría era un mecanismo de significación omnipresente » (2002, p. 21). L'insistance du prologue sur le « mystère caché » du recueil signale, explique-t-elle, que l'effort herméneutique des lecteurs doit être de type allégorique (*ibid.*, p. 39). Pour autant, doit-on restreindre l'exégèse à une perspective chrétienne et catholique ? C'est en tout cas ainsi que la conçoit A. Parodi (*ibid.*, p. 35-55), qui défend son point de vue à partir du débat entre Berganza et Cipión au sujet de la prophétie de la Camacha (*CP*, p. 594-606), laquelle implique une perspective eschatologique (nous reviendrons sur ce point de détail).

Il est certain que le prologue, placé au seuil des nouvelles, évoque –nous l'avons déjà dit–, des « vérités » insérées dans les récits qui, pour être « comprises », sont à décrypter à partir des différents « signes » exposés par les nouvelles. Le « mystère » dont parle Cervantès tient, évidemment, de l'hermétisme. Or, ce dernier représentait la facette la plus marquante de la littérature au sens large : la fiction, insiste l'auteur de la *Philosophía antigua poética*, est experte dans l'art de s'exprimer de façon voilée⁹¹⁸.

Si l'on observe plus précisément la cible des *Ejemplares*, on percevra un détail qui ne peut manquer d'avoir son importance : les nouvelles sont offertes à la « República » (prologue, p. 18). Quoique le terme évoque l'ensemble de la place publique, il n'est pas sans véhiculer tout le débat sur les liaisons dangereuses qu'entretiennent fiction narrative et action humaine. Il n'est pas impossible que Cervantès réponde comme tant d'autres aux craintes de Platon (voir *supra* : II. 4. B) en proposant à la République des fictions « exemplaires ». Le philosophe, faut-il le rappeler, était lui-même prodigue de fables allégoriques destinées à faciliter la diffusion de son système de

⁹¹⁸ LOPEZ PINCIANO (1998), p. 253 : « Otra manera hay de escuridad muy artificiosa; mas ésta no es propia de la poesía, porque es común también a los libros sagrados y como alma de la letra, la cual es dicha alegoría o sentido alegórico. » Voir également le prologue des *Anotaciones sobre los quince libros de Las Transformaciones de Ovidio* de Pedro Sánchez de Viana (Fº A3rº), cité par SERES (2005), p. 637-644.

pensée. A. López Pinciano rappelle, ainsi, que « los filósofos más antiguos enseñaron su filosofía con imitaciones poéticas »⁹¹⁹.

À l'orée de la lecture, aucune restriction herméneutique ne semble devoir condamner les nouvelles dans une interprétation chrétienne, ce qui, en fait, est parfaitement logique. L'importance du paradigme religieux n'est pas tant un horizon de lecture obligatoire qu'un modèle préalable d'exégèse. Si Jean Boccace se réfère constamment aux « Saintes Écritures »⁹²⁰, c'est moins pour assigner aux fictions des païens un sens chrétien que pour légitimer l'activité fabulatrice des écrivains et doter les fictions d'une profondeur passionnante pour les lecteurs (1983, p. 795-866). L'exégèse chrétienne est un mode de lecture qu'il s'agit de s'approprier, non une grille de lecture.

C'est si vrai qu'après le Concile de Trente, l'exégèse littéraire ne se limite toujours pas à la ligne théologique. La « philosophie secrète » de la « poésie » n'est pas une philosophie purement catholique : elle est humaine avant tout. Le sens anagogique (« quiere decir guiar hacia arriba, a cosas altas de Dios ») n'est absolument pas privilégié par Juan Pérez de Moya (1995, p. 69), par exemple. L'interprétation naturaliste, notamment⁹²¹, très prisee par le courant néoplatonicien, était bien plus prégnante à la Renaissance (Hebreo, 1993).

Nous pensons, en fait, que le substrat diégétique et narratif est à ce point redevable aux quatre catégories retenues par la *Généalogie des dieux païens* de J. Boccace –fable ésopique, récit ovidien, récit épique (Homère, Virgile), conte féerique– que l'herméneutique des *Ejemplares* relève d'une acception large de l'interprétation allégorique, comme l'entendait J. Boccace lui-même, mais aussi, plus récemment L. A. de Carvallo ou J. Pérez de Moya (« Y es de advertir que los tres sentidos últimos, puesto que sean nombrados con diversos nombres [anagógico, tropológico, natural], todavía se pueden llamar alegóricos, porque, como hemos dicho, alegoría dicen a lo que es diverso del sentido histórico o literal » –1995, p. 70–).

Si, dans le recueil de 1613, on reprend la seule allusion cervantine à l'herméneutique allégorique et sur laquelle porte la démonstration d'Alicia Parodi, on s'apercevra que seul le sens global, figuré, de l'allégorie est retenu, par opposition à son sens littéral :

sus palabras se han de tomar en un sentido que he oído decir se llama alegórico, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa que, aunque diferente, le

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 12, puis : « Los filósofos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora » (p. 118). Également, sur l'art de la fable chez Platon : PEREZ DE MOYA (1998), p. 68.

⁹²⁰ Dans une moindre mesure, CARVALLO (1997), p. 130-151 (1, § 11-13).

⁹²¹ PEREZ DE MOYA (1995), p. 70 : « Físico o natural es sentido que declara alguna obra de naturaleza. Ejemplo: Hércules, hijo de Iúpiter (según fingimiento poético), concluidos sus trabajos vitorioso fue colocado en el cielo [...] Y según sentido físico o natural, por Hércules se entiende el Sol y por sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del zodiaco ».

haga semejanza [...] no en el sentido alegórico, sino en el literal, se han de tomar los versos de la Camacha (CP, p. 605)⁹²².

Le jeu de l'exégèse allégorique

Il n'est peut-être pas inintéressant, par ailleurs, de remarquer que le sens littéral invoqué par Cipión, dans l'interprétation des vers de la Camacha, relève du *ludus* (« Digo, pues, que el verdadero sentido es un juego de bolos », p. 605) et nous renvoie au point de départ, le prologue, où la lecture du recueil était symbolisé par la « mesa de trucos » (p. 18), la table pour jouer précisément aux « bolillos » (*Autoridades*).

Une certitude émerge de ce premier dépouillement : il ressort que le prologue et le dernier récit bref se complètent l'un l'autre pour établir le type de lecture que le recueil invite à adopter. C'est pourquoi, à l'intérieur de cette première constatation, deux autres doivent être énoncées avant de poursuivre l'investigation. D'une part, la lecture *allégorique*, si elle peut inclure le sens anagogique (religieux), ne s'y plie nullement ; ainsi, les chiens représentent des hommes en général avant de représenter les humbles sauvés lors de l'Apocalypse. D'autre part, comme nous l'avions annoncé dans le deuxième chapitre, l'exemplarité des nouvelles s'épanouit dans le cadre d'une lecture *ludique* car ardue (sur la lecture comme défi : *supra*, II. 1. B).

Ces quelques remarques, aussi nécessaires soient-elles, ne peuvent, néanmoins, complètement nous éclairer si les paramètres qui les présupposent ne sont pas analysés dans leur dimension strictement lectorale. La révélation d'un sens allégorique est repoussée à l'extrême fin du recueil, et, même si un lecteur aventureux entreprenait son parcours nouvellier par la *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*, il serait contraint d'y accéder par la nouvelle précédente du *Casamiento engañoso*. Apprendre aux lecteurs, à la toute fin de la *lecture séquentielle*, que les fictions exemplaires possèdent un double sens, littéral et figuré, ne discrédite absolument pas le trajet déjà accompli, c'est-à-dire la lecture de toutes les nouvelles antérieures ; cela signifie qu'un deuxième parcours de lecture est possible. Tout liseur peut passer à côté de l'ultime indication de lecture proposé par Cipión et, pour autant, ne pas avoir moins goûté au plaisir et à l'exemplarité des nouvelles. Cervantès, en repoussant à la porte de sortie du recueil le conseil d'une lecture non littérale, n'espérait certainement pas autre chose. Par contre, avant que cette porte ne se referme définitivement et que le recueil ne soit possiblement vendu ou donné à quelque ami, il suggère qu'un retour au point de départ, depuis cette nouvelle perspective allégorique, ne manquerait pas d'apporter son complément d'exemplarité. En d'autres termes, Cervantès profite de la pratique répandue de la *lecture intensive* et répétitive pour forcer une *compréhension* plus poussée et plus abstraite des histoires narrées.

⁹²² Voir MOLHO (1970), p. 64-65.

En somme, notre auteur préfère, dans son prologue, ne pas forcer les lecteurs à adopter un point de vue allégorique ; il laisse le champ libre à un investissement pleinement participatif. On le comprend, les fictions conservent, ainsi, toute leur fraîcheur émotionnelle, puisqu'elles ne sont pas déflorées par l'austérité exégétique. A. López Pinciano recommandait de ne pas rompre le charme de l'illusion réaliste et de la vraisemblance. La perfection réside, pense-t-il, dans la compatibilité secrète entre l'imitation et l'allégorie⁹²³. Ce n'est que dans un deuxième temps que les aspects les plus abstraits doivent être repérés et interprétés. D'ailleurs, Peralta ne fait pas autre chose : il se laisse d'abord porter par la fable ; seulement une fois l'anecdote racontée (le mariage trompeur, le colloque des chiens), l'interlocuteur de Campuzano revient sur les histoires et tente d'en tirer une interprétation (CE, p. 533 ; CP, p. 623). Ce fonctionnement à retardement est d'ailleurs mis en abyme à l'intérieur du *Coloquio*, puisque Cipión oblige son ami Berganza à faire une pause dans le défilement de sa vie pour qu'il puisse saisir le mystère que renferment les vers de la Camacha : « Antes, Berganza, que pases adelante, es bien que reparemos en lo que te dijo la bruja, y averigüemos si puede ser verdad la grande mentira a quien das crédito » (CP, p. 604). Le chien-auditeur, en lecteur « modèle », revient sur la poésie de la sorcière et nous propose un autre mode de lecture (p. 605) à la fois rétrospectif (la relecture) et plus intellectif (l'allégorie).

On se sera rendu compte que le sens figuré qui était surtout recommandé dans la lecture des histoires de type ovidien (Pérez de Moya, 1995) concerne la compréhension de toutes les nouvelles cervantines, y compris celles relevant plutôt de la structure féerique. Pour Cervantès, rappelons-nous, les différents genres narratifs archaïques restent isomorphes, à tel point que c'est au moment où Cipión évoque les contes de bonne femme qu'il estime nécessaire d'engager une lecture allégorique, ce que n'invitait pas réellement à faire J. Boccace dans sa *Généalogie*. L'ensemble des nouvelles du recueil, quelles que soient leurs sources archaïques, peuvent bénéficier d'un traitement allégorique. La programmation auctoriale de lecture était explicite : les histoires ne disent pas la « vérité » ; par contre, elles délivrent des « signes » (« no lo será para decir verdades, que, dichas por *señas*, suelen ser entendidas », NE, p. 17). Les expressions prologales emploient, en fait, le vocabulaire utilisé par Luis Alfonso de Carvallo dans son *Cisne de Apolo* (1602). Si le poéticien estime que les fictions sont des « mensonges », c'est uniquement à la lumière d'une interprétation littérale (§ 7-9). Le propre du mode fictionnel réside pour lui dans les

⁹²³ LOPEZ PINCIANO (1998), p. 218 : « La una y la otra filosofía y la poética andan juntas y tan unidas, que ninguna cosa más. Y así es menester hacer una distinción desta manera: que el poeta que guarda la imitación y verosimilitud, guarda más la perfección poética; y el que, dejando ésta, va tras la alegoría guarda más la filosofía doctrina. Y así digo de Homero y de los demás que, si alguna vez por la alegoría dejaron la imitación, lo hicieron como filósofos y no como poetas, como lo hizo Esopo con otros que han escrito apólogos, cuyas narraciones son disparates y frívolas, pero las alegorías muy útiles y necesarias.

El Pinciano dijo: ¿Y el que guardasse la imitación y la alegoría ?

Ugo respondió: Ésa sería miel sobre hojuelas. »

représentations mensongères (« figuras »), qui constituent, sur le modèle des anciens « hieroglíficos », autant de « señales de los conceptos del entendimiento » (Carvallo, 1997, p. 107, 119-120)⁹²⁴. En configurant son recueil comme un parcours semé de « signes » mensongers, Cervantès enjoint à ses lecteurs de ne pas arrêter leur lecture sur un constat d'in vraisemblance, comme cela avait été le cas du curé au sujet du *Curioso* et du *Cautivo*. Dans le cadre d'une poétique responsable comme celle de notre auteur, l'in vraisemblance est la condition nécessaire au *provecho* et le signal du devoir interprétatif : pour cette raison, les *Ejemplares*, cherchent constamment le « fabuleux » sous la *mimèsis* du quotidien et de la vraisemblance apparente. Parce qu'elles ne se laissent pas enfermer dans la vraisemblance grâce à l'emploi abondant de motifs archaïques (voir *supra* : IV. 3), les *Nouvelles exemplaires* se positionnent sur le terrain des *ficciones fabulosas* : celui de l'insuffisance de l'herméneutique littéraire⁹²⁵.

Le jeu de l'énigme

La dimension allégorique des *Ejemplares* est une facette importante de l'obscurité du « mystère » annoncé dans le texte prologal. Mais ce n'est pas la seule.

On l'a dit, suivant la poétique du conte, la nouvelle cervantine est parcimonieuse en informations. Grâce à des techniques suspensives, elle installe le lecteur dans une dynamique de découverte (*exemplarité expérientielle*), ce qui suppose, de la part des lecteurs, un effort de réflexion pour anticiper la révélation finale, en particulier celles contenues dans *La ilustre fregona* et dans *El casamiento engañoso*⁹²⁶. Le « misterio escondido » est alors d'ordre syntagmatique, lié à la progression du lecteur tout au long d'une même nouvelle : il s'agit de comprendre la solution d'une énigme avant que l'auteur, qui conduit inexorablement son récit à son achèvement, ne dévoile, complètement, les dessous de l'histoire. La nouvelle de *La ilustre fregona*, dès son titre, pose en effet cette question : pourquoi notre souillon est une femme aussi exceptionnelle ? De même pour *El casamiento engañoso* : pourquoi donc le mariage entre le soldat Campuzano et doña Estefanía se révélera-t-il être une bourle⁹²⁷ ? Pour ce type de difficulté lectorale, qui se maintient dans le cadre d'une lecture participante, on parlera de premier niveau d'obscurité, celui de l'énigme, par rapport au second niveau étudié plus haut, celui de l'*exégèse allégorique*.

⁹²⁴ CARVALLO (1997), p. 107, 119-120.

⁹²⁵ Voir *ibid.*, p. 104-105. On notera que, pour le poéticien, les « ficciones son en dos maneras: verisímiles y fabulosas ».

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 124 : « Carva.- [...] por qué causa y razón dieron los poetas en escribir sus cosas debajo de otras especies, figuras y ficciones, que parece su oficio ser obscurecer las cosas que tratan con figuras, como dice Lactancio.

Lect.- De muchas razones que para eso tuvieron, diré las que la brevedad del tiempo me permitiere. Y es la primera que usan de alguna obscuridad en sus tratados los poetas, saliendo del estilo que ordinario tienen los otros escriptores [y] siguen, porque sus obras se lean con mayor atención y cuidado de entenderse; porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atención ».

⁹²⁷ Ces aspects devraient faire l'objet de deux prochaines publications.

Le jeu du mystère

Outre ces deux premières formes d'obscurité, Cervantès en exploite une troisième : celle du *mystère initiatique*. Car l'écriture de l'énigme, comme celle de l'allégorie, n'implique pas forcément une « herméneutique de la clarté ». Edwin Williamson a montré de façon convaincante, à propos du *Celoso extremeño*, que le « mystère » par « signes », dont parle Cervantès dans son prologue, n'est pas un mystère totalement déchiffrable⁹²⁸. Pour cette raison même, il prend des allures de *mystère* au sens fort du terme, celui qu'utilise la religion pour se référer à des réalités qu'il est impossible, pour l'homme, de percevoir complètement. Nous pensons que la dernière nouvelle confirme l'hypothèse du critique. Loin de résoudre définitivement le problème de l'interprétation de la prophétie de la Camacha et, métaréférentiellement, celle de tout le recueil, l'exégèse du chien (*CP*, p. 604-606) débouche sur une aporie. Le sens échappe à l'esprit : ni l'explication littérale (*énigme*), ni l'interprétation figurée (*allégorie*) ne sont suffisantes. Une seule chose est sûre : tout cela n'est que délire onirique, comme en conclut finalement Berganza.

[De] lo que has dicho vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño, y que somos perros; pero no por esto dejemos de gozar deste bien de la habla que tenemos y de la excelencia tan grande de tener discurso humano todo el tiempo que pudiéremos (*CP*, p. 606).

Cette conclusion en est-elle vraiment une ? Car, si songe il y a, il viendrait s'emboîter dans un autre, celui de Campuzano, qui pourrait très bien, lui aussi, avoir rêvé le colloque canin, d'où la confusion.

Au lieu de considérer les récits comme un jeu moderne de poupées russes, l'herméneutique ancienne incite, plutôt, à voir dans le propos de Berganza un parallélisme dans un jeu de symétrie entre le récit-cadre et le récit intradiégétique (p. 536, 606). En se répondant l'un l'autre, les deux niveaux diégétiques affirment une même vérité : le colloque est un rêve.

Pour le lecteur, ces indices confirment le réseau connotatif laissé par l'indication que le colloque est inscrit sur un livre de mémoire (« cartapacio », p. 537). Lors de ses investigations sur l'imprimé au Siècle d'or, Fernando Bouza confirme que rêves et satires se diffusent prioritairement de façon manuscrite (2001, p. 64-65). L'historien remarque, en outre, que rencontrer un livre de mémoire perdu peut apparaître comme un espoir de révélation alchimique (*ibid.*, p. 15), ou tout du moins comme un espace scripturaire où sont livrés des secrets d'importance (Bouza, 1999, p. 73).

⁹²⁸ WILLIAMSON (1990), p. 813 : « El modo en que esta verdad puede comunicarse quizás nos lo revele la palabra "misterio" en su sentido de rito o ceremonia arcana cuyo significado no se puede comprender o explicar del todo. En esta acepción un misterio es como una vía de comunicación trascendental, un hacer presente ciertas verdades no asequibles a la razón humana. Si transferimos esta idea al fenómeno literario, el "misterio" al que alude Cervantes al final del Prólogo significaría los ritos mismos de la creación literaria, la actividad creadora en sí. La habilidad y destreza del escritor, la calidad de su invención, serían lo que haría trascender una especie de verdad del autor a su lector. »

Durant le colloque, la référence au texte d'Apulée n'est pas non plus sans implications mystériques. Les aventures de Lucius retracent très clairement une expérience initiatique, puisque le jeune Corinthien est initié, finalement, aux « mystères » d'Osiris⁹²⁹. Pour les lecteurs, la dernière nouvelle s'inscrit, elle-même, dans le champ de l'initiation mystérique : ses sources littéraires, d'Esopé à Apulée, sont brouillées (voir *supra*), la cause du discours rationnel des chiens est toujours incertaine ; le sens allégorique de la vie de Berganza et de la prophétie qu'il a entendue reste, en dernier ressort, indécidable.

En fait, à la « lumière » du dernier récit, il faudrait procéder à une rétrolecture de tout le recueil. La merveille des nouvelles précédentes se suffisait-elle d'une explication rationnelle ? La grandeur de Preciosa et de Costanza dans le milieu infamant où elles ont grandi disparaît-elle quand on apprend qu'elles sont de noble ascendance ? Ne reste-t-il pas une part de « numineux » qui nous échappe ? Le père de Preciosa parle de « miracle » à la fin du récit pour comprendre le cas de sa fille (p. 101). *L'anagnorisis* ne supprime pas complètement le mystère ; il le rend plus patent encore.

En tant que critiques, nous sommes souvent mal à l'aise avec le merveilleux, parce que ce concept échappe à la conception rationaliste de l'écrit. De même que les exégèses universitaires peuvent se désintéresser de ce qui constitue le noyau de la lecture religieuse populaire (l'impression de sacré), de même, elles réduisent souvent le discours obscur à un discours crypté à décoder. Dans un ouvrage récent, François Rastier rappelle que dans l'histoire du langage, l'obscurité n'a pas toujours été un défaut de communication. Si l'« herméneutique de la clarté » domine dans le monde occidental profane, le régime de l'obscurité ne correspond pas, toujours, à une écriture de l'énigme, où l'« illisible » serait « lisible » grâce à l'application d'une clé interprétative. La forme narrative brève, comme en témoignent plusieurs paraboles, est un support privilégié de l'herméneutique de l'obscurité : à trois reprises, « Jésus se mit à expliquer ses propres paraboles, mais, au risque de chagriner des professeurs d'herméneutique, n'éclaira une énigme que par une autre » (2001, p. 114-121). Et, manifestement, un certain nombre de nouvelles, dont le fameux colloque conclusif, ne répondent pas à l'idéologie communicationnelle, une pratique exégétique pour laquelle il existerait toujours un sens latent clair, les difficultés de sens seraient uniquement locales, les informations ne seraient pas contradictoires, ni incomplètes (les lacunes seraient en fait des ellipses pouvant être suppléées par inférence –*ibid.*–).

En résumé, qu'il s'agisse d'une obscurité de l'énigme, de l'allégorie ou de l'insondable, le recueil cervantin situe son exemplarité dans la perspective d'une initiation, d'un parcours lectoral assimilé à une « ascèse » (*ibid.*) qui rompt avec le mode facile de la *progression participante*. La lecture

⁹²⁹ Concernant le parcours de Lucius : *Romans grecs et latins* (1958), p. 354-377. La vie de Campuzano n'est peut être pas étrangère d'ailleurs à celui qu'emprunte Lucius, dans le onzième et dernier livre de *L'Âne d'or* : après l'expérience de la rencontre (doña Estefanía), puis celle de l'ascèse (hôpital), c'est finalement en rêve que Campuzano, comme Lucius, reçoit une ultime révélation.

de la nouvelle s'assimile en fait à celle, traditionnelle à l'époque, de la parabole, qui dit « le plus clairement du monde qu'il faut chercher quelque chose au-delà de la clarté ». Grâce aux suggestions du dernier récit, les *Nouvelles exemplaires*, de façon comparable aux récits évangéliques, contraignent le lecteur à « chercher la clarté dans les passages obscurs, mais aussi l'obscurité dans les passages clairs » (*ibid.*, p. 123). Ecartelé entre le réalisme mimétique et l'invraisemblance du merveilleux⁹³⁰, le lecteur ne peut se fier à ce qu'il trouve.

On peut dire, pour résumer, que l'exemplarité expérientielle consiste dans la somme des expériences que les nouvelles stimulent ; pour l'humaniste, c'est seulement parce que l'œuvre engage l'homme tout entier, sa réflexion comme ses émotions, qu'elle acquiert sa dignité littéraire et sa valeur formatrice, initiatrice. Les vrais maîtres, écrit Pétrarque, sont « ceux qui, loin de se contenter de nous apprendre ce que sont vice et vertu, en nous rebattant les oreilles de mots et de formules, nous mettent tous au cœur l'amour et le désir du bien, la haine et le mépris du mal » (cité par Garin, 1968, p. 80).

⁹³⁰ Sur ce mélange dans les paraboles évangéliques : RICŒUR (2001), p. 208-252.

-B-

Le lecteur dans le miroir : l'exemplarité spéculaire

*Tout conte de fées est un miroir magique qui reflète certains aspects de
notre univers intérieur.*

Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*

L'HUMANITE DU PERSONNAGE NOVICE, GARANTE D'IMITABILITE

Parmi les reproches adressés aux romans de chevalerie, on constate qu'ils décrivent une exemplarité à la fois obsolète et inappropriée pour le commun des mortels. Le vieil Alonso Quijano témoigne, par sa réponse littérale, rituelle et esthétique à l'imitation suggérée dans les prologues chevaleresques, de l'absence de pertinence réelle d'exemplarité pour l'ample majorité de la population du XVII^e siècle (voir *supra*).

Le substrat contique et antique injecté dans les *Ejemplares* répond directement aux problèmes posés par les œuvres chevaleresques dont les prétentions édifiantes pouvaient sembler douteuses.

Le personnage non-prometteur des nouvelles féeriques

Par leur forte proximité humaine, les contes diffèrent grandement des récits mythiques et épiques :

Les mythes et les contes de fées ont beaucoup en commun. Mais dans les mythes, beaucoup plus que dans les contes de fées, le héros culturel est présenté à l'auditeur comme un personnage qu'il doit s'efforcer d'imiter toute sa vie, aussi parfaitement que possible [... Pourtant] le sentiment dominant transmis par le mythe est le suivant : cette histoire est absolument unique ; jamais elle n'aurait pu arriver à quelqu'un d'autre ni ailleurs ; ces événements sont prodigieux, terrifiants et ne pourraient absolument pas s'appliquer à de simples mortels (Bettelheim, 1999, p. 43-60).

Concernant plus spécifiquement les nouvelles inspirées par des sources folkloriques, le trait le plus saillant dans le jeu de l'exemplarité est la conduite du récit par un personnage « non-prometteur ». Il s'agit là, plus que d'un motif accessoire (L 100-199), d'un paramètre véritablement axial de la diégèse féerique (Lüthi, 1984) et, par ricochet, de la poétique cervantine de l'exemplarité.

En el proceso de desmitologización ha desempeñado un notable papel la interacción entre el relato propiamente mitológico y los varios relatos épicos, cuyos personajes centrales eran desde el comienzo hombres comunes, en ocasiones oscuros y hasta carentes de nombre. La desmitologización del héroe se ve complementada en el cuento mediante la frecuente e intencionada utilización de un protagonista socialmente

desheredado, perseguido y humillado por la familia, la estirpe y la aldea [...]. A este grupo pertenecen los numerosos huérfanos del folclore [...]. También son desheredados los segundones, Cenicienta y la hijastra de los cuentos europeos. El héroe del cuento no posee los poderes mágicos inherentes a la misma naturaleza del héroe del mito, sino que los adquiere tras una iniciación, una prueba chamánica o incluso gracias a una particular protección de los espíritus (Meletinski, 2001, p. 251).

Par définition, le héros du conte merveilleux est, comme les premiers chevaliers conçus par Chrétien de Troyes⁹³¹, un être déshérité, d'un point de vue économique, social, familial⁹³², physique, mental, etc. (Lüthi, 1984, p. 31-32). Le suffixe diminutif est ainsi emblématique de cette représentation de la marginalité, voire de l'insignifiance. On se rappelle le *Petit Poucet* et autres benjamins en tout genre. En Espagne, on retiendra l'intitulé « Lazarillo » (voir *supra*). Mais Cervantès continue, lui aussi, la veine folklorique en exposant sur la scène romanesque les très jeunes Rincón et Cortado et en amplifiant la portée de leur infériorité dans le titre même de la nouvelle (*Rinconete y Cortadillo*)⁹³³. Dans le même registre picaresque, la forme canine de Berganza et Cipión constitue un autre moyen de rabaisser, d'entrée de jeu, la valeur de leur identité et de représenter, ainsi, tous les laissés-pour-compte (voir *infra*). L'essentiel est qu'en début de récit, le personnage ne dispose pas des atouts propres au héros mythique que l'épopée mobilise régulièrement. Riquet à la houppe et sa future femme en sont de bons exemples :

Il était une fois une Reine qui accoucha d'un fils si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine. Une Fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit [...]. Au bout de sept ou huit ans la Reine d'un Royaume voisin accoucha de deux filles. La première qui vint au monde était plus belle que le jour [...] mais la Fée] lui déclara que cette petite Princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle (Perrault, 1981, p. 181).⁹³⁴

On pourrait croire que Preciosa et Costanza échappent à la loi du folklore et représentent, par leur parfaite pudeur, des êtres mythiques. Mais Cervantès évite soigneusement de les placer à des sommets qui limiteraient l'exemplarité spéculaire de l'œuvre. Les protagonistes féminines de *La gitanilla* et de *La ilustre fregona* ne sont pas des idéaux inaccessibles ; elles peuvent laisser les lectrices se refléter en elles parce que leur beauté n'est idéale que pour ceux qui en tombent

⁹³¹ PAVEL (2003), p. 70 (oubli du devoir, déloyauté, lenteur d'esprit, etc.). Voir notamment le texte au titre significatif de *Conte du graal* et, pour l'Espagne, le *Libro del Caballero Zifar*.

⁹³² BUTOR (1960), p. 66 : « Cette inégalité entre rois et bergers concerne la société des adultes ou les relations des familles entre elles. À l'intérieur de la famille, dans la société des enfants, des frères et des sœurs, nous allons trouver une inégalité homologue, celle entre les aînés et les cadets. Le conte de fées va l'amplifier, la peindre en noir et blanc, la rendre plus visible encore, et la renverser. Poucet n'est pas seulement le fils du plus pauvre des bûcherons qui réussit à devenir un grand prince, il est aussi le dernier de sept frères, le méprisé, le tout petit, grand comme le pouce, qui finit par être le sauveur de toute la famille. »

⁹³³ À travers ces personnages non prometteurs et ces petits voleurs, le conte merveilleux et Cervantès lui-même pourraient bien traduire la force du mécanisme de résilience chez l'homme. Le résilient est effectivement une personne qui vit un parcours initiatique (CYRULNIK, 2004, p. 11-28 ; l'auteur emprunte d'ailleurs au conte littéraire d'Anderson l'idée du « vilain petit canard » finalement métamorphosé en cygne). Sur le cas des jeunes délinquants : *ibid.*, p. 153.

⁹³⁴ Voir également le personnage de Cimone dans le *Décameron* (V, 1) : BOCCACE (1994), p. 414-425.

amoureux, dans un esprit proche de celui qu'Alonso Quijano avait revendiqué à propos d'Aldonza Lorenzo⁹³⁵ :

- Pues ¿qué piensas hacer con el imposible que se te ofrece en la conquista desta Porcia, desta Minerva y desta nueva Penélope, que en figura de doncella y de fregona te enamora, te acobarda y te desvanece?
 - Haz la burla que de mí quisieres, amigo Lope, que yo sé que estoy enamorado del más hermoso rostro que pudo formar naturaleza, y de la más incomparable honestidad que ahora se puede usar en el mundo. Costanza se llama, y no Porcia, Minerva o Penélope; en un mesón sirve, que no lo puedo negar, pero, ¿qué puedo yo hacer, si me parece que el destino con oculta fuerza me inclina, y la elección con claro discurso me mueve a que la adore? (IF, p. 400).
- Al entrar las gitanillas en la sala, estaba diciendo el caballero anciano a los demás:
 - Ésta debe de ser, sin duda, la gitanilla hermosa que dicen que anda por Madrid.
 - Ella es –replicó Andrés–, y sin duda es la más hermosa criatura que se ha visto.
 - Así lo dicen –dijo Preciosa, que lo oyó todo en entrando–, pero en verdad que se deben de engañar en la mitad del justo precio. Bonita, bien creo que lo soy; pero tan hermosa como dicen, ni por pienso (GT, p. 62).

Un détail est d'ailleurs significatif : la valeur des deux jeunes filles n'est pas associée à celle de l'or, mais, plus modestement, à celle du cuivre ou de l'argent⁹³⁶.

Lorsque la naissance n'est pas en cause dans le handicap, c'est la période de marge dévalorisante qui manifeste la faiblesse du protagoniste. On pense à nos deux Cendrillons, la « Gitanilla » (GT) et « Costancica » (IF) mais, aussi, à la « chevauchée » d'Andrés sur sa mule (GT, p. 452-453) et à la folie du licencié de Verre⁹³⁷.

Troisième alternative structurelle : le « choix modeste ». Lorsque des alternatives se présentent, nous dit Eleazar Meletinski, « le héros est tenu de préférer le pire en apparence, le moins attrayant (une cassette en cuivre, un poulain bossu, une fiancée laide...) » (1970, p. 133 ; également Belmont, 1999, p. 183). Cette modalité diégétique est particulièrement notable dans le début du *Cautivo*, où le protagoniste, quoique l'aîné, décide de céder une partie de son héritage à son père (*Cautivo*, p. 452). Mais Ruy Pérez n'est pas le seul à agir ainsi : Ricaredo préfère Isabelle devenue laide à Clisterna, la belle promise d'Ecosse (EI, p. 249), et Avendaño tombe amoureux d'une fille d'auberge (IF).

Dans tous les cas, la poétique contique impose de mettre en avant, dans la première partie des récits, la médiocrité du protagoniste ; d'où la nécessité de la narration *in medias res* pour projeter les lecteurs dans un univers modeste et empêcher un idéalisme néfaste à la spécularité

⁹³⁵ *DQ* I, 25, p. 285 : « pítola en mi imaginación como la deseo ».

⁹³⁶ *GT*, p. 93 : « En este mi bajo cobre, / siendo honestidad su esmalte, / no hay buen deseo que falte / ni riqueza que no sobre ». *IF*, p. 399 (« ella no [...] entiende en otra cosa que en [...] ser guarda de la plata labrada »), p. 425 (« candelero de plata », « las llaves de la plata »).

⁹³⁷ On peut même penser que l'ambivalence des « caballeros pícaros » de Rincón, Cortado, Carriazo et Avendaño sert autant l'investissement lectoral des nobles que de ceux qui ne le sont pas.

des récits⁹³⁸. Ainsi, dans la progression de la lecture, Costanza est une souillon et Preciosa est une gitane avant d'être, toutes deux, des filles de noble ascendance.

Le personnage trop humain des nouvelles tragiques

Les nouvelles à structure tragique empruntent une voie différente, mais conduisant à ce même mode diégétique d'exemplarité⁹³⁹.

L'impact psychologique des mythes de la faute repose, principalement, sur des motifs dont la résonance est profondément intersubjective. Le scénario tragique n'est pas un récit de la culpabilité, comme l'homme tragique n'est pas l'être du libre-arbitre : la faute qui souille répond à la conception d'un homme ancré dans la physiologie et dans la pulsion. Le mythe de la dégradation dit l'humain, par l'anormalité ; il exacerbe ce qui pourrait passer inaperçu si la narration n'apportait pas ses lumières : la curiosité (Adam et Ève), l'orgueil (Edipe), la sexualité (la mère du Minotaure). La faute tragique s'étend d'ailleurs chronologiquement (les fils d'Adam) et géographiquement (la Thèbes d'Edipe) parce qu'elle est « communautaire » et, en ce sens, doit concerner le destinataire même du récit (Ricœur, 1988, p. 255-261). Sybil Dümchen et Javier García Gibert rappellent ainsi que le mal à l'œuvre dans *El curioso impertinente* et dans *El licenciado Vidriera*⁹⁴⁰ (mais on pourrait également citer le *Celoso* et le *Casamiento engañoso*), loin d'être « folie » se dévoile comme l'exagération d'une propension humaine, trop humaine (la curiosité, le narcissisme, ...) :

No cabe duda de que Cervantes se esmeró en mostrarnos un variado abanico de patologías psíquicas, que son casi siempre la consecuencia de un previo deseo, erróneo y extralimitado. Suele darnos la impresión de que tras el desvío de esas actitudes se esconde algo con lo que fraternizamos : algo siniestro y ejemplar, por ser común a nosotros (García Gibert, 1997, p. 260).

⁹³⁸ Voir le commentaire de Paul Scarron dans son *Roman comique* : « les Espagnols avoient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces Héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à forces d'estre trop honnestes gens » (cité par LASPERAS, 2004, p. 200).

⁹³⁹ Sur ce type de comportements coupables mais pardonnables, voir TOLKIEN (1974), p. 196-197.

⁹⁴⁰ Voir GARCIA GIBERT (1997), p. 260-262, 281.

L'EFFET-MIROIR DES NEOPHYTES CERVANTINS

Le héros de contes de fées a beau vivre des événements extraordinaires, il n'en devient pas pour autant un surhomme, contrairement au héros mythique. Cette humanité authentique fait comprendre à l'enfant que, quel que soit le sujet du conte de fées, il n'est qu'une transposition imaginaire et exagérée des tâches qu'il aura à accomplir, de ses espoirs et de ses appréhensions.

Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*

De la féerie à la tragédie, les récits initiatiques, en stigmatisant les protagonistes, en nous présentant des êtres « non-prometteurs » ou pécheurs, visent à entraîner un effet de reconnaissance de soi-même, un *effet de miroir*.

L'exemplarité du personnage handicapé

L'infériorité des « héros », qu'elle ressortisse à un état originel ou à une situation ponctuelle, est particulièrement pertinente d'un point de vue socio-économique. Pour prendre l'exemple de *La illustre fregona*, dont l'action se déroule en grande partie dans l'auberge, son intérêt est particulièrement vif pour des lecteurs-auditeurs tels que Juan Palomeque, sa femme, sa fille et Maritorne (*DQ I*, 32). Chacune des catégories que ces personnages quichottesques représentent (voir *supra*) peut trouver, dans le récit de la souillon tolédane, une action à la mesure de sa propre situation empirique. Costanza, à l'image de l'archétypale Cendrillon, possède, ainsi, un formidable potentiel *exemplaire* pour les lectrices d'humble naissance, du fait que sa condition noble est oblitérée pendant une grande partie de la nouvelle ; elle constitue un *alter ego* idéal et un tremplin efficace pour provoquer l'imitation.

De plus, indépendamment des programmations autoriales, l'efficacité du modèle héroïque n'était plus systématiquement pertinente au moment de l'adolescence. La période de l'enfance achevée, ce sont plutôt les exemples proches des faiblesses humaines qui aident l'adolescent à configurer son modèle d'existence⁹⁴¹.

L'exemplarité du personnage souffrant

L'autre avantage considérable de la matière initiatique, du point de vue de l'exemplarité, réside dans l'écho psychologique que l'*identification associative* génère. La marque psychique du conte et de la souffrance qu'il représente, nous dit Jean Bellemin-Noël, est un mélange d'exorcisme des préoccupations lectorales profondes et un esprit de solidarité avec le personnage en difficulté : « les contes merveilleux exercent sur les enfants, sur notre âme enfantine ou

⁹⁴¹ BERNE (1999), p. 146 : « À partir de ses conversations, de ses lectures, et de ce qu'il voit autour de lui, [l'adolescent] remplace les héros mythiques ou magiques de son protocole scénarique par des personnages plus accessibles, plus vrais, vivants ou morts, dont il puisse se faire l'émule ».

infantile, un attrait dont le principe se résumerait dans la formule : "Les autres aussi connaissent donc ces sortes de souffrances (ou de joies) qui m'assaillent, je ne suis pas le seul !" » (2001, p. 34-35).

Les *Nouvelles exemplaires* prolongent dans la sphère profane une part de l'exemplarité des vies de saints : évoquer les préoccupations humaines pour mieux s'en servir. Cette poétique hagiographique –liée sans doute à la reprise du merveilleux folklorique– s'opposait d'ailleurs à l'effet d'évasion programmé dans la fiction chevaleresque : quand les *Amadís* sollicitaient le plaisir de se lancer imaginativement dans la bataille, les récits proches de la féerie comme ceux des *Ejemplares* ou du *Flos sanctorum* de Ribadeneyra convoquent des émotions familiales, l'investissement paternel et maternel de leurs lecteurs (FS, SC)⁹⁴².

La matière traditionnelle des nouvelles permet de renouer avec la fonction archaïque du rite qui consiste à mettre la personne en contact avec son monde intérieur (Jeffrey, 2003, p. 35). Ce sont les symboles rituels et archétypaux, comme le labyrinthe ou le centre, le bon et le méchant, qui incitent le lecteur –nous verrons dans quelle mesure– à apprivoiser l'inconnu et le bouillonnement intérieur⁹⁴³ pour, ensuite, mieux le dépasser (*ibid.*, p. 104) ; en effet, insiste Pierre Brunel, le cycle des métamorphoses initiatiques est constitué par les étapes successives d'une découverte de soi-même.

Il s'agit moins, en définitive, de joindre les êtres que de découvrir les êtres qui sont joints dans le vivant. Car la bête que l'on devient, chacun la porte en soi. L'âne, c'est la figure de la lubricité de Lucius qu'a éclairé sa liaison avec Photis. Avant de devenir rhinocéros, la plupart des personnages de Ionesco étaient déjà des rhinocéros par leur dogmatisme (Jean !), leur intolérance, leur instinct grégaire, leur violence (2004, p. 151)⁹⁴⁴.

« MIROIR, MON BEAU MIROIR » :

PERSONNAGES SECONDAIRES ET PERTINENCE PARENTALE

La troisième forme d'exemplarité spéculaire tient à la présence, dans le conte, d'un autre moule dans lequel les lecteurs peuvent se glisser si la figure du héros ne leur convient pas. À force d'insister sur les différents âges de la vie, les *consejas* sont devenues des réceptacles éclairés sur les

⁹⁴² Sur cet aspect dans les vies de saints : DARNIS (2005b).

⁹⁴³ BETTELHEIM (1976) : « Les personnages de contes de fées ne sont pas ambivalents ; ils ne sont pas à la fois bons et méchants, comme nous le sommes tous dans la réalité [...]. Ce contraste des personnages permet à l'enfant de comprendre facilement les différences, ce qu'il serait incapable de faire aussi facilement si les protagonistes, comme dans la vie réelle, se présentaient avec toute leur complexité » (p. 21-22) ; « les personnages sont ou bien la férocité incarnée, ou la bienveillance la plus désintéressée [...]. Chaque personnage est unidimensionnel, ce qui permet à l'enfant de comprendre facilement ses actions et ses réactions. Grâce à des images simples et directes, le conte de fées aide l'enfant à mettre de l'ordre dans ses sentiments complexes et ambivalents qui, ainsi, se classent d'eux-mêmes » (p. 118).

⁹⁴⁴ Sur cet aspect dans la tragédie, voir le cas de Penthée (*Les bacchantes*) qui, une fois touchée par la folie, révèle sa lubricité secrète : EURIPIDE (1962), p. 1248-1262.

rapports familiaux⁹⁴⁵. Les rapports père/fils, belle-mère/bru, mais aussi grand-père/petit-fils sont des pièces maîtresses du personnel féerique.

La coexistence récurrente d'au moins deux générations accroît la réceptivité lectorale en ajoutant à la pertinence sociale évoquée précédemment une pertinence autre, liée à la diversité des lecteurs sur l'échelle des âges. En mobilisant dans la diégèse la génération des parents, voire celle des grands-parents (*GT*, *FS*), et non plus seulement celle des adolescents (*RC*, *EI*, ...), Cervantès fait en sorte que le public appartenant à la *consistencia* (dès trente-cinq ans) ou à la *vejez* puisse percevoir un reflet de sa situation empirique et un modèle fictionnel lui correspondant globalement.

Semblables en cela aux pratiques initiatiques et à la tradition contique (Eliade, 1959, p. 33-38 ; Propp, 1983, p. 41-54), les nouvelles cervantines s'attachent, ainsi, à faire apparaître rapidement le couple jeune/parent. Pour permettre aux deux générations de s'impliquer dans la fiction, la plupart des nouvelles donnent aux parents et aux grands-parents un rôle fondamental dans l'économie humaine des histoires. Le père de Ruy Pérez cède une partie de sa fortune à ses trois fils au moment où il estime que ceux-là peuvent démarrer leur vie d'adulte (*Cautivo*) ; la mère de Rodolfo organise son mariage et répare la faute de son fils (*FS*) ; quant au rôle des parents de Leonora (*Celoso*), il sera particulièrement dans la ligne de mire des critiques autoriales (voir *infra*).

Bruno Bettelheim estime que les belles-mères de conte sont des représentations-tampons pour les enfants. Cet archétype leur permettrait de catalyser sur un tiers imaginaire les défauts maternels pour que la perception de la mère empirique reste préservée (1999, p. 105-116). Pourtant, la réalité rituelle étudiée par les anthropologues semble indiquer une interprétation différente. Dans le rite, la transformation initiatique ne concerne pas seulement le novice. L'entourage participe, aussi, à l'événement (La Fontaine, 1987, p. 150). Or c'est bien ce que nous signale, dans la sphère contique, la belle-mère de Blanche-Neige (Grimm, 1976, p. 145). Le miroir qu'elle consulte à plusieurs reprises est le signe d'une métamorphose seconde dans le récit, la sienne⁹⁴⁶ : Blanche-Neige a mûri ; la marâtre, elle, a vieilli. Surtout, pour les conteuses du récit et pour les auditrices d'âge avancé, le symbole du miroir met en abyme le conte lui-même qui, en

⁹⁴⁵ ROBERT (1976), p. 18 : « Tout masqué qu'il est par les symboles et les images, il parle cependant un langage plus direct que le mythe ou la fable, par exemple, et les enfants le savent d'instinct, qui y croient dans la mesure même où ils y trouvent ce qui les intéresse le plus au monde : une image identifiable d'eux-mêmes, de leur famille, de leurs parents. C'est là sans doute l'un des secrets du conte, et l'explication de sa durée : il parle uniquement de la famille humaine, il se meut exclusivement dans cet univers restreint qui, pour l'homme, se confond longtemps avec le monde lui-même, quand il ne le remplace pas tout à fait. Le "royaume" du conte, en effet, n'est pas autre chose que l'univers familial bien clos et bien délimité où se joue le drame premier de l'homme. » Également : MELETINSKI (2001), p. 249 : « El proceso de secularización constituye, pues, el principal estímulo para la transformación del mito en cuento [...]. De los mitos totémicos se elimina la información sagrada referente a los itinerarios míticos de los antepasados totémicos, mientras que se centra más la atención sobre las relaciones familiares, sobre pleitos y duelos de los antepasados, sobre toda clase de aventuras ». Plus de détails dans GOROG-KARADY (1994).

⁹⁴⁶ La seconde mère, littéralement, est celle qui, avec les années, remplace la première (GRIMM, 1976, p. 144).

miroir du réel, évoque implicitement leur propre métamorphose, due à l'inéluctable passage des années sur leur corps⁹⁴⁷.

L'EXEMPLARITE DE L'ESPEJO

Contrairement à la rhétorique illusionniste privilégiée par plusieurs romans de chevalerie, s'il y a un parcours initiatique pour les lecteurs et pas seulement pour les personnages, c'est bien dans le sens d'une volonté, caractéristique de la poétique féerique, d'un retour à soi et d'une compréhension de soi (sur l'*articulation*, *supra* : II. 1).

Nous verrons concrètement dans quelles perspectives cette exemplarité est utilisée. Précisons, pour l'heure, que la proximité de cette exemplarité avec certains textes religieux n'est pas due au hasard. La *novela (cervantina)* et la *vida (santa)* reconduisent un type précis d'exemplarité bien connu des Espagnols du Siècle d'or : l'exemplarité spéculaire des *Espejos*.

Ce type d'écriture remonte au moins au Moyen Âge, où l'on découvre, à partir du XIII^e siècle, une ample veine d'œuvres didactiques qui viennent recenser les connaissances relatives à des domaines déterminés.

El tratado más conocido en el siglo XIV es el *Speculum humanae salvationis*, especie de Biblia rimada que expone la historia de la salvación, desde la caída de los ángeles hasta el juicio final; fue ampliamente difundido (más de 350 manuscritos latinos) y traducido pronto al alemán, inglés y francés, para el uso de clérigos y laicos cultos. Había espejos con temas monográficos *astrolabicum* (XIII), *iudiciale* (XIII), *iuris canonici* (XIII), *alchimiae* (XIV), *astrologiae* (XIV), *militare* (XIV), *gramaticae* (XIV), *philosophie* (XIV), *lapidum* (XV), *medicorum* (XV), *notariorum* (XV), *theologie* (XV)... (Herrero Ingelmo, 1998, p. 21).

Parallèlement à cette ligne d'écriture, le Moyen Âge fournit d'autres *Espejos*, que José Luis Herrero Ingelmo qualifie d'*espejos ejemplares*. Beaucoup plus ancien, ce genre ne s'organise pas autour d'un répertoire restreint de concepts : il embrasse, au contraire, un large éventail de thèmes. Par contre, le fonctionnement du *speculum* moral impose à l'auteur un traitement de ces thèmes dans l'optique d'un public précis (*sacerdotis, virginum, religiosorum, laicorum*, etc.). Le milieu du XVI^e siècle voit la publication des « Miroirs » de Juan de Dueñas, l'*Espejo de consolación de tristes* et l'*Espejo de pecadores*. Le spectre des lecteurs s'élargit à la communauté des fils d'Adam et Ève, mais une certaine idée du miroir demeure : ce qui est à voir n'est qu'une partie du monde, en

⁹⁴⁷ Avec lucidité, Yvonne Verdier avait analysé le conte du *Petit chaperon rouge* dans cette perspective : « En effet, le conte met en évidence le fait que les femmes se transmettent entre elles la faculté toute physique de procréer, cependant que le caractère radical de cette transmission met au jour l'aspect conflictuel - rivalité qui va jusqu'à l'élimination physique - des relations des femmes entre elles sur ce point. Classées par rapport à la maturité de leur corps, les femmes se retrouveraient divisées et inégales. Peut-être pourrait-on voir là la source principale de la violence de leurs conflits ? Nombre de contes développent cet aspect éliminatoire des relations entre femmes, que ce soit entre femmes de la même génération (on pense au thème de la "fiancée substituée") ou entre femmes de générations différentes : mère et fille, belle-mère et belle-fille, grand-mère et petite-fille, vieilles et jeunes » (VERDIER, 1995, p. 195). Également : VERDIER (1979), p. 319-323.

l'occurrence le malheur ou le péché. La poétique des œuvres se concentre sur l'attente d'effet-miroir :

Es puesto este libro delante de los ojos de los que tribulación padescen para que en él se miren. El cual es dicho *Espejo de consolación*. Porque según dize Sanct Gregorio la Sagrada Escritura es como un espejo, el cual es puesto delante de los ojos de nuestra ánima para que en ella sea visto nuestro interior (*ibid.*, p. 23).

Et, de même que la « consolación de tristes » tend à se produire à partir d'exemples hagiographiques (Dueñas, 1997, p. 97-98), de même, les célèbres *Vies de saints* du Siècle d'or réactivent, elles aussi, l'effet-miroir. L'exemplarité auctoriale visée dans les œuvres religieuses repose sur l'*admiratio*⁹⁴⁸, mais pas uniquement. Les *exemples* hagiographiques reposent sur une mécanique lectorale de reconnaissance : dans le miroir de la fiction, le lecteur doit retrouver ses propres souffrances ou ses propres vices. C'est un premier pas nécessaire pour que l'édification, la « métamorphose » morale, se produise ensuite (Darnis, 2005a, p. 443-444).

La rhétorique cervantine n'est donc pas originale : elle profite d'une matière contigue propre à interpeller les lecteurs dans leur spécificité individuelle, tout en bénéficiant d'un contexte théorique où la création « exemplaire » correspond à la composition d'un miroir narratif.

Sans trop nous avancer, anticipons que cette exemplarité spéculaire, chez Cervantès, pas plus que chez les auteurs religieux⁹⁴⁹, n'a pour ambition de limiter le discours à la description de problèmes ; elle ne s'attache pas à enliser les lecteurs dans l'obscurité des péchés, dans le piège de la tristesse ou encore dans les méandres de l'amour. La différence que l'auteur observe par rapport à ces modèles sérieux tient au déplacement de la problématique –du sacré vers le profane– et à la structure narrative de la féerie, qui permet de dépasser les malheurs premiers (*Problème/Trouble*) en présentant un arsenal de moyens destiné à cet effet (*exemplarité narrative*).

⁹⁴⁸ BAÑOS VALLEJO (*à paraître*).

⁹⁴⁹ DUEÑAS (1998), p. 23 : « Assí este libro es dicho Espejo: porque así como el espejo sirve de dos cosas, de quitar y de poner, de quitar manzilas y de poner nuevos matices y colores; así mirándose en este libro se quiten las manzillas de los vicios y peccados y si -lo que Dios no quiera- con la tribulación viniere alguna impaciencia o espíritu de desfallecer en la esperanza se aparte y quite y se pongan en el ánima nuevos matices y colores de virtudes ».

-C-

*Le lecteur métamorphosé :
les séquelles de l'expérience initiatique*

Le miroir offert par la fiction brève exemplaire expose le lecteur à supporter les conséquences d'une expérience aussi intense que troublante. Croire que lire les *Ejemplares* est sans effets pourrait être trompeur. Quoi qu'il en soit, la poétique auctoriale envisage plusieurs modalités d'exemplarité grâce aux différentes vertus initiatiques portées par les nouvelles.

Arrivés au bout de la miscellanée cervantine, les lecteurs devront être avisés, préparés à l'avenir ; ils auront dépassé leur mélancolie et apprivoisé leur peur ; finalement, ils auront gagné en espoir. Voyons tout cela en détail.

LE LECTEUR AVERTI : L'EXEMPLARITE ANTICIPATRICE

La fin de la candeur

En insistant ainsi sur l'expérience, tout au long de son œuvre, Cervantès met en garde l'homme des dangers qu'il court lorsqu'il vient à en manquer⁹⁵⁰. Le tout premier récit bref de *La Galatée* est très instructif de ce point de vue ; la « nouvelle » suit un schéma bandellien avec la mort de trois personnages à cause, notamment, de l'ingénuité des deux amants, Lisandro et Leonida (p. 50-51).

Afin d'éviter à ses lecteurs ce type de déboire, Cervantès privilégie le rapprochement du réel et du littéraire, et dénonce la fausseté du second. L'initiation lectorale proposée dans *Rinconete y Cortadillo* rappelle que la vie picaresque n'est pas un jeu. La liberté des deux portefaix ne dure pas le temps d'un roman comme *Guzmán de Alfarache* : elle est arrêtée net dans sa course par la pression d'une organisation criminelle, dont les néophytes découvrent vite l'étendue tentaculaire sur Séville. L'expérience « exemplaire » ne se veut pas seulement expérience littéraire ; elle ne porte pas, à proprement parler, sur l'architexte picaresque mais bien sur le réel. C'est donc, par le biais d'une représentation enjouée que Cervantès force les lecteurs à faire l'expérience sérieuse de la réalité criminelle de la délinquance⁹⁵¹.

⁹⁵⁰ Sur l'importance du schème initiatique et de la découverte du monde à l'âge classique, notamment chez les moralistes : DELF (1993), p. 55-63.

⁹⁵¹ L'existence d'une « mafia » criminelle est évoquée dans la miscellanée de Luis Zapata, que cite MARQUEZ VILLANUEVA (1973), p. 110.

De même, Berganza, en pénétrant dans le monde des bergers, croit se réfugier dans un paradis éloigné de la mesquinerie humaine⁹⁵². Mais autant les rives du Tage de *La Galatée* furent secouées par l'irruption de la violence sanguinaire des hommes, autant la pastorale du chien parlant se révélera un lieu inhospitalier. La vie de Berganza, on le sait, n'est pas de tout repos :

Digo, pues, que yo me hallaba bien con el oficio de guardar ganado, por parecerme que comía el pan de mi sudor y trabajo, y que la ociosidad, raíz y madre de todos los vicios, no tenía que ver conmigo, a causa que si los días holgaba, las noches no dormía, dándonos asaltos a menudo y tocándonos a arma los lobos (CP, p. 556).

Dans la nouvelle, la démystification est une démythification : elle est expérience du réel, contre l'expérience livresque. Dans *Don Quichotte* (1605), l'épisode de la chèvre Manchada, qui avait échappé à l'attention du berger Eusebio, témoignait d'une activité pastorale similaire à celle exprimée dans le *Coloquio*, celle de la surveillance incessante des bêtes qui veulent aller dans les champs des voisins ou risquent de s'égarer dans la forêt, de se briser les pattes dans les rochers et les ravins. Dans la dernière nouvelle exemplaire, le motif de la chasse au loup ne correspond pas non plus seulement à un folklore de fable, il signe, comme l'a rappelé A. Van Gennep, l'intégration d'une réalité populaire⁹⁵³.

Si Cervantès tente par ses récits brefs de faire part de sa sagesse et de mettre fin à la candeur de certains lecteurs, ce n'est pas uniquement pour dissiper les illusions que la littérature a pu installer. Parmi les vertus dont disposent les *consejas*, les *Ejemplares* en conservent une, tout particulièrement, que M. Lüthi a mise en exergue. Le protagoniste de la féerie est accablé de handicaps mais possède un avenir de héros ; la Belle craint d'abord la Bête mais devra reconnaître, finalement, sa bonté intérieure. Le conte de fées confronte, en fait, ses auditeurs à des apparences trompeuses pour les convaincre que la laideur n'est que l'ombre d'une beauté qu'il convient de découvrir avec patience (1984, p. 126-127)⁹⁵⁴.

⁹⁵² CP, p. 555 : « vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro. »

⁹⁵³ « [La] vie des bergers et des bergères aux champs et la liberté relative des mœurs pendant cette période de l'enfance et de l'adolescence ont été idéalisées dès l'Antiquité par Théocrite, Virgile, Longus, qui en ont fait le sujet d'un genre littéraire, lequel réapparaît vers la fin du Moyen Âge [...]. Dans la littérature supérieure, ou plutôt dans les milieux aristocratiques et grands-bourgeois, cette veine a été exploitée aux XVI^e-XVIII^e siècles [...]. Nous sommes loin ici, non seulement du folklore comme tel, mais aussi des conditions réelles de la vie des bergers et des bergères, vie pénible dans la pluie, la brume et le vent, au cours d'heures monotones et, jusque vers le milieu du XIX^e siècle, gâtée par la crainte des loups » (Van Gennep, 1998, p. 178-179).

⁹⁵⁴ Voir la laideur de Riquet à la Houppe ou celle de la Bête. Également : BUTOR (1964). Sur le lien entre la structure tragique et la disparition de l'apparence : RICŒUR, 1994, p. 207. Voir également le rapprochement que CASTRO (1972, p. 88) et FORCIONE (1984, p. 156) établissent avec les *Sileni Alcibiadis* d'Erasmus.

Cervantès se situe sur le même plan poétique et philosophique. Autant les mirages de la littérature et leur reflet sur le réel sont trompeurs, autant les êtres que l'on croit dégradés, laids ou mauvais finissent par révéler leur profonde grandeur. C'est vrai pour les personnages féminins de *La española inglesa* (« quedó tan fea », p. 247) et de *La ilustre fregona* (« [Costanza] no es fregona », p. 425), comme pour les séducteurs Rodolfo et Marco Antonio (*FS, DD*)⁹⁵⁵. Le *Coloquio* viendra même élargir la perspective pour signaler que les humbles ne sont pas les moins bien placés pour donner des conseils avisés (voir *infra*).

L'expérience anticipée

L'autre intérêt de l'expérience fictionnelle d'influence contique est de fournir une expérience anticipée de situations communes ou difficiles⁹⁵⁶. Les récits sentimentaux des *Ejemplares* permettent, ainsi, au jeune lectorat, de se familiariser avec la période de l'énamouré. Lorsque ce public suit des aventures à structure ascendante, il apprend à se familiariser avec des crises amoureuses qui ont quelque chance de se produire (voir *infra*). Quand la structure accompagne une dégradation, la nouvelle sert à expérimenter des actions qui pourraient être tentantes pour l'homme. L'expérience devient une simulation pour le lecteur, qui s'est investi avec ses pulsions et ses émotions ; elle correspond à une « première tentative », dont les conséquences restent bénignes. La stratégie du conte à structure descendante est la même que celle qu'emploie le conte à structure ascendante lorsqu'il mobilise trois personnages (ou plus) : le lecteur doit suivre l'expérience avortée des deux premiers (Calame-Griaule, 1996, p. 37), avant de comprendre, avec le dernier personnage, la manière de résoudre le problème posé initialement⁹⁵⁷.

Le manque d'expérience est ce qui génère la candeur et qui empêche de réagir sagement aux situations courantes de la vie. Leonora, la très jeune femme de Carrizales, en est l'expression manifeste (*Celoso*)⁹⁵⁸. Nous soutenons donc ici que c'est par le biais d'une lecture aux accents

⁹⁵⁵ Nous remercions Nicolas Correard, doctorant en littérature comparée, qui a bien voulu nous faire parvenir une ébauche de son intervention au séminaire sur l'exemplarité cervantine. Son approche nous paraît fondamentale et confirme notre point de vue. Analysant le début de *Las dos doncellas*, il fait remarquer que la situation qui place le frère et la sœur dans l'obscurité sert la lecture éthique : « Cervantès attire l'attention sur la réaction de don Rafael : dans un premier temps mu par une compassion sans borne pour l'inconnue [...], il reste stupéfait lorsque sa sœur lui révèle son identité et demande à mourir, pour satisfaire le code de l'honneur. Don Rafael reste fidèle à son impression première, qui l'emporte sur son désir de vengeance [...] si le montage de la scène nous plonge dans l'empathie pour cette inconnue, c'est moins pour nous inquiéter avec les qualités occultes du féminin que pour nous en faire partager l'expérience. La construction perspectiviste neutralise le préjugé du lecteur ». D'où l'idée forte de N. Correard : « Et si Cervantès exaltait avant tout *le pouvoir du récit*, qui *produit une véritable conversion morale* en créant les conditions d'une *découverte intersubjective*, d'un échange d'expérience ? » (*À paraître*).

⁹⁵⁶ ELIADE (1959), p. 47-48. Sur ce type d'exemplarité au Moyen Âge : MANCINI (2003), p. 159-162.

⁹⁵⁷ Ce schéma existe également avec un personnage unique qui échoue lors des premières épreuves, mais réussit la dernière.

⁹⁵⁸ Voir L'ARIOSTE (2003b), p. 369.

initiatives (féeriques et tragiques) que Cervantès espère éduquer son public. C'est si vrai que Leonora n'est pas seulement présentée comme une femme dépourvue d'expérience sexuelle ; ce que nous dit la nouvelle tragique et centrale du recueil, c'est qu'elle est une grande enfant qui, en concordance avec les préceptes des humanistes⁹⁵⁹, ne bénéficie pas de l'« expérience totale » des contes de bonne femme : « Toda su casa olía a honestidad, recogimiento y recato: aun hasta en las consejas que en las largas noches del invierno en la chimenea sus criadas contaban, por estar él presente, en ninguna ningún género de lascivia se descubría » (*Celoso*, p. 555).

L'EXEMPLARITÉ PHYSIOLOGIQUE

Reparó Dorotea en las razones de Cardenio y en su extraño y desastrado traje, y rogóle que si alguna cosa de su hacienda sabía, se la dijese luego; porque si algo le había dejado bueno la fortuna, era el ánimo que tenía para sufrir cualquier desastre que le sobreviniese, segura de que, a su parecer, ninguno podía llegar que el que tenía acrecentase un punto

Cervantès, *DQ I*

De même que les protagonistes des contes *Celui qui partit en quête de peur* (type 157 ; Grimm, 1976, p. 29-42) et *Le conte des contes* (1995, p. 31-33) rencontrent respectivement la peur et le rire, les lecteurs cervantins doivent faire l'expérience de ces émotions. Mais, aussi important que soit l'effort rhétorique pour provoquer le jaillissement des passions au cours de la lecture, il n'en reste pas moins que l'exploitation des émotions s'intègre dans un système plus vaste, davantage redevable à une visée poétique que proprement rhétorique. La sollicitation de l'angoisse ou de la joie relève d'une volonté large de formation lectorale. Le fait d'employer les structures du conte merveilleux et du tragique antique repose sur une conception des pouvoirs profonds que recèlent leurs mécanismes de réception.

L'exemplarité de la joie

Pour Cervantès, faire naître le rire pendant la lecture est une nécessité qui doit aller au-delà des différences de tempérament. Avec force, l'ami du prologue de *Don Quichotte* (1605) conseille que « leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente » (*DQ I*, p. 18). Autrement dit, et contrairement à une certaine poétique théâtrale⁹⁶⁰, même lorsque le tempérament du public est influencé par un excès de bile noire, Cervantès estime ne pas devoir

⁹⁵⁹ Voir VIVES (1995), p. 323 : « Platón manda que las madres, o las que crían, no se pongan a cada paso a contar a los niños habillitas de viejas, es a saber, vanas y sin algún propósito ».

⁹⁶⁰ RUIZ RAMÓN (2000), p. 210 : « En la comedia los ojos/ ¿no se deleitan y ven/ mil cosas que hacen que estén olvidados tus enojos [...] ? Para el alegre, ¿no hay risa ?/ Para el triste, ¿no hay tristeza ? » Voir également PIC DE LA MIRANDOLE (2005), p. 57 : « si quelqu'un est trop triste, on doit le soigner en l'inclinant à la gaieté, s'il est trop gai, en l'inclinant à la tristesse ».

suivre son inclination : il souhaite agir en thérapeute ; son œuvre se veut curative. L'esprit de la Renaissance était passé par là : à l'époque, ainsi que le montre François Rabelais, médecin de profession, le rire est un principe vital qui lutte contre une bile mortifère, et la lecture doit en être le vecteur, s'affichant ainsi comme remède⁹⁶¹.

La force comique des *Nouvelles exemplaires* poursuit et concrétise le souhait qu'exprimait Cervantès dans le prologue de 1605⁹⁶². Pour autant, si la vertu des récits brefs du recueil a un effet somatique important, elle reste comparable à celle de l'eutrapélie : ses bienfaits restent modestes et limités à moyen terme⁹⁶³. D'un point de vue « médical », ce sont les complexions « sèches » –celle du colérique et du mélancolique– qui sont les plus intéressées. Par la représentation lectorale et imaginaire du bonheur et de la joie⁹⁶⁴, le mélancolique se rapproche du sanguin, grâce à l'action humidifiante du sang sur le cerveau (Huarte, 1989, p. 333 –*pôle I*–). Concernant le traitement lectoral de la colère, la femme de l'aubergiste Palomeque signale, tout au plus, que l'irascible de son mari diminue l'espace de quelque temps, expulsée sur la scène de la fiction : « Y yo ni más ni menos –dijo la ventera–, porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer, que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces » (*DQ I*, 32 p. 369)⁹⁶⁵. Précisons, pour terminer sur ce point, que les effets somatiques positifs de la fiction semblent redevables, si l'on en croit les témoignages des historiens du Moyen Âge –et l'efficacité qu'elle engendre fictionnellement chez l'aubergiste–, aux bénéfices que l'on attendait, alors, de la lecture publique et de la performance de l'interprète, par opposition à la lecture prostrée dans la solitude :

⁹⁶¹ MENAGER (1995), BAYLE (2004), p. 176 (sur l'écrivain comme médecin). Voir en particulier BEMBO (1990), p. 170-171 (« ¡Ay, cuán amargas son las ausencias, durante las cuales nunca en el enamorado se ve risa, ninguna fiesta le toca y ningún pasatiempo! Antes, estando siempre con el pensamiento fijo en su amada, como el que de continuo tiene los ojos vueltos al norte, pasa aquella fortuna de su vida, dudos, sin falta de su estado y siempre como un río de amargas lágrimas en derredor de él, con triste corazón y con la boca llena de dolorosos suspiros, está de continuo con el alma adonde con el cuerpo no puede, y no ve cosa, como quiera que pocas mira, que no le sea materia de amargos lloros ») et HEBREO (1993), p. 322 (« Entretanto, procura distraerte y acuérdate de la promesa »).

⁹⁶² Voir la défense de cet axe dans DIEZ TABOADA (1979-1980, p. 101), qui met en relation le *desatino*, propre aux *NE* et le *donaire*, deux qualités littéraires exprimées dans *VP* : « Yo he abierto en mis *Novelas* un camino/ por do la lengua castellana puede/ mostrar con propiedad un desatino » (p. 82, IV, v. 25-27) ; « ¿Cómo pueda agradar un desatino,/ si no es que de propósito se hace,/ mostrándole el donaire su camino? » (p. 119, VI, v. 58-60).

⁹⁶³ CASTIGLIONE (1991), p. 166 : « Tout ce qui donc provoque le rire réjouit l'esprit, donne du plaisir, et ne permet pas qu'à cet instant l'homme se souvienne des ennuyeuses fâcheries dont notre vie est pleine. »

⁹⁶⁴ HUARTE (2000), p. 367-368 : « La causa de la risa no es otra, a mi parecer, más que una aprobación que hace la imaginativa viendo y oyendo algún hecho o dicho que cuadra muy bien ».

⁹⁶⁵ Voir également ces mots de Dorotea et du curé Pero Pérez :

- « Harto reposo será para mí -dijo Dorotea- entretener el tiempo oyendo algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado que me conceda dormir cuando fuera razón » (*DQ I*, 32, p. 375).
- « Y no sería bastante disculpa desto decir que el principal intento que las repúblicas bien ordenadas tienen permitiendo que se hagan públicas comedias es para entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad » (*DQ I*, 48, p. 554-555).

Une croyance générale attribuait au chant d'un jongleur ou à la lecture à voix haute une influence bénéfique non seulement sur la mélancolie, mais sur les maladies corporelles et les blessures même. Plusieurs rois de Castille et d'Aragon jugeaient, pour cette raison, l'audition de poésie et de musique indispensable au bon ordre de leur vie [...]. La voix vive du jongleur, la parole gesticulée des poètes, la musique, la danse, ce jeu scénique et verbal qui est langage du corps et mise en *œuvre* des sensualités charnelles : tout cela, ici et maintenant, est aussi médecine, équivoque mais efficace, des âmes (Zumthor, 1987, p. 287).

L'exemplarité de l'angoisse

Les effets de l'effroi (*espanto*) ont, quant à eux, particulièrement attiré l'attention des théoriciens de la fiction. Ainsi, selon A. López Pinciano, lorsque l'angoisse fictionnelle affecte les jeunes non avertis ou les femmes, elle les aide à se familiariser avec cette émotion de base qu'est la peur, à la maîtriser, voire à la dominer :

con el ver un Príamo, y una Écuba, y un Héctor, y un Ulises tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezcan semejantes cosas y desastres, y, aunque por la compassion de mirarlas con sus ojos en otros se compadece y teme, estando presente la tal acción, mas después *pierde el miedo y temor con la experiencia* del haber mirado tan horrendos actos y hace reflexión en el ánimo; de manera que, alabando y magnificando al que fue osado y sufrido, y vituperando al que fue cobarde y pusilánime, *queda hecho mucho más fuerte que antes*; y de aquí, luego sucede el librarse de la conmiseración, porque la persona que es fuerte en su casa, también lo será en la ajena; y de la ajena miseria no sentirá compassion tanta. Esto se prueba *en el sexo femenino*, el cual, como es débil y enfermo para sufrir, lo es también *para resistir a la compassion* (1998, p. 336).

L'expérience des passions correspond à une purgation de celles-ci, explique le médecin. Ce phénomène, que l'on peut rapprocher du concept antique de *catharsis*, correspond à un mécanisme plus anthropologique que le concept aristotélicien ne le laisse croire⁹⁶⁶. Ce que la pratique de la tragédie grecque avait assimilé était un ancien rituel de purification⁹⁶⁷. La poétique d'A. López Pinciano conserve cette fonction dans sa *Philosophía poética* : « [dice] Aristóteles, en sus *Poéticos*, que la tragedia fue hecha para limpiar el ánimo de las pasiones del alma por medio de compassion y miedo. Así que la misma fábula que turba el ánimo por espacio poco, le quieta y sosiega por mucho » (1998, p. 100).

Derrière cette fonction d'apprentissage s'exprime l'esprit du rite. Dans l'initiation, la purification constitue un premier pas dans l'accomplissement du nouvel homme : elle prépare la

⁹⁶⁶ Les symboles, explique l'anthropologue Victor Turner, constituent des « formules évocatoires » destinées à « susciter, canaliser, domestiquer de puissantes émotions telles que la haine, la crainte, l'affection et la douleur » (1990, p. 47).

⁹⁶⁷ RICŒUR (1988), p. 195 : « Chez les Grecs, les poètes tragiques et les orateurs attiques sont les témoins d'une reviviscence des représentations et des pratiques cathartiques relatives à la souillure [...] le monde de la souillure [...] fournit le modèle imaginaire sur lequel sont construites les idées fondamentales de purification philosophique » ; BURKERT (1998), p. 23 : « on sacrifie un bouc : parce que ses facultés déclinent ».

métamorphose⁹⁶⁸. L'essentiel réside dans la souffrance de la personne qui accomplit le rite ; mais, comme le rappelle Mircea Eliade,

[cette] angoisse ne constitue pas une situation où l'on peut s'installer ; elle nous est indispensable en tant qu'expérience initiatique, en tant que rite de passage [... L'issue] consiste justement à achever le rite de passage et à résoudre la crise en débouchant à un niveau supérieur, en prenant conscience d'un nouveau mode d'être (1957, p. 74).⁹⁶⁹

Ces épreuves « ont assurément aussi l'avantage d'endurcir le novice, ce qui le prépare à une vie difficile » (Vierne, 2000, p. 28) et, en effet, remarque Geneviève Calame-Griaule, « la transformation des initiés pendant la période de réclusion n'est pas seulement théorique mais correspond à une réalité » (Calame-Griaule, 1996, p. 33).

Au Siècle d'or, la lecture passionnée se voit également dotée de vertus initiatiques. L'important, nous dit A. López Pinciano est qu'à long terme, le saisissement provoqué par l'effroi (*espanto*) est source de changement intérieur : l'homme inexpérimenté, « no sólo recibe el afecto de la compasión, pero se le viste y hace dél un hábito que no se le puede desnudar » (p. 348).

Ainsi, entre la puissance de la terreur et celle de la pitié, une même idée s'exprime. Le lecteur, le « spectateur », gagnent en force et en résistance, dans un mouvement analogue à celui du rite initiatique ou contique : par les mondes inquiétants de la *conseja*, les situations sur lesquelles se porteraient les peurs humaines devaient être rendues familières (Jeffrey, 2003, p. 37-38)⁹⁷⁰.

Sollicitant l'être dans son cœur, la nouvelle sait aussi parler à l'esprit. Les *Ejemplares* n'empruntent pas des scénarios aussi singuliers que ceux de la féerie et de la tragédie archaïques sans développer de lourdes significations philosophiques : la compréhension du sort et l'anticipation positive de l'avenir font partie des programmations lectorales souhaitées par leur auteur.

⁹⁶⁸ LA FONTAINE (1987), p. 194-201 : « Cada ritual conlleva la purificación de los iniciandos, ya sea haciendo manar sangre, ya lavándolos en el mar [... A veces] los muchachos deben morder unas raíces acres que llevarán la sangre a la lengua. Los ayudantes colocan a cada muchacho con las piernas separadas, con la cabeza sobre las llamas y la lengua fuera. Entonces el especialista recorre la hilera, frotando las lenguas con hojas hasta que la sangre gotea constantemente en el fuego [...]. Después los participantes van a la choza de aislamiento para quitarse la contaminación ».

⁹⁶⁹ Pour Mircea Eliade (1959, p. 86), « les émotions fortes, la peur, la terreur [...] doivent être considérées comme autant de tortures initiatiques » ; également LA FONTAINE (1987), p. 144. Sur les vertus de la souffrance et de l'épreuve du point de vue psycho-physiologique (besoin d'épreuves, sentiment de victoire), voir CYRULNIC (2005), p. 93, 128-129.

⁹⁷⁰ Concernant l'initiation par la représentation de la faute (structure tragique), on se reportera aux réflexions de B. Cyrulnik, qui estime que, contrairement à la pratique actuelle du reproche à autrui, la culture ancienne de la faute permet le dépassement de l'être : « il n'y a pas si longtemps, quand un enfant gémissait, c'est à lui qu'on reprochait de ne pas être un homme, et c'est lui qui avait honte. Hier, la douleur prouvait la faiblesse du blessé, aujourd'hui, elle révèle l'incompétence du technicien » (2004, p. 36-39).

L'EXEMPLARITE PHILOSOPHIQUE

Les aléas de la fortune

Les rites, en fait, sont mis en scène par les uns et les autres pour rappeler que la vie ne se possède pas entièrement. Toujours quelque chose nous échappe. Il y a dans la vie de l'inexpliqué que le rite matérialise et symbolise.

Denis Jeffrey, *Éloge des rituels*

Un exemple romanesque proche du conte merveilleux comme *Les Ethiopiques* d'Héliodore⁹⁷¹ signale avec force l'écart entre les souhaits du personnage et le déroulement de son parcours terrestre. La trajectoire du héros lui est imposée. Certes, l'ordre dans lequel les personnages subissent leurs mésaventures est rarement motivé, mais il ne faut pas perdre de vue que cet enchaînement d'épisodes répond à une « anthropologie » précise :

cette anthropologie [...] exige un certain désordre, une certaine instabilité dans la succession des épisodes. Loin de représenter une forme primitive d'intrigue, l'« enfilade » d'épisodes est en fait le produit d'une réflexion assez poussée sur la nature du destin [...]. Pour prouver l'*incohérence* de la Fortune, le roman a besoin d'une longue enfilade d'épisodes rattachés entre eux par des liens contingents (Pavel, 2003, p. 67).⁹⁷²

Si J. Boccace devait retenir un sens latent dans les malheurs du héros de conte merveilleux, c'est bien l'action de la Fortune : « que debajo el pretexto de los relatos hay algún significado a veces en absoluto risible, mediante el cual quiere [...] al menos mostrar las fuerzas de la fortuna » (1983, p. 828)⁹⁷³.

Les *Nouvelles exemplaires* s'inscrivent dans ce profil narratif et marquent la présence inéluctable du malheur dans la vie humaine. La souffrance vécue par les personnages (c'est-à-dire représentée mentalement par les lecteurs) tend à se situer dans une perspective philosophique. Les aléas de la fortune sont constants dans le recueil ; pour Ricardo et Leonisa, évidemment⁹⁷⁴, mais, aussi, pour bien d'autres protagonistes comme Rincón, Cortado, Ricaredo, Carrizales, Teodosia, Leocadia, don Rafael ou Berganza⁹⁷⁵.

⁹⁷¹ Sur le rapprochement entre le roman d'Héliodore et le conte merveilleux : PAVEL (2003), p. 64.

⁹⁷² Sur le jeu de la Fortune dans *Les Ethiopiques : Roman grecs et latins* (1958), p. 630-632, 666.

⁹⁷³ Voir, dans le même sens, le prologue des *Anotaciones sobre los quince libros de Las Transformaciones de Ovidio* de Pedro Sánchez de Viana (f° A3r°), cité par SERES (2005), p. 644 : « otras [fábulas] declaran la inconstancia de la Fortuna y nos instruyen y enseñan cómo debemos con buen ánimo y semblante sufrir sus reveses, como la de Apolo, que vino a ser vaquero de Admeto ».

⁹⁷⁴ AL : « no habiéndote quitado la mala suerte las esperanzas de verte libre, y, con todo esto, verte rendido a dar miserables muestras de tu desventura » (AL, 111) ; « la suerte, aún no contenta de haberme puesto en tan encogido estrecho, ordenó de acabar con todo, quitándome las esperanzas de todo mi remedio » (p. 122) ; « Ordenó la suerte, para mayor mal mío, que la fuerza estuviese sin capitán, que pocos días había que era muerto, y en la fuerza no había sino veinte soldados » (p. 143).

⁹⁷⁵ RC : « la corta suerte me tiene arrinconado » (p. 165) ; « Todo es malo [...] nuestra suerte ha querido que entremos en esta cofradía » (p. 181).

Pour Cervantès, deux leçons sont à retenir par les lecteurs. En premier lieu, même si la valorisation de la souffrance est constitutive de la pensée archaïque et initiatique (voir *supra*), la participation aux angoisses des acteurs romanesques prend pour les lecteurs du Siècle d'or la forme du stoïcisme. A. Castro a souligné l'importance de cette pensée chez notre auteur (1980, p. 339-346). Il faut donc croire que ses nouvelles, et la répétition des cas de fortune qu'elles donnent à voir, constituent, comme tant d'autres textes, notamment hagiographiques⁹⁷⁶, une forme d'éducation à la souffrance.

Mais ce n'est pas tout. La vision de la lecture chevaleresque portée par Alonso Quijano avait assimilé le parcours chevaleresque à une existence répondant au principe de plaisir (voir *supra*). Plus que la souffrance, Cervantès apprend à ses lecteurs la déception. Qu'il s'agisse de l'expérience de Carriazo (*IF*) ou de celle de Campuzano (*CE*), toutes les deux constituent des vecteurs éloquents d'une intégration lectorale du principe de réalité. Le récit picaresque permettait, en effet, non seulement de contrecarrer les aspirations illusoires de la jeunesse (Belic, 1969, p. 43), mais aussi de broser un tableau de la vie où le héros n'était plus maître de sa barque : et pour cause, c'est aux chaînes de sa galère qu'il est associé (*Guzmán de Alfarache* ; *DQ I*, 22 ; voir l'allusion cervantine dans *RC*, p. 171). Les années passées comme captif en Afrique ont pu, même, convaincre l'auteur que l'expérience, tant vantée par les humanistes, n'était pleinement efficace qu'à la condition d'être initiatique, c'est-à-dire si elle comportait une certaine dose de souffrance. C'est ce que montrent par défaut les deux nouvelles du *Licenciado* et du *Celoso*. Tomás n'a rien appris en Italie et ne revient pas métamorphosé de son voyage car, comme le fait justement remarquer G. Güntert, il a délibérément refusé de rester à Rome pendant l'été : « por ser tiempo de mutación, malo y dañoso para todos los que en él entran o salen de Roma, como hayan caminado por tierra, se fue por mar a Nápoles, donde a la admiración que traía de haber visto a Roma añadió la que le causó ver a Nápoles » (*LV*, p. 273). Le regard admiratif n'est pas

EI, p. 242 : « Mas en aquel breve tiempo, donde él pensaba que la nave de su buena fortuna corría con próspero viento hacia el deseado puerto, la contraria suerte levantó en su mar tal tormenta, que mil veces temió anegarle ».

Celoso : « Desdichado de mí, y a qué tristes términos me ha traído mi fortuna! » (p. 364).

DD : « aún no había cerrado la fortuna de todo en todo las puertas a su remedio » (p. 452) ; « la suerte suya había salido azar con el mal encuentro de los bandoleros, que le llevaban una buena cantidad de dineros, y tales vestidos, que no se compraran tan buenos con trescientos escudos » (p. 455) ; « mi corta suerte me ha traído a término, como vos decís, que creo que será el postrero de mi vida » (p. 471).

CP : « si la contraria suerte no me hubiera perseguido » (p. 558) ; « cuando de la suerte desdichada y calamitosa, sin pensarlo y de improviso, se sale a gozar de otra suerte próspera, venturosa y alegre, y de allí a poco se vuelve a padecer la suerte primera y a los primeros trabajos y desdichas, es un dolor tan riguroso que si no acaba la vida, es por atormentarla más viviendo » (p. 565).

⁹⁷⁶ Soulignons que l'univers culturel dans lequel baignent les lecteurs espagnols voit dans la souffrance un bien spirituel. La religion du dieu incarné et crucifié en a fait le centre de ses représentations iconiques. Pour l'historien des religions, M. Eliade (1969, p. 112), la spécificité du christianisme, « au regard de l'ancienne morale méditerranéenne, a été de valoriser la souffrance ».

une façon de se frotter au monde, semble indiquer Cervantès ; il confine plutôt à un insensé détachement prophylactique : Tomás veut éviter toute forme de contamination.

Le voyage de Carrizales a été tout aussi imparfait, d'un point de vue humain. Lui aussi s'est enrichi à l'étranger, non pas culturellement mais économiquement ; toutefois, son périple n'avait rien d'héroïque ni d'initiatique, d'où un sérieux « talon d'Achille ». En effet, Cervantès prend soin de nous signaler que la traversée maritime du personnage s'est déroulée sans heurts : « [el] viaje fue tan próspero, que sin recibir algún revés ni contraste llegaron al puerto de Cartagena » (*Celoso*, p. 328). L'événement se veut révélateur du fait que son (rite de) passage à l'étranger a été incomplet⁹⁷⁷. Les activités commerciales du personnage ainsi que sa volonté, maintes fois exprimée, de changer de vie⁹⁷⁸ semblent être un emprunt à la figure arabe de Sindbad de la mer. Mais cette correspondance souligne, précisément, que Cervantès s'est évertué à différencier Carrizales du héros oriental, lequel, parce qu'il a subi autant d'épreuves initiatiques que de voyages, revient au pays transformé en sage (*Les Mille et Une Nuits IV*, 2001, p. 466). Carrizales, à l'inverse, non seulement ne remerciera pas Dieu pour son aide⁹⁷⁹ mais rompra en Espagne le principe sacré de l'harmonie matrimoniale (voir *infra*).

Tomás et Carrizales n'ont pas connu l'adversité, contrairement à Cervantès (Lépante, Alger) et à tous les héros féeriques. Ils payent cher en conséquence l'imperfection humaine qui découle de cette lacune existentielle. D'abord tenue à l'écart, la souffrance devient pour eux une fatalité. La prostituée de Salamanque entretient avec le voyage en Italie de Tomás un rapport de symétrie. Le fruit qu'elle propose à l'étudiant ne peut plus être seulement regardé, comme le spectacle italien. La contamination qui fait suite à l'ingestion du coing répond, ainsi, à celle dont le lettré s'était affranchi à Rome.

En refusant d'être des héros de conte, c'est-à-dire en évitant les aléas de la fortune, Tomás et Carrizales sont passés du côté de la tragédie, pareils à Achille, que sa mère avait voulu protéger des dangers du monde...

⁹⁷⁷ LAPISSE (2004), p. 336 (« le vent doux apparaît incongru dans l'horizon d'attente du lecteur »).

⁹⁷⁸ *Celoso*, p. 328-329 : « sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres » ; « Habíase muerto en él la gana de volver al inquieto trato de las mercancías, y parecíale que, conforme a los años que tenía, le sobraban dineros para pasar la vida, y quisiera pasarla en su tierra y dar en ella su hacienda a tributo, pasando en ella los años de su vejez en quietud y sosiego, dando a Dios lo que podía, pues había dado al mundo más de lo que debía ».

⁹⁷⁹ *Celoso*, p. 330 : « Por otra parte, consideraba que la estrechez de su patria era mucha y la gente muy pobre, y que el irse a vivir a ella era ponerse por blanco de todas las importunidades que los pobres suelen dar al rico que tienen por vecino, y más cuando no hay otro en el lugar a quien acudir con sus miserias. Quisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días, y con este deseo tomaba el pulso a su fortaleza, y parecíale que aún podía llevar la carga del matrimonio ». Voir *Les Mille et Une Nuits IV* (2001), p. 458.

Optimisme de l'espoir

Malgré sa tendance, à la fois contique et tragique, à accumuler les malheurs, la structure brève permet à Cervantès de tisser un lien net entre le retournement final positif (mariage des héros de conte, prise de conscience des personnages tragiques) et les échecs essuyés précédemment. Dans la forme contique ou tragique,

l'intrigue, faisant un usage parcimonieux des épisodes, cherche surtout à mettre en évidence, du côté des acteurs, les *liens entre l'action et la raison d'agir*, et du côté de l'univers qui les entoure, la motivation profonde de leur destinée. L'économie d'épisodes souligne la force de ces liens et l'évidence de cette motivation. Œdipe tue son père parce qu'il doit survivre ; sa chute, décidée par les dieux, rappelle aux hommes que leurs actions les plus justifiées risquent de troubler secrètement l'ordre cosmique. Le héros du conte merveilleux tue le dragon afin de sauver la fille du roi ; il l'épouse parce que les hauts faits doivent à la fin être récompensés (Pavel, 2003, p. 66-67).

Dans la synthèse prononcée par le futur beau-père de don Juan-Andrés, on entend les mots suivants :

[Andrés] se ha de desposar con Preciosa y han de preceder primero las amonestaciones, donde se dará tiempo al tiempo, que suele dar dulce salida a muchas amargas dificultades; y, con todo esto, quería saber de Andrés, si la suerte encaminase sus sucesos de manera que sin estos sustos y sobresaltos se hallase esposo de Preciosa, si se tendría por dichoso, ya siendo Andrés Caballero, o ya don Juan de Cárcamo (GT, p. 106).

À cette fin de nouvelle répondra le début de la suivante, où Mahamut, le renégat, interprète son propre sort malheureux comme une voie détournée pour atteindre un bonheur commun : « quizá para que yo te sirva ha traído la fortuna este rodeo de haberme hecho vestir deste hábito que aborrezco » (p. 111). Dans sa réponse, Ricardo estime alors que sa détresse constitue, peut-être, une chance (« Si así como has acertado, ¡oh amigo Mahamut! [...], en lo que de mi desdicha imaginas, acertaras en su remedio, tuviera por bien perdida mi libertad, y no trocara mi desgracia con la mayor ventura que imaginarse pudiera », p. 112). La nouvelle, comme tant d'autres dans le recueil, se chargera de démontrer la sagesse exprimée par Mahamut.

Ce lien nouvellier entre les malheurs et la résolution finale ne relève pas seulement d'un imaginaire justicier, comme la philosophie du conte n'est pas réductible à sa morale. Cervantès, dans la meilleure tradition orale et rituelle, travaille à dévoiler, sous les apparences, la présence du bonheur futur. Dans la pensée initiatique, affirme E. Meletinski, « el bien de la comunidad o del iniciando se consigue al precio de una rígida disciplina, de sufrimiento, a veces de violencia y terror, mientras que en los mitos correspondientes sucede exactamente lo contrario : en ellos, el mal aparece, de hecho, disfrazado de bien » (2001, p. 223-224).

La majeure partie des récits à dominante féerique dans le recueil alimente la philosophie « exemplaire » de l'expérience. En pérennisant la trame contique au creux de ses nouvelles⁹⁸⁰, Cervantès, à l'image de Mahamut, veut ancrer la nécessité de l'espoir dans l'esprit de son public⁹⁸¹.

Mais la répétition du scénario féerique dans les nouvelles est aussi porteuse d'une vertu moins manifeste dont use abondamment le conte merveilleux. Pour la tradition archaïque et populaire (comme pour les biologistes), l'espoir n'est pas seulement une valeur, c'est aussi et surtout une émotion et une manière de vivre. Le philosophe Ernst Bloch, qui reproche à S. Freud d'avoir condamné la rêverie diurne à servir d'antichambre au rêve nocturne, relève le lien que l'imaginaire entretient avec l'instinct de conservation (1991, p. 61-142). L'espoir est un mode émotionnel qui émerge dans les situations humaines difficiles pour envisager, malgré l'adversité (mais, de fait, grâce à elle), l'apparition d'une fée⁹⁸² et l'avènement d'une issue heureuse. Le *happy end* sert le *happy mind* :

No tiene sentido esperar sólo cuando las posibilidades de éxito están a favor nuestro. Es precisamente cuando nuestra situación vital es terriblemente desfavorable cuando más necesitamos la esperanza. Hasta el punto en que la esperanza refuerza nuestra capacidad de enfrentarnos positivamente con la manera como son las cosas y de mantener una actitud positiva ante la vida (Lazarus, Lazarus, 2000, p. 100).

Dans les *Nouvelles exemplaires*, comme dans le conte, craindre le pire conduit, à force de lectures, à toujours espérer le meilleur. Pour les lecteurs, la « signification personnelle » (*ibid.*, p. 104) du récit féerique est initiatique : elle inscrit, au bout du chemin obscur de la lecture, la lumière du contentement final. Par rapport à l'effet ponctuel de chaque récit, où l'espoir est présenté comme une valeur, l'effet global du recueil se veut donc moins conscient, moins rationnel et plus profond. À terme, le scénario féerique est porteur d'optimisme.

La transformation de l'espoir en optimisme implique, en effet, une assignation concrète du désir sur une réalité précise ; d'où la forte pertinence lectorale que produit le passage des

⁹⁸⁰ Cette poétique peut être le fruit de ce qu'Antonio Rey Hazas analyse comme une philosophie de la liberté (REY HAZAS, 2005a, p. 176-202). La perspective initiatique se configurerait en opposition avec le pessimisme du narrateur de *Guzmán de Alfarache* (« No se espere mejor tiempo ni se piense que lo fue el pasado. Todo ha sido, es y será una misma causa. El primero padre fue alevoso ; la primera madre, mentirosa; el primero hijo, ladrón y fraticida », ALEMAN, 1994a, p. 377). A. Rey donne les exemples de l'amour et du mariage, qui, dans les *Nouvelles*, finissent par vaincre les obstacles familiaux et sociaux (p. 190) et de Berganza, qui, malgré sa possible filiation diabolique, reste « fils de ses œuvres » (p. 192-199).

⁹⁸¹ Sur l'espoir dans le conte merveilleux, voir BETTELHEIM (1999), p. 19-20 : « Tel est exactement le message que les contes de fées, de mille manières différentes livrent à l'enfant : que la lutte contre les graves difficultés de la vie est inévitable et fait partie intrinsèque de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire ».

⁹⁸² PEJU (1981), p. 158 : « Dans le cœur de chacun, cet amour de la fée est l'attente éperdue de l'Autre, lorsqu'il n'y a pourtant plus rien ni personne à attendre [...], personne ne croit vraiment à la réalité des fées, mais on peut céder avec plus ou moins de naturel ou d'abandon au désir momentané qu'elles existent. La fée apparaît en silence, au point le plus banal de la vie, à la minute la plus sombre et la plus pétrifiée. Elle survient comme porteuse de chance. »

personnages cervantins, de la dégradation économique et symbolique à la réussite sociale finale (noblesse et mariage). Cervantès utilise, là, un ressort plus que courant dans la tradition orale. Il y a plus de cinquante ans, Michel Butor percevait dans les contes de fées « une image violemment contrastée » de la société (1960, p. 65), incarnée notamment par le dénuement économique de personnages tels que Cendrillon ou les parents du Petit Poucet : « [les contes] ne parlent pas seulement de rois et de bergers ; ils parlent de rois plus grands, plus riches, plus puissants, plus heureux que tous les rois réels, de laboureurs, de bûcherons, plus pauvres encore que tous ceux que l'enfant pourrait rencontrer » (*ibid.*). Il percevait, également, dans ce cadre polarisé, la récurrence d'une trame visant à le dépasser :

le conte ne se borne pas à souligner l'inégalité, il la surmonte, il la compense : le pauvre devient riche, le laboureur devient, ou se révèle être prince. Ce renversement d'une situation peinte de couleurs si franches d'abord comme une invraisemblance, contribue à l'isolement de la féerie (*ibid.*).

On peut affirmer avec quelque certitude que l'un des secrets de la vitalité du conte merveilleux tient dans la merveille sociale qu'il opère quand il dépasse cette contradiction liminaire. Paul Larivaille avait pertinemment relevé l'intérêt que la structure du renversement pouvait induire dans les milieux de réception populaires, élargissant ainsi les réflexions de Mikhaïl Bakhtine (1978, p. 293-297) :

On peut se demander si le conte, avec sa constante ouverture sur un monde utopique où les laissés-pour-compte de la société parviennent régulièrement à renverser leur mauvaise fortune initiale et finir leurs jours sur des trônes, n'est pas une manifestation atténuée du grand renversement –plus utopique encore– des valeurs et des choses qui est le propre de la fête carnavalesque : marquée, notamment, par la logique originale des choses à l'envers, au contraire, des permutations constantes du haut et du bas (la roue), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de [...] couronnements et détronements de bouffons. En d'autres termes, on peut [...] conjecturer que] le *réalisme merveilleux* n'est peut-être qu'une forme édulcorée du *réalisme grotesque*. Mais il semble plutôt qu'il faille admettre le contraire. [...] Le] conte, réalisable en toutes occasions en dehors des dates bien déterminées des festivités officielles, pouvait seul [offrir aux tendances sous-jacentes à la pratique grotesque un exutoire ordinaire et permanent] (Larivaille, 1982, p. 115).⁹⁸³

Loin de nous l'idée de cataloguer radicalement Cervantès du côté de la tradition féerique⁹⁸⁴. Les *Nouvelles exemplaires* peuvent satisfaire les besoins de réalisation sociale des lecteurs de façon latente, comme les chevaliers devaient fasciner les simples aubergistes. Mais, si l'on considère les nouvelles les plus aptes à dire le changement social, celles qui empruntent leur trame au genre picaresque, force est de constater que, tout en traitant explicitement le problème du changement de condition, elles font montre d'une grande réserve à ce sujet.

⁹⁸³ Dans le même ordre d'idées, on consultera l'étude de TURNER (1990) sur les enjeux de la liminarité (p. 95-128).

⁹⁸⁴ Sur le rapport au conte merveilleux et à la subversion chez Cervantès, voir l'interprétation de M. Molho dans ses *Raíces folklóricas* : MOLHO (1976), p. 332-335.

Le *Coloquio de los perros* pose en effet la question du changement de condition dans l'esprit du réalisme merveilleux analysé par P. Larivaille autant que dans celui de la philosophie christique du Magnificat (Luc, 1, 52-53)⁹⁸⁵. La prophétie de la Camacha met au cœur de la dernière nouvelle l'opportunité, pour Berganza, d'accéder finalement à l'humanité qui lui avait été refusée à la naissance. La condition nécessaire à cette métamorphose est d'ordre social :

Volverán en su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos,
con poderosa mano para hacello (CP, p. 594).

De la métamorphose physique à la métamorphose sociale, le lien métonymique est assez évident pour nous signaler qu'il s'agit d'une seule et même évolution : la condition canine de Berganza, comme le laisser penser le parcours picaresque de l'animal, est une métaphore de la condition sociale des « humbles »⁹⁸⁶.

Mais, métaphore pour métaphore, Cipión fait remarquer à son ami qu'ils n'ont jamais assisté à une partie de quilles où celles qui seraient tombées se seraient relevées, quand les autres tombaient (CP, p. 605). D'ailleurs, à l'heure où il parle, ni lui, ni Berganza ne sont des hommes ; tout au plus arrivent-ils à discourir comme eux.

En fait, dans le recueil, il est significatif que les nouvelles qui traitent du changement de condition sociale se positionnent par contraste avec le modèle porté par la prose picaresque. À l'inverse de l'initiation dégradante d'un Lázaro (et plus tard d'un Pablos) ou de l'initiation rédemptrice d'un Guzmán (Cavillac, 1993, p. 149-201), le *pícaro* cervantin observe une étonnante stagnation. *In fine*, Rincón et Cortado refusent de gravir les marches de la « mafia » sévillane ; Berganza, par sa nature animale, ne peut passer d'un *estamento* à un autre : le fait qu'il soit chien lui interdit d'évoluer sur la scène sociale humaine.

Si, d'un côté, les personnages cervantins, comme Andrés et Preciosa ou Rincón et Cortado, connaissent un bonheur amoureux ou amical, de l'autre, le motif féerique de la percée sociale (couronnement) s'évanouit dans le recueil « exemplaire ». Seul Tomás Rodaja obtient une reconnaissance sociale, mais au prix d'un changement de ses prétentions initiales. La réussite humaine, semble dire Cervantès, est ailleurs...

⁹⁸⁵ Le lien entre le conte merveilleux et le mythe chrétien est précisé par N. FRYE (1990), p. 233-234.

⁹⁸⁶ À la fin de la nouvelle, l'équation qui associait dans la prophétie le chien aux humbles est corroborée : « Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que se lo saben todo » (CP, p. 622).

3. LE SENS DE L'INITIATION LECTORALE CERVANTINE : L'EXEMPLARITE CIVILISATRICE

Même si les nouvelles initiatiques du recueil de 1613 réfèrent au cycle de la vie et révèlent l'identité de ceux qui accomplissent la lecture (*exemplarité spéculaire*), même si elles plongent l'être dans une expérience mobilisant l'ensemble des capacités cognitives du lecteur (*exemplarité expérientielle*) et qu'elles tendent à lui laisser des séquelles qui miment la métamorphose des personnages, l'essentiel du projet cervantin se situe ailleurs. Toutes les formes d'exemplarité précédemment envisagées ne sont que des moyens pour en atteindre une autre, plus profonde : l'*exemplarité civilisatrice*.

Au cours de l'analyse qu'il consacre aux contes merveilleux, Mircea Eliade découvre sous l'écorce joyeuse et insouciant du récit une perspective extrêmement sérieuse :

Devenu en Occident, et depuis longtemps, littérature d'amusement (pour les enfants et les paysans), le conte merveilleux présente néanmoins la structure d'une aventure infiniment grave et responsable, car il se réduit, en somme, à un scénario initiatique : on retrouve toujours les épreuves initiatiques (luttres contre le monstre, obstacles en apparence insurmontables, énigmes à résoudre, travaux impossibles à accomplir, etc.), la descente aux Enfers ou l'ascension au Ciel, ou encore la mort et la résurrection [...], le mariage avec la Princesse. Il est vrai, comme l'a très justement souligné Jan de Vries, que le conte s'achève toujours par un « happy end ». Mais son contenu proprement dit porte sur une réalité terriblement sérieuse : l'initiation, c'est-à-dire le passage, par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la nescience et de l'immatrité à l'âge spirituel de l'adulte (1963, p. 246).

Produire par l'écoute ou la lecture un récit contique, ce n'est pas seulement provoquer un simulacre d'expérience empirique (*exemplarité expérientielle*), c'est surtout engager le public dans une initiation au sens archaïque du terme, c'est-à-dire dans un mouvement d'apprentissage social.

La légère transformation du public par le rire ou l'angoisse, par l'espoir ou la connaissance, n'est, pour les contes cervantins, que le terreau d'une mutation plus importante.

-A-

Les trois devoir-faire exemplaires

Avant d'étudier le *consejo* de la *conseja*, avant d'envisager le *savoir-faire* fléché par notre auteur, précisons que la dimension descriptive de la métamorphose initiatique mise en évidence dans les nouvelles n'est qu'un aspect de celle-ci. Changement, transformation, évolution, etc., ces concepts ne constituent pas uniquement un constat littéraire sur la vie humaine : il appartient avant tout aux lecteurs de comprendre que ces notions représentent, pour eux, un *devoir-faire*.

Initiatiques, les *Nouvelles exemplaires* considèrent comme capitales dans l'évolution humaine trois facettes, qu'elles appellent de leurs vœux : l'amélioration individuelle, la différenciation sociale, la soumission à l'autorité.

S'AMELIORER

L'apprentissage de la maturité

Considérant le fait que le *Donateur* alimente le *Héros* dans le conte merveilleux, VI. Propp estime que, par ce moyen, s'exprime le symbolisme totémique de la mort rituelle : le nouveau venu s'assimilerait, ainsi, à la communauté des morts (1983, p. 82-86).

Déployer l'ensemble des fonctions psycho-sociales de l'initiation incite, néanmoins, à être prudent avant de rapporter les nombreux symboles contiques à l'unique schème binaire de la mort et de la renaissance. Très proche de la structure décrite par le folkloriste russe dans ses *Racines historiques du conte merveilleux*, les étapes liminaires de *La española inglesa* marquent la spécificité de la métamorphose d'Isabela : par deux fois, elle perd ses parents. La seconde fois, lorsqu'en Angleterre, elle est appelée par la reine, « quedó Isabela como huérfana que acaba de enterrar sus padres, y con temor que la nueva señora quisiese que mudase las costumbres en que la primera la había criado » (EI, p. 227).

Si mort il y a, c'est surtout parce que les acteurs de l'initiation contique meurent à l'enfance. Le rite civilisateur vise à « accélérer » le processus naturel de maturation psychologique. Les données de la biologie et de la psychologie montrent que l'espèce humaine se caractérise par sa prématurité. En comparaison avec la plupart des autres espèces animales, la période de croissance cérébrale et de dépendance aux adultes des jeunes *Sapiens* ne s'achève pas avant vingt-cinq ans ; plus encore, cette « prématurité » se conserverait au-delà de cet âge. Elle constitue, certes, un avantage sélectif, puisqu'elle permet une grande adaptation psychologique à l'environnement (Roheim, 1967, p. 450-462) mais elle induit, aussi, un comportement qualifié de *néoténie* par les sciences expérimentales (Gould, 1982). Deux éléments importants pour la compréhension du rite

de puberté : l'homme, à l'instar de l'axolotl, dispose d'une maturité sexuelle avant d'avoir acquis sa maturité physiologique ; en outre, il conserve, à l'âge adulte, un sens aigu du jeu, que d'aucuns qualifient de « complexe de Peter Pan » (Badinter, 1992, p. 118). Dans ce cadre, le rôle culturel de l'initiation est de combler le décalage entre le désir sexuel et les capacités rationnelles et de canaliser l'« infantilisme » (Roheim, 1972, p. 31-63) ; le novice est ainsi appelé « enfant » dans de nombreux rites⁹⁸⁷.

Le conte de fées met surtout en avant la nécessité pour le néophyte d'être soustrait à ses parents⁹⁸⁸. Le processus symbolique est radical, au point de priver habituellement l'enfant de sa mère⁹⁸⁹ ; car la séparation initiatique est surtout rupture avec l'univers maternel (Eliade, 1959, p. 33-38). Dans la continuité de ce schéma folklorique, Ruy Pérez, Leandra (*DQ I*), Costanza (*IF*) ou Berganza (*CP*) sont privés de mère au début de leur existence.

Les nouvelles sont ainsi exemplaires dans la mesure où l'impression de séparation représentée dans les récits est aussi pertinente pour les parents lecteurs que pour leurs enfants. Dans *La española inglesa*, la narration focalise, dès l'incipit, l'attention sur l'angoisse des parents :

Entre los despojos que los ingleses llevaron de la ciudad de Cádiz, Clotaldo, un caballero inglés, capitán de una escuadra de navíos, llevó a Londres una niña de edad de siete años, poco más o menos; y esto contra la voluntad y sabiduría del conde de Leste, que con gran diligencia hizo buscar la niña para volvérsela a sus padres, que ante él se quejaron de la falta de su hija, pidiéndole que, pues se contentaba con las haciendas y dejaba libres las personas, no fuesen ellos tan desdichados que, ya que quedaban pobres, quedasen sin su hija, que era la lumbre de sus ojos y la más hermosa criatura que había en toda la ciudad (*EI*, p. 217).

Dans *La ilustre fregona*, le trouble de la séparation ressenti par les mères de Carriazo et d'Avendaño n'est pas innocent (« Mostráronse los hijos humildes y obedientes; lloraron las madres; recibieron la bendición de todos », p. 378). Il s'agit de faire admettre aux parents la nécessité de l'émancipation ; à cette fin, la séparation doit apparaître comme un « enlèvement » définitif⁹⁹⁰, puisque, de toute façon, une fois le rite accompli, l'initié est un être profondément différent de l'enfant qu'il était. M. Eliade note que la rupture s'effectue

de manière à produire une impression puissante tant sur les mères que sur les novices. En effet, chez presque toutes les tribus australiennes, les femmes sont convaincues que leurs enfants seront tués et dévorés par une divinité hostile et mystérieuse, dont elles ignorent le vrai nom [... Les] novices meurent à l'enfance et les mères pressentent

⁹⁸⁷ LA FONTAINE (1987), p. 149. Également, p. 129-130 : « los iniciandos no sólo deben adoptar la misma posición acucillada que en la iniciación preliminar sino que además han de mantenerla cuatro días, tiempo durante el cual actúan como pájaros inexpertos: son alimentados por sus padrinos y han de utilizar gritos como los de los pájaros para comunicar sus necesidades. Además, a modo de preliminar de los ritos conjuntos, son transportados fuera de los *Kivas* como si fuesen niños, cargados a hombros de sus padrinos ».

⁹⁸⁸ Sur l'importance relative des parents dans la construction de la personnalité de l'enfant et de l'adulte : HARRIS (1998). Sur l'absence de la mère ou du père : p. 238-261 et 468-476.

⁹⁸⁹ Sur le lien à la famille dans la phase qui précède l'initiation : ELIADE (1957), p. 242.

⁹⁹⁰ Sur l'enlèvement dans le rite : LA FONTAINE (1987), p. 140 ; sur ce motif dans le conte : PROPP (1983), p. 54-56.

qu'elles ne les retrouveront jamais tels qu'ils étaient avant l'initiation : *leurs* enfants. Lorsqu'ils rentreront définitivement au camp, les mères vont les toucher pour se convaincre qu'ils sont bien leurs fils. Chez certaines tribus australiennes, comme d'ailleurs chez d'autres peuples, les mères pleurent les novices comme on pleure les morts (Eliade, 1959, p. 36).

Pour les plus jeunes, le scénario initiatique décrit par les nouvelles tend à convaincre les jeunes lecteurs qu'ils devront agir avec sérieux dans leur vie adulte⁹⁹¹. Plusieurs motifs sont essentiels pour faire apprécier le danger et l'inefficacité de l'immaturité. Prenons l'exemple de la seconde nouvelle, où font l'objet de critiques la nature enfantine de Leonisa et Cornelio et, indirectement, celle du narrateur Ricardo (*AL*).

L'espace du jardin, où Leonisa se retrouve avec Cornelio, constitue un premier signe. La dimension mythique du lieu, déjà familière aux parents de Guzmán, est représentative du Monde originel. L'arbre, notamment (« un nogal », p. 116), plante le décor nécessaire à la recreation et confirme l'identification imaginaire de l'Eden primordial. Peut-être également, le cadre sicilien mobilise l'archétype de l'île, symbole du « Monde au commencement ». Dans l'imaginaire, le *topos* est en effet indissociable du temps, donc, ici, du « Temps mythique *in illo tempore* » (Eliade, 1957, p. 234). L'espace dit le temps dans toute sa dimension historique et apparaît comme le prélude à un devenir existentiel. La présence des parents et la tranquille douceur que goûte Leonisa chez les parents de Cornelio sont, conjointement, les motifs de l'enfance insouciant qui fondent l'incomplétude initiatique⁹⁹². Ricardo se charge, d'ailleurs, d'explicitier la résonance enfantine de ce monde initial lorsqu'il s'adresse à Cornelio : « Vete, vete, y recreáte entre las doncellas de tu madre, y allí ten cuidado de tus cabellos y de tus manos, más despiertas a devanar blando sirgo que a empuñar la dura espada » (p. 117). La béatitude maternelle ne saurait être mieux condamnée sur l'autel de la maturité adulte. L'acte originel de la colère violente et presque meurtrière du protagoniste (« antes que se pusiese en pie, puse mano a mi espada y acometíle, no sólo a él, sino a todos cuantos allí estaban », p. 118) renseigne également sur l'infantilisme de l'Adam cervantin. Si pour l'*homo religiosus*, l'événement sacré (ici l'assaut turc) rompt le cadre idyllique de l'Origine et plonge l'homme dans l'existence (Eliade, 1963, p. 119-120), il apparaît, dans la nouvelle, que Ricardo accomplit un acte originel perturbateur qui, avec la razzia, jette symboliquement le couple hors de l'enfance.

Dans *La ilustre fregona*, lorsqu'il accorde progressivement plus d'attention aux aventures initiatiques de Tomás de Avendaño qu'à celles de Diego de Carriazo, Cervantès asservit le parcours juvénile du second à la trajectoire civilisatrice et sérieuse du premier ; « yo me iré con mi almadraba, y tú te quedarás con tu fregona » décide finalement Carriazo, quand son ami lui confie sa résolution de ne pas s'éloigner de Costanza. L'amour, qui contraint Avendaño à adopter

⁹⁹¹ Sur l'initiation comme rite de maturité : LA FONTAINE (1987), p. 143.

⁹⁹² Voir le conte-type 480 de *La bonne et la mauvaise fille* analysé par Calame-Griaule (2002), p. 54-55.

une conduite mesurée, joue dans le recueil exemplaire un rôle fondamental dans l'éducation humaine. Il est « civilisateur », comme l'explique A. Parker⁹⁹³.

L'initiation des personnages dessine aux lecteurs une carte où, grâce à l'amour et à la séparation materno-filiale, se dégage l'intérêt de quitter le statut de l'enfance. Cet abandon n'est pas seul dans la conquête du statut d'initié : quitter sa « peau-de-mille-bêtes » n'est pas moins indispensable.

L'initiation à l'humanité

[...] immédiatement, se détache de moi l'apparence horrible de la bête.

Apulée, *Les métamorphoses*

L'anthropologie du tragique repose, souvent, sur une conception animale de l'homme, incapable de résister à ses pulsions. Cette ambivalence de l'homme-animal se résout si on la considère dans l'optique initiatique : retenue dans les limites de l'homme à l'état originel, l'animalité peut être dépassée par l'effort. La fable ésopique appréhende l'inhumanité de l'homme pour en souligner ses traits les plus marquants, mais c'est surtout le conte de fée qui s'intéresse le plus au principe de l'animalité du point de vue initiatique.

À cheval entre les deux structures, les récits de Berganza et de Ricardo sont fort éclairants.

[Yo] veo en mí que, con ser un animal, como soy, a cuatro razones que digo, me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maliciosas y murmurantes; por lo cual vuelvo a decir lo que otra vez he dicho: que *el hacer y decir mal* lo heredamos de nuestros primeros padres y *lo mamamos en la leche*. Vese claro en que, *apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas, cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre* (CP, p. 562).

Dans cette remarque de Berganza, une même équation se fait jour : de l'animalité à l'enfance de l'homme, il n'y a qu'un pas, qui marque l'impossibilité de se retenir, pour le chien comme pour le nouveau-né. La médisance de Berganza renvoie aux balbutiements des premières années.

Dans la deuxième nouvelle du recueil, le même mythe adamique refait surface et met en évidence que Ricardo, devant le spectacle de sa belle auprès de Cornelio, perd le contrôle de ses émotions et ne peut tenir sa langue :

hallé a la más de la gente solazándose, y debajo de un nogal sentados a Cornelio y a Leonisa, aunque desviados un poco. Cuál ellos quedaron de mi vista, no lo sé; de mí sé decir que quedé tal con la suya, que perdí la de mis ojos, y me quedé como estatua sin voz ni movimiento alguno. Pero no tardó mucho en despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira, y la ira a las manos y a la lengua. Puesto que las manos se ataron con el respeto, a mi parecer, debido al

⁹⁹³ PARKER (1986), p. 143 : « la belleza [de Costanza] evoca en el hombre los valores que constituyen la civilización ».

hermoso rostro que tenía delante, pero la lengua rompió el silencio con estas razones... (AL, p. 116).

Grandir supposera une résistance aux impulsions, que la métaphore de l'animalité permet de saisir par analogie. La fin du *Coloquio de los perros* manifeste un changement dans le comportement de Berganza. Alors qu'il voulait proposer des solutions au Corrégidor pour remédier à la prostitution dans les hôpitaux, ses propos étaient restés à l'état d'abolements. Mais, contrairement aux coups reçus par Alonso Quijano, ceux qu'essuie le chien seront formateurs (CP, p. 621). Peu après, lorsqu'une petite chienne aboie puis le mord, Berganza ne réplique pas : « Volvíla a mirar con respeto y con enojo, y dije entre mí: "Si yo os cogiera, animalejo ruin, en la calle, o no hiciera caso de vos o os hiciera pedazos entre los dientes" » (p. 622). Son long parcours et son apprentissage initiatique accomplis, Berganza peut atteindre un stade plus humain et jouir du langage humain, ce qu'il fait en témoignant verbalement de son expérience à Cipión.

L'initiation vise à faire table rase de l'« homme naturel » qu'elle incarne dans la figure animale (La Fontaine, 1987, p. 142 ; Jeffrey, 2003, p. 87). On le perçoit déjà dans ces exemples, faire advenir l'humanité implique une double contrainte : régulation des émotions et des besoins primaires et, à la fois, respect des interdits (Eliade, 1959, p. 29).

En faisant en sorte que ses personnages observent une grande rigueur dans le respect des interdits, Cervantès adopte et accentue (voir *supra* : IV. 1. B. L'EXEMPLARITE DIEGETIQUE DU CONTE CERVANTIN) le modèle civilisateur de l'initiation pour lequel les tabous ont en fait deux fonctions importantes.

La première fonction concerne l'empressement du sujet à satisfaire son désir. Les interdits visent alors à freiner le passage à l'acte visant la satisfaction immédiate d'un besoin. Cette fonction assure notamment l'amoindrissement de la violence de la rencontre entre deux individus. La seconde fonction concerne les objets désirés. Les interdits permettent de classer les objets désirés en deux catégories : le permis et le prohibé. Il oriente le désir vers des objets permis pour satisfaire un besoin, alors qu'il marque de la prohibition d'autres objets (Jeffrey, 2003, p. 77-78).

La séparation entre Ricaredo et Isabela orchestrée par la reine d'Angleterre est, de ce point de vue, assurément intéressante. Elle intervient alors que Ricardo achevait d'exprimer son amour pour la jeune Espagnole : « como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo ardía tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla » (EI, p. 219). Ce désir sexuel fait problème, non par lui-même, mais par ce qu'il implique par rapport à l'état dans lequel vit Ricaredo : celle qu'il aime est pour lui une « sœur ». Relisons les mots qui précédaient la manifestation de l'amour : « Al principio le saltó amor con un modo de agradarse y complacerse de ver la sin igual belleza de Isabel, y de considerar sus infinitas virtudes y gracias, amándola como si fuera su hermana, sin que sus deseos saliesen de los términos honrados y virtuosos » (p. 219). En organisant la

séparation, garante de la métamorphose de Ricaredo, la reine d'Angleterre fait respecter le tabou de l'inceste et, par la même occasion, assure la réalisation future du mariage.

Pareillement, le frein posé aux impulsions s'articule sur une pensée initiatique plus générale. Si la mesure émotionnelle et les interdits constituent un devoir-faire fondamental, c'est pour des raisons sociales.

Avec son habituelle perspicacité, l'éthologue I. Eibl-Eibesfeldt caractérise ainsi la force du rite : « Uno se pregunta por qué se somete precisamente a los varones a un procedimiento tan riguroso. Por mi parte, lo asocio a la necesidad de crear un espíritu de grupo y *grabar* en los iniciados la impronta de *una moral de grupo* que vaya más allá de la familia » (1993, p. 662).

Le rite de passage introduit le néophyte dans la société des humains. Il exprime, certes, la nécessité de se comporter en harmonie avec le groupe, grâce aux interdits qu'il impose, mais il dit avant toute chose la nécessité de vivre, tout simplement, en groupe. D'ailleurs, les personnages tragiques, qui expriment une initiation non achevée, sont, avant et pendant le châtiment, des êtres livrés à eux-mêmes et à leur pulsion auto-destructrice (Tantale, Sisyphe, Midas, etc.). Au sein des nouvelles tragiques cervantines, nous constaterons, en effet, que cette perspective sociale du modèle initiatique est l'un des noyaux herméneutiques fondamentaux de la compréhension du recueil.

SE DIFFERENCIER

Gagner en sérieux et en modération, tel est le message global du scénario initiatique. Dans la pratique, cet enseignement se spécifie et se déploie sur plusieurs fronts, selon que le protagoniste est de sexe féminin ou masculin. Être initié, c'est devenir femme ou homme, ou plutôt, c'est se distinguer du sexe opposé.

Et, plus largement, l'initiation est un moteur de différenciation. Ainsi, la dichotomie homme/femme doit être complétée par celle qui sépare adultes et adolescents. Au moment clé de l'adolescence, l'initiation ne vise pas seulement à polariser l'identité sexuée des individus : elle force l'adolescent à changer définitivement de classe d'âge.

De l'adolescence à l'âge adulte

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.

Cervantès, NE (IF)

Lors du rite de passage, une grande partie du mystère de la vie est levée. L'exemple des pratiques indiennes du Nouveau-Mexique est assez révélateur :

C'est au cours de l'initiation que l'on met le masque du kachina sur la tête [du garçon] et qu'on lui fait découvrir que les danseurs n'étaient pas des créatures surnaturelles venues du lac Sacré, mais des voisins et des parents. À l'issue de la dernière séance du fouet, on place les quatre garçons les plus grands face aux terribles kachinas qui les ont fouettés. Les prêtres retirent leurs masques à ces derniers et les mettent sur la tête des garçons. C'est la grande révélation. Les garçons sont terrorisés. On enlève les fouets de yucca des mains des terribles kachinas pour les donner aux garçons qui leur font face, à leur tour pourvus de masques. On leur ordonne de fouetter les kachinas. C'est leur première révélation de la vérité : ils savent alors qu'ils devront, mortels qu'ils sont, exercer toutes les fonctions que les non-initiés attribuent aux êtres surnaturels (Harris, 1998, p. 422)⁹⁹⁴.

Si, comme le soutient Judith Harris, les adolescents n'ambitionnent pas de devenir adultes mais de former une culture homogène distincte de leurs aînés (*ibid.*, p. 413-450), l'initiation se révèle indispensable pour ne pas retarder l'adaptation culturelle des enfants à la vie responsable de l'adulte (Eliade, 1957, p. 241 ; La Fontaine, 1987, p. 168, 276).

Le livre est, sur ce plan-là, un vecteur d'initiation. Comme le veut Alonso de Barros dans son éloge de l'exemplarité guzmanienne, la littérature éducative peut s'adresser à ces fils qui « en la primera edad se crían sin la obediencia y doctrina de sus padres, pues entran en la carrera de la juventud en el desenfrenado caballo de su irracional y no domado apetito » (Alemán, 1994a, p. 116). À l'adolescence, explique Denis Jeffrey, les rites peuvent s'imposer parce que « les tensions corporelles sont lourdes à porter [...]. Les pulsions sexuelles éveillent des besoins dont les objets de satisfaction ne sont pas encore connus et délimités » (2003, p. 96). La sagesse des exemples anciens peut, alors, se révéler pertinente, d'autant plus qu'ils réfèrent à cette période de l'adolescence⁹⁹⁵, comme le fait l'énorme majorité des *Nouvelles exemplaires* :

- [Anselmo y Lotario eran] solteros, mozos de una misma edad » (*DQ I, Curioso*, p. 375-376) ;
- diez y seis años (*DQ I, Leandra*, p. 576) ;
- Crióse Preciosa en diversas partes de Castilla, y, a los quince años de su edad, su abuela putativa la volvió a la Corte (*GT*, p. 30) ;
- Una doncella, digo, [...] que era la de más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir (*AL*, p. 113-114) ;
- En la venta del Molinillo [...] se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete (*RC*, p. 161) ;
- A esta sazón tenía Isabela catorce y Ricaredo veinte años (*EL*, p. 221) ;
- un muchacho de hasta edad de once años (*LV*, p. 265) ; en ocho años que estuvo con ellos (p. 267) ;
- una hija de edad de diez y seis años (*FS*, p. 303) ;
- una doncella, al parecer de edad de trece a catorce años (*Celoso*, p. 330) ;

⁹⁹⁴ Également : VAN GENNEP (1981), p. 112-114 et LA FONTAINE (1987), p. 126.

⁹⁹⁵ Cette thèse est défendue par Olivier Piffault à propos du conte merveilleux (PIFFAULT, 2001, p. 390).

- Trece años, o poco más, tendría Carriazo (*IF*, p. 372) ; tres años que tardó en parecer y volver a su casa (p. 373) ; una moza, al parecer de quince años (p. 384) ;
- [Teodosia] tendría de diez y seis a diez y siete años (*DD*, p. 442) ; « al tronco de una encina atado un muchacho de edad al parecer de diez y seis años (p. 455) ;
- Tendría don Antonio hasta veinte y cuatro años, y don Juan no pasaba de veinte y seis (*SC*, p. 481) ; será a mi parecer de edad de diez y ocho años (Cornelia, p. 488).

*La sexualisation de l'être*⁹⁹⁶

The son of the female is the shadow of the male.

William Shakespeare, *Henri IV*⁹⁹⁷

Plus encore que la mise en valeur de l'adolescence comme période de transition, les *Ejemplares* signalent l'importance de la spécialisation des acteurs fictionnels en homme ou en femme. Nous montrerons dans le dernier chapitre que ce domaine est essentiel à la réalisation de la complétude amoureuse et matrimoniale. Disons pour le moment que Cervantès reprend à son actif les leçons des récits archaïques et des pratiques folkloriques, toutes deux riches en détails sur l'opposition sexuelle⁹⁹⁸.

Dans les pratiques pubertaires ou nuptiales, la période initiatique intervient lorsque s'accroît la distinction physiologique sexuelle des participants. Dans les nouvelles, la situation de Costanza mime singulièrement les pratiques folkloriques qu'ont pu analyser Yvonne Verdier (1979) en France et Ana María Rivas Rivas (1986) en Espagne et qui confirment les données transculturelles étudiées par M. Eliade⁹⁹⁹. L'exemple de Costanza n'est pourtant pas unique dans le recueil ; la belle est d'ailleurs arrachée trop tôt à sa mère pour que son histoire puisse expliquer l'importance de la ségrégation féminine au moment de la puberté. Isabela, l'« Espagnole anglaise », et Leonora, la femme du vieux Carrizales, sont séparées de leur famille à l'âge de quatorze ans. Les nouvelles ne font pas que rendre compte de la tendance des adolescents à se regrouper par affinité sexuelle¹⁰⁰⁰, elles montrent, aussi, qu'une séparation des sexes doit être

⁹⁹⁶ On ne confondra pas la période de construction culturelle et subjective de la sexualité masculine ou féminine appelée *sexualisation*, de la *sexuation*, qui définit la différenciation morphologique en organismes mâles ou femelles.

⁹⁹⁷ Cité par BADINTER (1992), p. 111.

⁹⁹⁸ Sur la socialisation sexuée dans les « contes de Perrault » : ZIPES (1986), p. 39-62.

⁹⁹⁹ ELIADE (1959), p. 97-101 : « les initiations des jeunes filles sont individuelles. Ce dernier trait a eu des conséquences importantes. Il tient évidemment au fait que l'initiation féminine débute avec la première menstruation. Ce symptôme physiologique, signe de la maturité sexuelle, commande une rupture : l'arrachement de la jeune fille à son monde familial. Elle est immédiatement isolée, séparée de la communauté -ce qui nous rappelle la séparation du garçon d'avec la mère et sa ségrégation. Chez l'un comme chez l'autre sexe, l'initiation s'ouvre par une rupture. Seulement, il existe cette différence que, chez les filles, la ségrégation suit immédiatement la première menstruation, elle est donc individuelle ».

¹⁰⁰⁰ À ce sujet : BADINTER (1992), p. 97-102, 140 ; HARRIS (1998), p. 276-280.

amplifiée autoritairement. La reine d'Angleterre (*El*) et le mari d'Estrémadure (*Celoso*) accomplissent chacun à leur manière cette rupture. En parfaite cohérence avec la mise sous tutelle de l'adolescente chez une tante ou une marraine qu'a étudiée Y. Verdier (1979, p. 195-216), Isabela doit demeurer auprès d'une figure maternelle distincte de sa mère (« esta prenda, que ya la estimo como si fuese mi hija », p. 225 ; voir également p. 227). Leonora, de son côté, n'est pas seulement retirée à sa famille ; le mariage avec Carrizales signifie une initiation à la féminité parce qu'elle est placée au sein d'un groupe de pairs appartenant au même sexe qu'elle, dans la plus pure tradition anthropologique et folklorique (Eliade, 1959, p. 98 ; Verdier, 1979, p. 192, 199-200).

Pour les personnages masculins, Cervantès justifie aussi un parcours spécifique. Don Juan de Cárcamo (*GT*) est exposé à une double épreuve initiatique qui le distingue de Preciosa : il doit, d'abord, s'intégrer au groupe mâle des gitans voleurs (« tal vez hubo que pagó de su dinero los hurtos que sus compañeros había hecho, conmovido de las lágrimas de sus dueños », p. 78), puis vient le moment de l'affirmation de l'agressivité virile, au cours duquel il tue un congénère masculin (p. 97)¹⁰⁰¹.

L'accumulation de ces exemples initiatiques est de nature à faire fonctionner le recueil comme un instrument de légitimation de la discrimination sociale au moment de la puberté. Pour cette raison même, l'exemple du travestissement en homme de Teodosia et de Leocadia (*DD*) ne nous semble pas devoir être appréhendé comme une « pédagogie homosexuelle » (Badinter, 1992, p. 120-130). Certes, plusieurs cultures marquent la spécialisation sexuelle moins par une séparation sexuelle que par une période transitoire où est reformée la complétude de l'androgynie (Calame-Griaule, 2002, p. 63), mais, dans *Las dos doncellas*, l'imaginaire cervantin insiste plutôt, comme l'imaginaire populaire¹⁰⁰², sur la puissance féminine symbolisée autant par l'habit masculin que par la capacité voyageuse de celle-ci¹⁰⁰³. Denis Jeffrey fait d'ailleurs remarquer que les travestissements sont loin d'exprimer l'ambiguïté de l'être dans les pratiques festives, notamment chez les hommes :

Ce sont des conduites temporaires qui ne remettent pas en question ce [que les êtres] ont d'eux-mêmes. Sous le mode de l'ironie et de l'humour, cette transformation

¹⁰⁰¹ Sur les traces anthropologiques et contiques de ce motif : ELIADE (1957), p. 245-246 ; LEWIS-WILLIAMS (2003), p. 200 ; HOCART (2005), p. 94 ; PROPP (1983), p. 295 : « Le combat avec le dragon existe sous une forme développée dans toutes les religions d'Etat de l'Antiquité [...]. En revanche, ce motif est inexistant chez les peuples qui n'ont pas atteint le stade de l'Etat. »

¹⁰⁰² VERDIER (1979), p. 335-347 : « On le dit avec véhémence à Minot, comme un constat fondamental et lourd de conséquences, une femme peut tout faire sans que son sexe soit remis en question. Même la chasse n'est pas un domaine entièrement réservé [...]. On rétorquera qu'une femme ne peut faire cet enfant sans [l'homme], or justement, à suivre l'histoire des théories médicales sur la physiologie de la conception, on s'aperçoit qu'on a pu en douter. »

¹⁰⁰³ Sur l'héroïsme féminin dans la tradition hispanique, on trouvera un intéressant travail comparatif sur les motifs du travestissement et de la pilosité féminines dans l'article de François Delpech (DELPECH, 1998, p. 131-164).

passagère de soi renverse les rôles habituels [...]. C'est une inversion rituelle propice à la détente et à la rigolade. On joue alors avec des interdits qui maintiennent des rôles sexuels. On voit que le rituel est un opérateur symbolique puissant puisque, par ses fonctions premières, il est un marqueur de différence (2003, p. 85).

SE SOUMETTRE

Y pues ballará en él los hijos las obligaciones que tienen a sus padres, que con justa o legítima educación los han sacado de las tinieblas de la ignorancia, mostrándoles el norte que les ha de gobernar en este mar confuso de la vida [...]; no será razón que los lectores, hijos de la doctrina deste libro, se muestren desagradecidos a su dueño, no estimando su justo celo.

Alonso de Barros, « Elogio » (*Guzmán de Alfarache*)

Une dernière valeur repérable dans la récurrence du scénario initiatique à l'intérieur du recueil « exemplaire » est le schème de la soumission.

Confronté, une fois de plus, à la structure imaginaire de la mise à mort dans le rite, on a trop vite confondu l'infantilisation des novices à la séquence de renaissance qui accompagne la phase d'agrégation des initiés¹⁰⁰⁴. I. Eibl-Eibesfeldt pense plutôt que la réduction du novice à l'état d'enfant ne dépend pas fondamentalement de recommandations symboliques. Pour l'éthologue, qui observe le rite aussi bien du point de vue des initiateurs¹⁰⁰⁵ que de celui des initiés, cette stratégie s'intègre dans l'ensemble des pratiques qui jalonnent le rite de passage – isolement, violence, soumission– :

[esta] infantilización crea la disposición necesaria para dejarse instruir por los ancianos. Se sabe que esta técnica se emplea para reeducar a los adultos mediante el lavado de cerebro. Los iniciados son atados y quienes los intruyen les dan también de comer. Como a todo ello le ha precedido un aislamiento prolongado, las víctimas están dispuestas a atender a su cuidador y las restricciones se reducen en la medida en que se abren a las enseñanzas de éste. El aislamiento, las restricciones y la infantilización como medio para *lograr la docilidad* tienen una gran importancia en todas las culturas, en especial en las iniciaciones rituales de los varones. A menudo los muchachos son además maltratados cruelmente. Las privaciones [...] *fomentan la disposición a aprender* (1993, p. 662).¹⁰⁰⁶

Ce point de vue est confirmé par les personnages de la vieille gitane (*GT*) ou de la reine d'Angleterre (*ET*), qui portent, comme dans la pratique initiatique (La Fontaine, 1987, p. 127), le qualificatif de parents sans pour autant en avoir la légitimité biologique.

¹⁰⁰⁴ PROPP (1983), p. 297 : « l'initié devait traverser une construction ayant la forme d'un animal monstrueux. Dans les régions où les constructions existaient déjà, c'est une maison ou une hutte qui figurait l'animal monstrueux. L'initié était censé être avalé, digéré, et recraché homme nouveau ».

¹⁰⁰⁵ Dans le même sens : LA FONTAINE (1987), p. 133 et 150.

¹⁰⁰⁶ Également LA FONTAINE (1987), p. 274-275. La logique sociale du tutorat initiatique est justifiée par le danger que représente le groupe d'adolescents pour les adultes : HARRIS (1998), p. 424-428. Sur le lien entre la souffrance et la connaissance dans les récits à structure tragique : RICŒUR (1994), p. 188-209.

Concernant ce dernier personnage, on notera en outre qu'il est porté sur la scène de la lecture selon la technique du *suspense*, c'est-à-dire selon une stratégie narrative qui mime l'imminence du danger, tel que les novices sont censés le vivre¹⁰⁰⁷.

Inutile de se le cacher, dans *La española inglesa*, c'est le personnage de la reine qui, par sa requête, déclenche la peur des lecteurs, au moment précis où ceux-là pensaient assister au mariage des deux jeunes amants :

Digo, pues, que, estando todo en este estado, cuando faltaban los cuatro días hasta el de la boda, una tarde turbó todo su regocijo un ministro de la reina que dio un recaudo a Clotaldo: que su Majestad mandaba que otro día por la mañana llevasen a su presencia a su prisionera, la española de Cádiz (*EI*, p. 222).

Le premier facteur d'inquiétude est mémoriel. Le lecteur peut se souvenir que le père de Ricaredo avait contrevenu aux ordres du comte de Leste demandant la restitution de l'enfant (« Mandó el conde echar bando por toda su armada que, so pena de la vida, volviese la niña cualquiera que la tuviese; mas ningunas penas ni temores fueron bastantes a que Clotaldo la obedeciese; que la tenía escondida en su nave », p. 218).

L'intervention inopinée du Ministre jette les personnages dans le trouble, et ce, d'autant plus que Cervantès nous invite à lire l'insoumission religieuse des parents.

Fuese el ministro, y dejó llenos los pechos de todos de turbación, de sobresalto y miedo [...].
- ¡Ay –decía la señora Catalina–, si sabe la reina que yo he criado a esta niña a la católica, y de aquí viene a inferir que todos los desta casa somos cristianos!
Temblaba Ricaredo, casi como adivino de algún mal suceso (p. 222-223).

Les premiers mots de la reine confirment son caractère supérieur et rude : « Buena es la española, pero no me contenta el traje [...]. Clotaldo, agravio me habéis hecho en tenerme este tesoro tantos años ha encubierto; mas él es tal, que os haya movido a codicia: obligado estáis a restituírmele, porque de derecho es mío » (p. 225).

Dans ce type de structure, l'important est que les personnages cervantins obéissent à ces « tuteurs », qui sont de véritables « maîtres d'initiation » (Eliade, 1959, p. 64, 75 ; Vienne, 2000, p. 77-78). Pour assurer l'efficacité du rite, les « parrains » doivent se comporter différemment des parents. Encore aujourd'hui, ce phénomène est observable dans la vie quotidienne : la réussite de la formation dépend fréquemment du fait que le tuteur n'est ni la mère ni le père (Badinter, 1992, p. 133).

Suivant l'esprit archaïque de la métamorphose initiatique, Cervantès met en avant le rôle bénéfique de l'autorité parfois violente des tuteurs : le demande de Preciosa vis-à-vis d'Andrés (GT), celle de la reine d'Angleterre (*EI*), de don Rafael (*DD*) et de don Juan (*SC*) sont

¹⁰⁰⁷ REUTER (1997), p. 74-79 : « l'issue fatale est posée comme inéluctable ».

incontestables ; elles doivent s'appliquer pour que le bonheur advienne finalement. Chacun à leur manière, E. Meletinski et Al. J. Greimas signalent dans le conte la rigueur de l'impératif autoritaire dans l'économie de l'action principale. La réussite du protagoniste contique est à lire dans l'héroïsme de l'acceptation¹⁰⁰⁸ et non dans le dangereux héroïsme de l'indépendance, exprimée par le chevalier, « errant » par définition, donc insoumis à l'autorité royale¹⁰⁰⁹. Les récits mythologiques à teneur tragique, loin de se désolidariser de ce schéma, en sont l'expression la plus aboutie, puisque le châtiment final rétablit la séquence rituelle de la violence, celle émanant de la divinité (Meletinski, 2001, p. 214) : la rhétorique d'intimidation à l'œuvre dans la démesure de la rétribution fait, tout simplement, office d'arme de dissuasion¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁸ Sur le motif de la soumission dans le conte : MELETINSKI (1970), p. 133 ; GREIMAS (1986), p. 200.

¹⁰⁰⁹ Un parallèle pourrait être tracé de ce point de vue entre Tomás Rodaja, Alonso Quijano et le chevalier errant. J. B. Avall-Arce indique que le désir du licencié de Verre de rompre les attaches qui le lient à ses parents (« -Desa manera -dijo uno de los caballeros-, no es por falta de memoria habérsese olvidado el nombre de tu patria. -Sea por lo que fuere -respondió el muchacho-; que ni el della ni del de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella. », *LV*, p. 266) correspond à un souhait propre à ceux qui, comme don Quichotte, prennent l'existence chevaleresque pour un idéal de vie (CERVANTES, 1982b, p. 103). Sur l'« enfant bâtard » du mythe : ROBERT (1972), p. 81-103.

¹⁰¹⁰ ESCHYLE (1982), p. 400 (« Il est bon d'apprendre à être sage à l'école de la douleur » -*Les Euménides*-). Sur la logique d'intimidation des récits de vengeance : DALY, WILSON (2003), p. 253. Pour l'explication sociologique de la souillure, voir DOUGLAS (2001), p. 147 : « 3. Lorsqu'une action jugée mauvaise ne provoque pas d'indignation morale, les croyances dans les conséquences néfastes d'une souillure peuvent avoir pour effets d'aggraver le sérieux de l'offense, et ainsi de rallier l'opinion publique du côté du droit. 4. Lorsque l'indignation morale n'est pas renforcée par des sanctions pratiques, les croyances sur la souillure peuvent faire hésiter les gens de mauvaise intention ». Pour une interprétation éthologique de l'instinct de vengeance, voir WAAL (1997), p. 237-238 : « Pagando con la misma moneda [los monos, los simios, los humanos y muchos otros animales] hemos convertido el uso de la fuerza en parte de solución del problema del uso de la fuerza [...]. Mediante las amenazas y las intimidaciones, se señala el interés por la comida y por los compañeros, se defiende o vigila los derechos de prioridad (lo que a la larga contribuye a reducir los conflictos), o se previene el daño físico a los pequeños y a los débiles conteniendo el acoso a los demás. A través de estas funciones reguladoras se crea un orden cuya complejidad supera ampliamente la de otros animales, como las manadas de los bovinos de pastores, que se caracterizan por su escasa competencia debido a la distribución equitativa de los recursos ».

-B-

Vers un savoir-faire exemplaire

(exemplarité narrative)

L'INTERET DIDACTIQUE DES TRADITIONS FEERIQUE, TRAGIQUE ET INITIATIQUE

La mythologie est exemplaire : elle raconte comment les choses sont venues à l'être, mais elle fonde tous les comportements humains [...]. Cette histoire, il importera de la conserver soigneusement et de la transmettre aux nouvelles générations.

Mircea Eliade, *Naissances mystiques*

Tout au long des *Ejemplares*, le terreau initiatique affiche de façon récurrente l'expression d'un devoir-faire dont les axes principaux sont ceux de l'amélioration, de la sexualisation et de la soumission. Mais, globalement, cette triade n'est qu'un cadre général destiné à évoquer des actions concrètes et porteuses de réussite ou d'échec (*exemplarité narrative*).

Le rite : un mode d'action

Si quisieredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra, pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero. Primero tengo de saber si sois el que decís; luego, hallando esta verdad, habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos; y, tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos os contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa; pero hasta entonces tengo de ser vuestra hermana en el trato, y vuestra humilde en serviros. Y habéis de considerar que en el tiempo deste noviciado podría ser que cobrásedes la vista, que ahora debéis de tener perdida, o, por lo menos, turbada, y viésedes que os convenía huir de lo que ahora seguís con tanto abínco.

Cervantès, NE (GT)

Le récit archaïque privilégié par Cervantès présente l'intérêt de renfermer un scénario rituel. Cette trame contraignante se justifie en elle-même, puisqu'en montrant l'efficacité du rite de passage, ce dernier peut apparaître comme un *mode d'action* pertinent. La répétition du schéma rituel ainsi que les allusions des personnages eux-mêmes à l'utilité de la période d'attente et de malheur justifient la nécessité du rite pour réussir. Dépassez les impulsions animales ou juvéniles, être mesuré, savoir se soumettre, adopter des comportements sexués, tout cela semble des atouts dans la vie. Le rite, indique Denis Jeffrey, « offre la possibilité de reprendre en main, sous un mode symbolique, ce qui échappe à notre existence [...] ; il prend soin d'une question à sa façon, en lui permettant de connaître un aboutissement apaisant » (2003, p. 103-104).

Si le mouvement initiatique de la métamorphose humaine est aussi important, c'est aussi en raison de la conception de l'homme qu'il entretient. L'initiation est un phénomène créateur : elle fonde le nouvel être. En cela, elle se distingue radicalement du processus de vérification. Le projet de l'initiateur n'est pas de vérifier que le novice est un être compétent mais d'instituer sa compétence lors du rite. Il existe, donc, un abîme philosophique entre la volonté de la reine d'Angleterre dans les *Ejemplares* et le désir d'Anselmo dans le *Curioso* ou la chasteté d'Amadís et d'Oriana dans *Amadís de Gaula*. Quoique semblables dans leurs perspectives, les épreuves imposées à Camila ne correspondent plus à celles qui régnaient du temps d'Oriana : elles ne permettent plus de vérifier une donnée fixée *a priori*¹⁰¹¹. Pris dans le jeu initiatique, l'inquisition d'Anselmo se révélera être finalement un acte créateur, celui de l'amour réciproque entre Lotario et Camila. La perfection humaine, depuis l'humanisme, n'est plus une perfection originelle, c'est un état à construire, une perfectibilité ; car ce qui est advenu depuis les courants novateurs de la Renaissance, c'est moins une confiance en l'homme qu'une confiance en sa capacité d'évolution, celle d'un être *in fieri*, ou en devenir :

À une perspective *sub specie aeternitatis* se substitue une appréciation des éléments dans leur évolution, des individus dans la vie qui les anime et dans leurs aptitudes à s'améliorer ; saisir leurs démarches pour les orienter est une exigence qui exprime une révolution profonde de la pensée (Garin, 1968, p. 28).

De ce point de vue là, Cervantès n'est pas en rupture avec la *paideia* humaniste. Bien au contraire, puisque la Renaissance cherchait à se réappropriier les perspectives archaïques et folkloriques de conception du monde¹⁰¹². L'initiation contique n'est, donc, que la forme populaire de cet art de faire l'homme, de le civiliser dans et par la souffrance.

¹⁰¹¹ Voir la conclusion de CACHO BLECUA (1979), p. 410-411 : « Amadís en su mínima evolución como amante se adapta a los diversos contextos. No es un personaje totalmente estático, sin ningún progreso en su actuación, pero está determinado por su genealogía, como sucede de forma inversa en el *Lazarillo* [...]. Étiquement [las aventuras insertas] corroboran la perfección del protagonista. » De façon plus générale, on citera les réflexions de BAKHTINE (1978), p. 239-260 : dans le roman d'aventure comme *Les Éthiopiennes* ou *Amadís de Gaula*, « il y a un pur hiatus entre deux moments du temps biographique, qui ne laisse aucune trace dans la vie ou le caractère des héros. Tous les événements qui comblent ce hiatus, ne sont qu'une déviation du cours normal de la vie, sans la durée réelle des compléments d'une biographie normale [...]. Dans ce temps, rien ne change : le monde reste le même, l'existence biographique des héros ne change pas davantage. Leurs sentiments demeurent immuables. Les gens ne vieillissent même pas. Ce temps vide ne laisse aucune trace ; aucun indice n'en subsiste [...]. Maintenant que nous voyons de façon plus claire le caractère particulier du roman grec, nous pouvons poser la question de l'image de l'homme qu'il renferme [...]. Il est clair que dans ce temps-là, l'homme ne peut qu'être absolument passif et absolument immuable. Nous l'avons dit : les choses *lui arrivent*. Démuni de toute initiative, il est le sujet *uniquement physique* de l'action. »

¹⁰¹² Sur François Rabelais : BAKHTINE (1970) ; sur l'Espagne du Siècle d'or : CASTRO (1980), p. 159-212 ; sur Cervantès : REDONDO (1997), MONER (1989).

Le rite : un modèle d'actions

No os aflijáis, hijo –replicó Monipodio–, que a puerto y a escuela habéis llegado donde ni os anegaréis ni dejaréis de salir muy bien aprovechado en todo aquello que más os conviniere. Y en esto del ánimo, ¿cómo os va, hijos?

Cervantès, RC

Le second intérêt produit par l'initiation n'est plus dans le rite en lui-même, mais dans le savoir pratique qu'il distille, dans sa version contique notamment.

La comparaison entre le néophyte et l'initié se présente sous les modalités que l'on a vues : le néophyte est porteur d'un état imparfait à la fois animal et enfantin, quand l'initié cumule en lui l'humanité et la maturité adulte. Mais ne soyons pas dupes : la différence entre les deux est celle qui sépare un être incompetent d'une personne experte. La personne du rite ou le personnage du conte est, rappelle Xavier Garnier, un « survivant » (2004, p. 451)¹⁰¹³ : il a fait preuve d'un savoir-faire qui a conditionné sa survie. De même, la relation qu'impose le contage, des anciens aux plus jeunes, montre que l'expérience des aînés, dont les récits sont les émanations, constitue un réservoir précieux de recettes vitales. L'initiation est porteuse de techniques de vie. C'est un outil culturel pour la vie naturelle. Privé de la rigidité des instincts dont dispose la plupart des animaux, le petit homme, souligne K. Lorenz, est le « spécialiste de la non-spécialisation » : dans sa survie quotidienne, le *Sapiens* ne dispose pas de réflexes aussi directeurs que ceux des enfants d'autres espèces (1970, p. 146-152).

Le récit archaïque, défini par Y. Verdier comme un « petit rite parlé »¹⁰¹⁴, trouve donc l'une de ces fonctions dans l'éducation du jeune homme ou de la jeune fille afin qu'il, ou elle, assume les techniques nécessaires aux moments importants de sa vie : le rite d'initiation, insiste Vl. Propp,

constituait une école, un enseignement au sens propre de ce mot. Les jeunes gens y étaient initiés à toutes les conceptions mythiques, les rites, rituels et coutumes de la tribu. Les chercheurs émettent l'opinion qu'une science secrète leur était enseignée. Effectivement, on leur racontait les mythes de la tribu [...]. Pourtant, l'essentiel n'est pas là, il s'agissait moins d'acquérir des connaissances qu'un savoir-faire, moins de connaître le monde tel qu'on se le figurait alors, que de posséder un pouvoir sur lui. Cet aspect des choses est particulièrement bien reflété par le conte *Le Savoir magique* où, comme on l'a indiqué, le héros apprend à se transformer en une série d'animaux, c'est-à-dire acquiert un savoir pratique plutôt que des connaissances abstraites (1983, p. 132-133).¹⁰¹⁵

Le scénario tragique, en ce sens, n'est pas si différent du scénario féerique : autant le *Celoso* que le *Casamiento engañoso* désignent, non pas la manière dont il faut se comporter, mais les actes à ne pas commettre. Dès 1605, la *Novela del curioso impertinente* signifiait une double erreur.

¹⁰¹³ Voir, également, LA FONTAINE (1987), p. 165 et, surtout, HOCART (1985), pour qui la « finalité du rite » est d'assurer la vie et la survie (p. 64-73).

¹⁰¹⁴ Voir FABRE, FABRE-VASSAS (1995), p. 15.

¹⁰¹⁵ Le conte figure dans AFANASSIEV (1992b), p. 17-19.

La première est de n'avoir pas suivi le rituel prématrimonial (*le rite comme mode d'action*), d'où l'impression que la nouvelle aurait été plus vraisemblable si les protagonistes n'avaient pas été mariés. « Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudíeráse llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible ». Cervantès nous livre ici un indice fondamental nous obligeant à relire la nouvelle d'un nouveau point de vue, plus allégorique : si Anselmo n'avait été qu'un amant de Camila, il aurait pu lui imposer un test amoureux de la même façon que le fera Preciosa à l'ouverture du recueil exemplaire.

La seconde erreur d'Anselmo est d'ordre technique (*le rite comme modèle d'actions*). Faire intervenir un ami pour éprouver la force d'amour de sa femme est une méthode plus que risquée, comme nous le verrons plus en détail dans le dernier chapitre.

Que la nouvelle soit lue à Cardenio et à Dorotea n'est donc pas un hasard, cela reflète plutôt l'importance que Cervantès donnait à la lecture brève et initiatique pour les jeunes amoureux ayant commis des erreurs de jeunesse et se préparant pour une future relation de mariage :

Como en su momento señalaron J. Casaldüero y H. Percas de Ponseti, la historia de Anselmo será un espejo en el que reconozcan Cardenio y Dorotea sus propias desdichas, y la novelita tendrá la virtud de producir en los dos un efecto catártico. Dorotea, perdida por causa del hombre, está escuchando en el relato la caída de otra mujer, y Cardenio, el indiscreto con su amada, está oyendo el caso de otra trágica indiscreción. Ambos podrán, al fin y a la postre, templar sus espíritus afligidos y afrontar, ya purificados, los inminentes matrimonios que les esperan (García Gibert, 1997, p. 185).¹⁰¹⁶

ANALYSER L'EXEMPLARITÉ CIVILISATRICE

Materia de la poética es el universal; digo que principalmente lo son las tres artes dichas, entendidas debajo la filosofía moral: ética, económica y política; y esto quiso decir Horacio, cuando dijo en su Arte: « El oficio de los poetas es apartar a los hombres de la Venus vaga; dar leyes a los maridos; fundar repúblicas » [...] y digo últimamente, en doctrina de Horacio, que la moral filosofía es el sujeto de la poética ».

A. López Pinciano, *Philosophía antigua poética*

Le moment est donc venu de considérer de quelle façon les nouvelles cervantines participent, dans le détail, du projet didactique de l'initiation.

Après avoir déterminé dans le premier chapitre les conceptions de l'époque sur l'activité de lecture, et en quoi elles sont confirmées par la science d'aujourd'hui, après avoir examiné les caractéristiques de la lecture brève dans le deuxième chapitre, après avoir précisé le substrat

¹⁰¹⁶ Voir CASALDUERO (1973), p. 120-127 ; PERCAS DE PONSETI (1975), p. 220-222.

archaïque des nouvelles (chapitre 3) ainsi que sa portée exemplaire (chapitre 4 et 5), nous pouvons maintenant tenter d’apprécier la nature et la finalité du recueil de 1613.

La grille méthodologique de l’analyse lectorale

Avant de procéder aux premiers repérages des lieux, rassemblons, ne serait-ce que brièvement, les instruments rencontrés au cours des investigations précédentes.

Nous proposons, pour plus de clarté, le tableau heuristique suivant :

Grille méthodologique pour l'étude de la lecture dans les nouvelles cervantines

<i>Domaines d'application</i> <i>Pôles</i>	TEXTES	PSYCHOLOGIE ANTHROPOLOGIQUE
Pôle I (auctorial) LECTURES VISEES	La rhétorique des textes, envisagé par l'auteur (ou ses contemporains) I a - Arts rhétoriques et poétiques (Antiquité, Renaissance) > <i>De copia verborum</i>, ... > <i>Philosophía antiqua poética</i>, ... - Rhétorique et poétique des récits brefs (nouvelles) > <i>Genealogia deorum gentilium</i>, ... - Rhétorique et poétique des récits longs (romans pastoraux, picaresques, chevaleresques) > Condamnation des doctes, ... - Stratégies paratextuelles > Prologues cervantins, ...	Le destinataire : physiologie et activité lectorale I b Psychophysiologie classique : - Psychologie classique (rhétorique) > <i>Rhétorique</i> (Aristote) - Physiologie classique (médecine) > <i>Examen de ingenios</i>, ... - Compréhension cervantine de l'activité lectorale (exemples fictionnels, A. Quijano) Existences du récit bref : - Diffusion du texte > Travaux de R. Chartier, ... - Pratique du récit bref (seule ou en groupe, en silence ou à voix haute) > <i>La voz y el silencio</i> (M. Frenk), ...
POLE II (lectoral) LECTURES PROBABLES	Ce qui sollicite le lecteur dans la fiction II a Théories contemporaines sur le récit : - fonctionnement du récit (anthropologie) > J. Bruner, ... - effets des romans de chevaleries > D. Mellier, ... - lecture d'un récit bref (brièveté...) > D. Souiller, ... - lecture du conte merveilleux (initiation) > B. Bettelheim, ...	Ce qui chez le sujet déterminera une lecture à la fois singulière et anthropologique de la fiction II b Théories contemporaines sur la lecture : - Paramètres de l'activité lectorale (variables, modalisations, pertinence, etc.) > V. Jouve, B. Gervais, ... - Pluralité des lecteurs, et lectorat du récit bref > St. Pinker, K. Lorenz, ...

L'étude de la fiction cervantine brève du point de vue lectoral se fera donc conformément aux éléments définis dans le chapitre II ; elle s'accomplira selon deux perspectives distinctes : la lecture envisagée par l'auteur à partir de son environnement culturel (*pôle I a et b*) et celle réalisée par un « lecteur réel », défini en fonction des données que nous propose la critique actuelle (*pôle II a et b*).

Au sein de ces deux axes d'analyse qui se complètent, on retrouvera des domaines de référence similaires :

- les « textes » (*a*), qui fournissent à Cervantès matière à réflexion et dont le fonctionnement a, depuis lors, été décrypté par la critique (roman, nouvelles, contes, récits mythologiques) ;
- la « psychologie » appliquée à la lecture fictionnelle (*b*), d'un point de vue anthropologique (au Siècle d'or, il s'agira à la fois de la psycho-physiologie classique et des modes de diffusion matériels du récit bref).

(Voir exemples sur la page suivante.)

Pour être précis, il faudra étudier la fiction sous des angles multiples et opérer, selon le modèle proposé par R. Chartier, des distinctions entre les lecteurs possibles.

Celles que nous proposons suivent les variables définies dans le deuxième chapitre :

- différences d'âge ;
- différence de sexe ;
- différences sociales ;
- différences de tempérament ;
- lecture solitaire, en couple, ou publique ;
- lecture séquentielle du recueil, lecture des nouvelles dans un ordre librement choisi par les lecteurs, lecture d'une seule nouvelle, manuscrite ou éditée dans une miscellanée.

Loin d'être exhaustifs, néanmoins, nous ne considérerons pas tous les effets envisagés (*pôle I*) ou possibles (*pôle II*). Nous préférons nous concentrer sur les réalisations qui semblent les plus pertinentes selon les nouvelles étudiées. En outre, même si l'analyse se fondera en partie sur des notions empruntées à la psychologie anthropologique (*pôle II b*), elle restreindra son horizon au lectorat du Siècle d'or, même si ces outils méthodologiques pourraient jeter un éclairage pertinent sur la dimension artistique, pérenne, de certains récits.

Exemple 1 : Étudier le pouvoir imageant des textes

Pôles	Domaines d'application	Textes	Psychologie anthropologique
Pôle I (auctorial) Lectures visées		<i>Evidentia/ Enargeia</i> > Quintilien, <i>De institutione oratoria</i>	<i>Imaginativa, Imaginación/ fantasía</i> > J. Huarte de San Juan, <i>Examen de ingenios</i>
Pôle II (lectorale) Lectures probables		Attente de la « grande scène » > D. Mellier, <i>L'écriture de l'excès</i>	Images mentales (neurologie) > J.-P. Changeux, <i>L'homme neuronal</i>

Exemple 2 : Étudier l'initiation dans les « contes cervantins »

Pôles	Domaines d'application	Textes	Psychologie anthropologique Ex : lecteur adolescent
Pôle I (auctorial) Lectures visées		Parcours initiatiques dans les nouvelles cervantines et dans les fictions antérieures > Rodolfo dans <i>FS</i> (rapt viril) // <i>Amour & Psyché, Belle & Bête</i>	L'adolescence, l'amour et l'enfantement dans les traités « scientifiques » > Textes médicaux (la concupiscence des lecteurs activée par l' <i>imaginative</i>)
Pôle II (lectorale) Lectures probables		Le poids psychique des structures anthropologiques dans les contes > D. Sperber, <i>La contagion des idées</i> (la Belle et le Prince charmant)	L'adolescence en anthropologie et en éthologie (cf J. M. Cacho Blecua), ... > D. Buss, <i>La evolución del deseo</i> (attirance physique à la puberté)

Comment lire le consejo dans la conseja

À présent qu'est définie la méthodologie herméneutique, les contraintes matérielles de la thèse de doctorat nous imposent de savoir quel *mode de lecture*, au sens large, l'analyse doit privilégier.

Pour le déterminer, le plus sûr moyen est de revenir sur les traces fictionnelles repérées dans les analyses antérieures, car il est peu probable que les fondations archaïques de l'édifice exemplaire n'aient rien à voir avec la charpente lectorale du recueil.

Les derniers développements, en s'éloignant des nouvelles cervantines, avaient pour but de mieux définir les enjeux des récits initiatiques. Après avoir démontré l'importante empreinte du patrimoine folklorique dans la construction des récits brefs, étaient apparues les raisons qui motivaient un tel choix poétique et narratif. On peut les résumer avec Denise Paulme en rappelant que la littérature orale, notamment à dominante surnaturelle « enseigne par l'exemple les avantages du "bon" comportement » (1976, p. 10).

Par conséquent, si l'on considère les enjeux qui animent les nouvelles sélectionnées, l'enquête se trouve confrontée à un parcours didactique de lecture. Mais est-ce un hasard ? Serions-nous en train de forcer l'interprétation fictionnelle des récits cervantins sous l'influence de l'analyse thématique antérieure ?

Nous ne le pensons pas. D'abord, parce que le prologue (*intentio auctoris*) recommande une attention soutenue dans la lecture des fictions brèves : « bien regarder » ce qui va se dérouler sur la scène imaginaire de l'esprit est une des conditions de réussite de la lecture. En somme, c'est une *lecture intellectuelle* qui est convoquée par Cervantès sur le seuil du recueil, c'est-à-dire l'adoption d'une régie de lecture *constante* caractérisée par la variable de la *compréhension* (voir *supra* : II. 1. A.). Dans le texte, cela implique naturellement la présence d'un réseau diégétique signifiant, agencé selon une rhétorique rigoureuse.

Nous n'ignorons pas non plus que la fin du recueil prône, elle aussi, une lecture attentive et intellectuelle. Cervantès a glissé en ce point stratégique de la clôture du recueil l'image d'un lecteur « modèle ». Les conditions de lecture adoptées par Peralta, le silence et la solitude, ainsi que son statut de lettré (*licenciado*), offrent une méthode de lecture pour qui souhaite percevoir les enjeux profonds de l'in vraisemblable *Coloquio*, mais aussi, rétrospectivement, de l'ensemble du recueil que l'étrange dernier récit vient refermer. Le sens des nouvelles échappera, semble dire Peralta, à ceux qui ne sauront pas lire avec calme et attention les fables cervantines.

Une seconde raison nous fait penser que le parcours didactique s'inscrit dans la réalité lectorale. Elle est repérable dans la pensée cervantine qu'exprime nombre de ses œuvres (*intentio*

operis). Nous faisons allusion à la poétique responsable que l'auteur appelle de ses vœux à plusieurs reprises (voir *supra*). Non seulement il critique le recours à la magie pour résoudre les conflits humains (manque d'exemplarité *narrative*), mais, en outre, il insiste sur l'importance d'une « monstration d'êtres meilleurs » (voir *supra*), souvent absente dans les premiers *novellieri* (manque d'exemplarité *diégétique*). Cervantès, par ailleurs, affiche un scepticisme teinté d'ironie sur les bénéfices de la structure descendante typique des micro-récits picaresques (manque d'exemplarité *structurelle*). L'un des grands intérêts de la *conseja* pour Cervantès tient dans son exemplarité *diégétique*. En reprenant l'organisation actantielle du conte merveilleux, Cervantès conserve la polarisation des valeurs attachée à cette structure où héros et faux-héros s'opposent fortement sur les axes éthique et aléthique¹⁰¹⁷ (voir *supra* : « La poétique de la discrétion »). Le héros est moralement bon et incarne la vérité. Son opposant, au contraire, est censé être disqualifié par le public : il représente la méchanceté et agit systématiquement par de faux-semblants.

Malgré ces apports didactiques hérités du conte de fées, la stratégie de l'auteur se situe moins dans la formulation de moralités que dans la présence d'un discours contraignant au sein même de la fiction. À la soumission initiatique du personnage correspond, dans le champ de la réception, la soumission initiatique du lecteur. Les deux grandes formes de pression que Cervantès utilise pour influencer sur la pensée des lecteurs sont la voix narrative et la voix actantielle, lorsqu'elles font irruption au premier plan par une énonciation au style direct (Jouve, 2001, p. 90-94 et 105-111).

À plusieurs reprises, se fait entendre au sein des nouvelles un discours à la première personne, où s'expriment quelques valeurs clés de l'idéologie exemplaire. Pour les lecteurs qui ont accès à la mention d'auteur par le périphrase, cette voix intrusive est difficilement séparable de l'idée (la « figure »¹⁰¹⁸) qu'ils se font de Cervantès, un auteur qu'ils connaissent assez bien depuis le succès de *La Galatée* et de *Don Quichotte*¹⁰¹⁹. Le phénomène est doué d'une certaine efficacité car il rompt la monotonie de la narration à la troisième personne, au milieu de laquelle il surgit. Dans la première nouvelle du recueil, l'importance axiologique de cette voix d'autorité est perceptible. Lorsqu'elle affleure à la surface du discours hétérodiégétique (*GT*, p. 66), Cervantès ne crée pas seulement une rupture du *continuum* narratif, il introduit une distance axiologique vis-à-vis de la protagoniste. La voix narrative qui s'adresse à Preciosa pour lui souffler d'agir avec sagesse contraint les lecteurs à ne plus la considérer comme un être idéal. Elle les oblige aussi à adopter

¹⁰¹⁷ Axe concernant le vrai et le faux. L'héroïsme féerique se définit par rapport à des critères de « vérité » puisque le personnage principal s'oppose au « faux » héros : la fin de l'histoire démasque ce dernier et reconnaît dans le protagoniste le « vrai » héros (HAMON, 1984, p. 46).

¹⁰¹⁸ Voir COUTURIER (1995).

¹⁰¹⁹ FOUCAULT (1994), p. 798 : « le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours : le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur [...] indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut. »

une lecture –au moins momentanément– plus attentive à l'exemplarité comportementale que la nouvelle délivre.

Aussi consistante que soit la percée narratrice dans le cours du récit, elle reste toutefois moins efficiente que la fonction modalisante assumée par quelques protagonistes à la langue bien pendue. À l'exception de *La señora Cornelia*, les nouvelles placent quantité d'informations axiologiques dans la bouche de personnages-pivots. Non qu'ils constituent les porte-paroles de l'exemplarité de chacun des récits : l'« amant libéral » et colérique ne distille pas un discours qui concentrerait les valeurs de la nouvelle ; l'évaluation explicite qu'un personnage peut formuler ne résume pas à elle seule l'idéologie complexe et parfois multiple de la nouvelle, qui peut s'articuler à plusieurs niveaux de réception. Mais le caractère manifestement *délibératif* de la rhétorique que Cervantès insuffle à ce type de discours oriente de façon décisive la compréhension de l'histoire et, à la fois, permet de dégager un axe axiologique prioritaire.

Les grands foyers de l'idéologie exemplaire sont donc constitués par les discours suivants :

- *GT*, p. 53-56 (Preciosa) : la conservation de la virginité féminine et l'épreuve d'Andrés ;
- *AL*, p. 116-117 (Ricardo) : critique du couple formé par Leonisa et Cornelio ;
- *RC*, p. 214-215 (Rincón) : critique de la confrérie dirigée par Monipodio ;
- *EI*, p. 248 (Ricaredo) : l'amour de l'âme ;
- *FS*, p. 318-319 (Rodolfo) : les conditions de l'amour matrimonial pour le jeune homme ;
- *Celoso*, p. 365-367 (Carrizales) : l'erreur matrimoniale du vieil homme jaloux ;
- *IF*, p. 413-415 (Avendaño) : l'amour ;
- *DD*, p. 471-472 (Marco Antonio) : la préférence pour Teodosia ;
- *CE*, p. 533-534 (Campuzano) : l'erreur matrimoniale du soldat.

Dans *El licenciado Vidriera* ou dans *El coloquio de los perros*, le discours délibératif ne disparaît pas ; il est seulement plus éclaté. Sa portée est donc moins ciblée, plus diversifiée. Nous verrons dans les deux chapitres suivant la portée exacte de tous ces discours.

Le troisième et dernier argument en faveur de la théorie du discours didactique n'est pas, comme les deux précédents, d'ordre auctorial ou fictionnel ; il relève des mécanismes lectoraux (*intentio lectoris*).

Aussi bien Cervantès, à travers la fille de Juan Palomeque, que les théories actuelles de la réception, mettent en exergue le caractère récurrent, presque obligé, de l'axiologie dans la lecture (voir *supra*). Que les lecteurs ne puissent échapper à l'exemplarité idéologique du texte, cela n'est guère étonnant, puisque l'économie de la progression ne peut se départir d'un seuil minimum de compréhension, généralement d'ordre axiologique (voir *supra* : II. 0. *Les modalités fondamentales de la lecture*). Pour considérer le cas de la lecture solitaire, l'investissement émotionnel qu'elle tend à

favoriser n'est pas incompatible avec une lecture intellectuelle forte, bien au contraire, puisqu'éthique et émotion sont souvent solidaires (voir *supra*) ; par ailleurs, la lecture publique, par la pratique fréquente du devis, reste dépendante d'intenses débats sur les valeurs véhiculées par l'histoire. Quelle que soit la forme de lecture adoptée, les distinctions hommes/femmes, nobles/roturiers, sage/fou, etc. sont communes, même lors d'une compréhension naïve des récits (voir *supra*).

L'art vivant des conteurs fournit d'ailleurs un exemple de l'importance de la variable intellectuelle dans des fictions pourtant peu « intellectuelles ». La permanence d'un dénouement heureux dans les contes de fées relève d'une explication psychologique : le besoin instinctif de réciprocité, lié aux fondements naturels de notre morale humaine. Les conteurs, en récompensant le héros et en punissant son adversaire, répondent à une attente anthropologique essentielle de la psyché¹⁰²⁰. Dans le domaine du roman, la version proposée par Garci Rodríguez de Montalvo de l'histoire d'Amadis et d'Oriana est également représentative de cette composante lectorale. Si les lecteurs ne supportaient pas la mort du preux chevalier dans la version primitive (Avalle-Arce, 190, p. 111), ni le suicide de sa femme, et que parallèlement nombre d'auteurs, depuis le Moyen Âge, se mettaient au diapason des désirs lectoraux¹⁰²¹, il n'est pas surprenant que le décès des deux héros chevaleresques ait été réduit à une simple allusion dans *Las Sergas de Esplandián* (2003, p. 253).

Lire les nouvelles cervantines à la lumière de la rhétorique didactique de la *conseja* n'est donc pas, croyons-nous, un abus d'interprétation ; cela répond, plutôt, à une totale conjonction de facteurs relevant aussi bien de l'*intentio auctoris* (pôle I), que de l'*intentio operis* (en fait, il s'agit toujours pour nous d'une « lecture visée », donc du pôle I) ou de l'*intentio lectoris* (pôle II)¹⁰²².

Valeurs exprimées/valeurs manifestées

Il reste que l'on ne peut s'en tirer à bon compte si l'on ne fait qu'affirmer le caractère incontournable de la compréhension axiologique en lecture. Avant de partir sur les traces d'un discours romanesque « didactique » susceptible de nous éclairer sur le type de compréhension visé par l'auteur à travers ses nouvelles, il est nécessaire de mettre en œuvre une méthode capable de la faire affleurer.

Dans notre troisième chapitre, nous avons souligné le patron féérique et tragique qui présidait à la construction de nos récits. En fait, nous avons seulement développé l'*en-deçà* d'une exemplarité bien plus vaste : pour commencer à en percevoir toutes les nuances, il nous faudra

¹⁰²⁰ Sur le désir et la préférence des lecteurs pour les rétributions positives : JOSE, BREWER (1984), p. 915-916.

¹⁰²¹ GÓMEZ REDONDO (*à paraître*).

¹⁰²² Voir ECO (1992), p. 29.

prendre en considération cette « totalité » romanesque dans laquelle le bonheur ou le malheur s'accomplit (Ricœur, 1988, p. 318) et où peuvent être perçus les enjeux singuliers des différentes histoires. En d'autres termes, il va s'agir, dans les deux derniers chapitres, de manifester précisément quels savoir-faire Cervantès propose à ses lecteurs et dans quel sens sont utilisés les divers *modes* d'exemplarité qu'il convoque.

De plus, autant les chapitres I et II avaient pour but de mettre en place une multitude d'aspects déterminants dans la lecture de la prose du Siècle d'or, autant, à partir de maintenant, notre démarche va s'intéresser exclusivement aux récits brefs, dans leur dimension lectorale bien sûr. Nous passons à l'*analyse interne* de la lecture, après en avoir défini les paramètres, correspondant aux différentes données ayant émergé de l'*analyse externe*.

Vincent Jouve propose une distinction fort utile pour déployer l'analyse interne, quand on veut traiter de textes didactiques : il propose de distinguer les valeurs manifestées des valeurs exprimées (2001, p. 11, 36). En effet, si tout discours véhicule des valeurs, certaines sont davantage « héritées » par l'auteur et dépourvue de toute intentionnalité : elles se révèlent donc, globalement, moins « lisibles » pour le sujet. D'autres valeurs, en revanche, s'intègrent dans un système idéologique conscient (*pôle I*), permettant au lecteur (*pôle II*) d'émettre, face à cette « mise en valeurs » auctoriale, une réponse axiologique appuyée (élévation de la variable de la compréhension)¹⁰²³. Dans nos investigations, il conviendra, ainsi, de faire émerger des nouvelles, à un niveau local (celui des personnages), les valeurs manifestées et, en plus, à un niveau global – celui de la nouvelle, voire du recueil –, la hiérarchie à laquelle se raccrochent ces différentes visions autonomes (*ibid.*, p. 35, 89).

Comme dans la réflexion sur les sources des nouvelles, on sera en outre attentif à ne pas enfermer les récits cervantins dans le moule restreint du conte merveilleux. Si nos fictions brèves ont bénéficié de la structure axiologique héritée de la tradition contique, il n'est pas moins vrai que leur écriture s'est enrichie des valeurs plus ou moins modernes des fictions qui leur étaient contemporaines, qu'il s'agisse de la veine byzantine, chevaleresque, pastorale ou encore picaresque.

¹⁰²³ JOUVE (2001), p. 89.

Établies la nature et la finalité des *Nouvelles exemplaires* et de leurs trois satellites quichottesques, il nous reste désormais à saisir le sens du projet civilisateur qui anime l'art de la fiction brève et autonome chez Cervantès.

Nous voudrions commencer l'analyse interne de l'exemplarité civilisatrice cervantine par une première ligne directrice qui, si elle n'est pas la plus appuyée, reste en tout cas celle qui gouverne l'entier de la collection et une partie des récits incidents du roman de 1605.

Initier à un idéal d'humanité et de civilisation, tel est bien le sens des *Nouvelles exemplaires* pour qui accepte la recommandation prologale de lecture attentive. Certes, dans le recueil, le sujet amoureux est le plus lisible, le plus à lire ; mais on ne peut manquer de voir que dans plusieurs textes, de *Rinconete y Cortadillo* au *Coloquio de los perros* en passant par le *Licenciado Vidriera*, il est aussi subordonné à une réflexion plus large qui laisse deviner le déploiement d'une macroexemplarité autant archaïque que moderne et humaniste.

L'homme civilisé se niche aussi bien dans chacun des récits que dans l'ensemble du recueil ; c'est toujours son ombre qui, par ses « signes », est repérable et reconnaissable. Libre à nous d'en savoir mesurer l'ampleur et savourer la consistance.

1. AVERTIR LES INGENUS (*exemplarité anticipatrice*) (RC, LV, CP)

Pour [parvenir au « mystère caché »], il faut, à l'occasion, méditer l'exemple de ceux dont on aurait pu croire qu'ils n'étaient pas appelés à nous montrer le chemin : les faux naïfs à la façon de Rinconete [...]; les fous de l'espèce du Licencié de Verre [...]; les chiens de race comme Berganza [...].

Jean Canavaggio, *Cervantès*

Pour aider ses lecteurs à perdre une certaine candeur, Cervantès pouvait trouver dans le modèle fixé par *Guzmán de Alfarache* un appui de poids. On a vu néanmoins que la poétique du *desengaño* adoptée par l'auteur sévillan ne pouvait satisfaire complètement Cervantès, soucieux de faire advenir la désillusion lectorale par un processus initiatique offrant une expérience et une entrée dans l'inconnu, sans que ne soit dévoilée à l'avance l'issue des aventures accomplies par les personnages.

Comme le remarque A. Rey Hazas, la dernière nouvelle du recueil, par la condition animale de son protagoniste narrateur, est révélatrice des options cervantines dans ce domaine. Plutôt que de recourir à la picaresque pour informer les lecteurs des réalités de la vie sociale, Cervantès a préféré puiser directement aux sources antiques du « genre » en opérant un retour sur l'histoire de Lucius (Apulée), dont la matière narrative s'avérait extrêmement proche de la littérature folklorique :

el análisis del género literario del *Coloquio*, desde el punto de vista del género literario, debe tener en cuenta no sólo la novela picaresca, sino también [...] de manera destacada, la de los relatos lucianescos y apuleyescos; esto es, la de *transformaciones y transmigraciones*, ya que, a menudo, ambas familias literarias habían sido interpretadas como afines. Y ello por razones evidentes, ya que se trata, en ambos casos, de esquemas literarios especialmente bien dotados para « pasar revista » con objetividad y verosimilitud a todo tipo de personajes, ambientes y situaciones (1983, p. 122)¹⁰²⁴.

Malgré tout ce qui peut séparer Cervantès de la picaresque, la confluence générique entre cette formule narrative et le récit milésien est assez significative pour qu'il leur trouve des atouts communs, particulièrement en ce qui concerne le dévoilement du monde. Ainsi faut-il comprendre une partie des raisons qui l'ont incité à ponctuer son recueil de trois récits redevables

¹⁰²⁴ Voir également l'introduction à CERVANTES (1997c), p. XXV : « Es suficiente recordar que el anónimo continuador del *Lazarillo de Tormes* (Amberes, 1555) transforma al pícaro en atún, lo casa con una hembra de la especie y le hace participar en la guerra de los atunes. Sin olvidar que el *Lazarillo* original (1554) basa su composición autobiográfica en el mismo *Año de oro* cuya traducción al castellano en 1513 por Diego López de Cortegana gozó de una amplia difusión, pues se reeditó en 1525, 1536, 1539, 1543, 1551, y, tras su inclusión en el índice de Valdés, aunque expurgada, todavía siguió publicándose ». Sur les NE, voir les multiples correspondances entre le *Coloquio* et l'*Ane d'or* signalées par CARRASCO (1995), SESE SANZ (1997) et RILEY (2001), p. 239-253.

à la « satire ménippée »¹⁰²⁵ : *Rinconete y Cortadillo* au début, le *Licenciado Vidriera* au centre et le *Coloquio* à la fin. En ces trois points stratégiques, le recueil se voit abondamment irrigué par la sève antique.

Les avantages du récit issu de la ménippée et notamment ceux de la fable milésienne ressortissent essentiellement à trois vecteurs narratifs : le *chronotope* folklorique de la route (Bakhtine, 1978, p. 269), le personnage en position de témoin et la narration autodiégétique. Et accédant au répertoire picaresque, c'est-à-dire en se littérisant, ces avantages ont atteint des proportions considérables, si bien que le genre picaresque lui-même les a consacrés comme autant de « pulsions romanesques » : pulsion voyeuriste, pulsion totalisatrice et pulsion moralisatrice. Par cette triple approche, Cervantès ne se contente pas de récupérer les lecteurs de *Guzmán de Alfarache* ; il les mène sur des chemins qu'ils croient connaître pour leur révéler des aspects du monde qui auraient pu leur échapper, guidés qu'ils étaient par la seule plume du sévillan Mateo Alemán.

LA PULSION VOYEURISTE (*exemplarité expérientielle*)

[...] mas, en efeto, habré de decir algo; y así, oye en general lo que vi y noté en particular desta buena gente...

Cervantès, CP (p. 610)

Des *Métamorphoses* d'Apulée au *Coloquio*, la technique reste la même. Le lecteur bénéficie des avantages d'un personnage exceptionnel, non par sa naissance illustre, mais par son caractère de témoin. D'abord, archétype du curieux (« ma curiosité innée »), Lucius deviendra, ensuite, dans sa vie d'âne, un être aux « oreilles immenses » (1958, p. 308-309). Au Siècle d'or, si le chevalier errant est l'acteur de ses multiples aventures, l'héritier littéraire du *trickster* folklorique séduit, de son côté, par son regard perçant. A. Rey Hazas avait parfaitement identifié ce procédé dans le patron narratif de l'« observador privilegiado » que l'auteur du *Lazarillo* avait mis à la disposition des écrivains.

El protagonista de estos relatos [...] es capaz de observar, ver y contar multitud de lacras y defectos que se velan para otros, debido a su condición de marginado. Merced al esquema de « mozo de muchos amos », a su viajar impenitente y a su frecuente función de mero espectador, el pícaro contempla vicios y deformaciones, no sólo

¹⁰²⁵ BAKHTINE (1970), p. 158-169 :

- « les péripéties et les fantasmagories les plus débridées, les plus audacieuses, sont intérieurement motivées et justifiées par un but purement idéal et philosophique : celui de créer une situation exceptionnelle, pour provoquer et mettre à l'épreuve l'idée philosophique (la vérité), incarnée par le sage qui cherche [...] (Diogène, par exemple, se vend sur une place de marché ; c'est dans des situations exceptionnelles que se trouve l'âne Lucius [...]) » ;
- la « fantasmagorie et le symbolisme (parfois mystique) se combinent souvent dans la ménippée avec un naturalisme des *bas-fonds* outrancier et grossier (de notre point de vue). Les aventures de l'idée sur la terre se déroulent sur les grands chemins, dans les lupanars, les repaires de brigands ».

múltiples y varias, sino también ocultas y escondidas, dada la nula peligrosidad social, movido por su situación clara de individuo marginado, de ser fuera, al margen de la sociedad (1982, p. 72-73).

Cipión et Berganza, de même que Guzmán, sont saisis comme des personnages dotés d'une vue perçante ; si le héros de M. Alemán est une « atalaya de la vida humana », la première image concernant les deux chiens est celle d'animaux porteurs d'une lanterne, objet symbolique où se lit, d'emblée, leur capacité à distinguer une réalité inaccessible à la vue commune, plongée dans l'obscurité. L'aventure de l'Arcadie picaresque confirme ce premier point de vue en concédant à Berganza une perspective surplombante et éclairante sur la vie pastorale :

Agachéme detrás de una mata, pasaron los perros, mis compañeros, adelante, y desde allí oteé, y vi que dos pastores asieron de un carnero de los mejores del aprisco, y le mataron de manera que verdaderamente pareció a la mañana que había sido su verdugo el lobo. Pasméme, quedé suspenso cuando vi que los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que le habían de guardar [...] "¡Válame Dios! – decía entre mí-, ¿quién podrá remediar esta maldad? ¿Quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba y el que os guarda os mata?" (CP, p. 556-557).

Berganza, justement, en parfaite sentinelle guzmanienne, ne dort pas ; sa vue alimente la nôtre. En nous découvrant, lentement, la réalité de la vie pastorale, sous l'angle de Berganza (*exemplarité expérientielle*), Cervantès nous associe complètement à l'expérience du chien. De la sorte, par l'artifice de la fiction et du personnage-témoin, les lecteurs se posent en véritables « vigies de la vie humaine ». Comme on le constate dans l'aventure centrale de la Cañizares, le recours à la rhétorique de l'évidence devient nécessaire. Conscient de l'importance du moment qu'il a savamment préparé depuis le début de la nouvelle, Cervantès s'ingénie pour que la sorcière apparaisse sous nos yeux au moment même où l'inimaginable (la sorcellerie) est censé se produire : Berganza, en narrateur avisé, pratique, alors, l'art descriptif de l'*enargeia*.

Ven, hijo, y verásme untar, que todos los duelos con pan son buenos, el buen día, meterle en casa, pues mientras se ríe no se llora; quiero decir que, aunque los gustos que nos da el demonio son aparentes y falsos, todavía nos parecen gustos, y el deleite mucho mayor es imaginado que gozado, aunque en los verdaderos gustos debe de ser al contrario.

Levantóse, en diciendo esta larga arenga, y, tomando el candil, se entró en otro aposentillo más estrecho; seguía, combatido de mil varios pensamientos y admirado de lo que había oído y de lo que esperaba ver. Colgó la Cañizares el candil de la pared y con mucha priesa se desnudó hasta la camisa; y, sacando de un rincón una olla vidriada, metió en ella la mano, y, murmurando entre dientes, se untó desde los pies a la cabeza, que tenía sin toca. Antes que se acabase de untar me dijo que, ora se quedase su cuerpo en aquel aposento sin sentido, ora desapareciese dél, que no me espantase, ni dejase de aguardar allí hasta la mañana, porque sabría las nuevas de lo que me quedaba por pasar hasta ser hombre. Díjele bajando la cabeza que sí haría, y con esto acabó su untura y se tendió en el suelo como muerta. Llegué mi boca a la suya y vi que no respiraba poco ni mucho. Una verdad te quiero confesar, Cipión amigo: que me dio gran temor verme encerrado en aquel estrecho aposento con aquella figura delante, la cual te la pintaré como mejor supiere... (CP, p. 600-601).

Les interpellations visant Cipión, le narrataire intradiégétique, se font plus pressantes, comme pour mieux amadouer le lecteur réel, qui se retrouve ainsi projeté plus encore au cœur de la fiction. De fait, Cervantès, par cette rhétorique prosopographique tend à gommer la présence du personnage canin pour donner une consistance plus ferme à ses évocations descriptives.

Les stratégies mobilisées dans *Rinconete y Cortadillo* sont semblables. Dans cette nouvelle, l'influence de l'*Âne d'or* se fait ressentir à plusieurs reprises : le personnage de la Pipota ne reprend pas tant Pamphile la sorcière que la vieille femme grande goûteuse de vin qui appartient au groupe des brigands (1958, p. 204) ; l'académie criminelle de Séville peut également devoir sa qualité de « confrérie » réglementée au groupe des malfrats qui sévissent au sein des *Métamorphoses* (*ibid.*, p. 211). Si, toutefois, la présence de ces quelques composants narratifs dans la nouvelle cervantine ne dépend pas du texte d'Apulée mais correspond, dans les deux cas, à la matière contique qui les nourrit indépendamment, il reste que le rôle passif des deux *pícaros*, dans l'enceinte de la maison de Monipodio, doit son caractère à la mécanique milésienne et picaresque. Les traités III et V de *Lazarillo de Tormes*, en mettant de côté l'action du personnage éponyme, avait systématisé et mis en évidence les vertus lectorales du récit antique. La troisième nouvelle du recueil cervantin renoue avec cette technique¹⁰²⁶ : dès l'entrée des deux jeunes protagonistes dans la confrérie sévillane, ceux-là cèdent leur place d'acteurs romanesques focalisés, pour ne devenir que focalisateurs¹⁰²⁷. Si Monipodio reste présenté par le narrateur, le point de vue semble toujours suivre le regard des deux jeunes protagonistes, qui découvrent, lentement, le chef de bande :

Miraban los mozos atentamente las alhajas de la casa en tanto que bajaba el señor Monipodio [...]. Llegóse en esto la sazón y punto en que bajó el señor Monipodio, tan esperado como bien visto de toda aquella virtuosa compañía. Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso; los ojos, hundidos. Venía en camisa, y por la abertura de delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho. Traía cubierta una capa de bayeta casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados, cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo, anchos y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda; atravesábale un tahalí por espalda y pechos a do colgaba una espada ancha y corta, a modo de las del perrillo; las manos eran cortas, pelosas, y los dedos gordos, y las uñas hembras y remachadas; las piernas no se le parecían, pero los pies eran descomunales de anchos y juanetudos. En efeto, él representaba el más rústico y disforme bárbaro del mundo (RC, p. 183-184).

¹⁰²⁶ Voir également la seconde phase du *Coloquio* : « En efecto, los episodios que siguen al de la hechicera difieren de los que preceden y en algo muy importante : en la actitud de Berganza. Mientras que Berganza intervenía antes en los acontecimientos y con una actividad siempre creciente, ahora se mantiene aparte, sólo observa y juzga » (BELIC, 1969, p. 71).

¹⁰²⁷ EL SAFFAR (1974), p. 37-38 : « Chez Monipodio, la médiation des deux garçons est soigneusement entretenue. Le narrateur fait comprendre à ses lecteurs que tout ce qu'ils voient passe d'abord par les yeux des deux personnages principaux » (nous traduisons).

Dans la logique de la conception cervantine des effets du texte, l'accumulation de détails nourrit la production d'une vision intense sur l'écran mental de la *phantasia*¹⁰²⁸.

Dans la troisième et dans la dernière nouvelle, la force rhétorique de ces deux séquences polarise l'attention et l'imagination lectorales sur des figures d'autant plus importantes –la Cañizares, Monipodio– que Cervantès contraint son public, dans cette même dernière nouvelle (*CP*), à revenir sur le personnage saillant de Monipodio et à entendre parler de la Cañizares avant qu'elle ne surgisse clairement dans le récit.

La nouvelle du *Licenciado Vidriera* s'apparente à ces deux nouvelles. La folie de Tomás Rodaja est assimilée à la transparence du verre parce qu'elle permet un regard aigu sur les personnes, une « atalaya intelectual » depuis laquelle peut jaillir la critique sociale (Rey Hazas, 1997, p. 105)¹⁰²⁹. De peur d'être brisé par les contacts avec autrui, l'intellectuel manifeste la même passivité que Rincón ou Cortado chez Monipodio : sa seule action se résume à exercer son regard critique pour sonder les individus (*ibid.*, p. 99).

LA PULSION TOTALISANTE

Loin de se suffire d'une obsession pour la connaissance visuelle et auditive, d'une attention restreinte à des personnages-phares, les récits picaresques marquent parallèlement une claire pulsion accumulatrice d'expériences diverses. Le récit d'origine milésienne se caractérisait, nous l'avions signalé, par sa structure conjonctive d'épisodes en chaîne. La spécificité de la formule cervantine relève, donc, du paradoxe : même si l'auteur multiplie les occasions d'utiliser ce moule narratif en le répétant par trois fois –*RC*, *LV*, *CP*–, ces récits restent des nouvelles, autrement dit des narrations dont le contenu diégétique est forcément limité. De fait, le socle nouvellier met en évidence la tension créée entre la forme brève et le contenu prolifique du récit, d'où l'impression d'une pulsion narratrice destinée à rendre compte d'une réalité globale, inaccessible aux autres récits, à dominante sentimentale.

Ce qui attire, en effet, immédiatement l'attention des lecteurs du *Coloquio*, c'est bien l'intention totalisante de Berganza¹⁰³⁰, l'évidente disproportion que signale O. Belic entre « la cantidad de la materia narrativa y el tiempo del cual dispone el narrador : Berganza tiene que contar toda su vida pasada en la mitad de una breve noche. Esta desproporción crea en la novela

¹⁰²⁸ Sur la capacité auditive du *pícaro* : p. 207 (« Como se habían quedado en el patio, Rinconete y Cortadillo pudieron oír toda la plática que pasó Monipodio con el caballero recién venido »).

¹⁰²⁹ On peut se référer aux étonnantes pièces d'*Amadís de Gaula* qui laissent voir, depuis l'intérieur, l'extérieur par transparence (2001, p. 674, 912).

¹⁰³⁰ *CP*, p. 544 : « desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria; y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo. »

una fuerte tensión » (1969, p. 64), une tension qui permet, à la fois, de ne pas incommoder les lecteurs par une narration interminable (Guzmán, Persilès) et de les satisfaire par une perspective cumulative et globalisante.

La *Novela de Rinconete y Cortadillo* est un tour de force à elle seule. Dans la seule macroséquence de la journée passée en compagnie de la confrérie de Monipodio, les lecteurs voient défiler une longue série de cas, tous différents les uns des autres. Trois stratégies sont employées à cette fin : la technique théâtrale de l'*entremés de figuras* fait, d'abord, rentrer en scène successivement quatorze personnages dans la maison commune (p. 182-195)¹⁰³¹ ; ensuite, après le repas, s'enchaînent des cas concrets (la Cariharta et l'estafilade à quatorze points, p. 196-209) ; enfin, le livre de raison détaille les multiples activités criminelles de la dévote confrérie (p. 209-213).

Dans la *Novela del licenciado Vidriera* ainsi que dans le *Coloquio*, Cervantès recourt au moyen plus traditionnel du chronotope de la route ; à l'inverse de l'immobilité théâtrale de Rincón et de Cortado¹⁰³², Tomás et Berganza partent à la rencontre des gens les plus divers. Une suite de rencontres brèves structure le panorama social présenté aux lecteurs : la cinquième nouvelle comptera 48 séquences critiques (Singer, 1951), la dernière au moins 17 (Molho, 1970).

Les trois nouvelles se singularisent par la tension totalisante qui anime l'accumulation des cas observés. Ainsi, est abordé, malgré la faible extension des récits, un vaste champ social.

À la faveur d'un savant jeu d'opposition et de symétrie, le *Coloquio de los perros* déploie sous l'œil des lecteurs le monde des « inclus » (épisodes 1 à 4)¹⁰³³ et ceux des « exclus » de la société (épisodes 7 à 10)¹⁰³⁴ : ainsi sont découvertes d'abord les activités de la pastorale, du commerce et de l'ordre public, puis celles des gitans, des morisques, des comédiens, des poètes, des mathématiciens, des alchimistes, des arbitristes et des sorcières.

Les apophtegmes du licencié de Verre convoquent, également, une pléiade d'archétypes recoupant, parfois, celle brossée par Berganza : différents types humains (femmes, parents, enfants, etc.), métiers (les domestiques, les poètes, les musiciens, les juges, les médecins, les artisans, etc.), mais aussi, plus diversement, les joueurs, les *discretos*, les nouveaux chrétiens, etc. sont successivement passés en revue (Urrutia, 1984).

¹⁰³¹ Voir YNDURAIN (1966).

¹⁰³² On remarquera, néanmoins, qu'à l'instar de la troisième nouvelle, l'enfilade de scènes représente environ les deux tiers de la narration.

¹⁰³³ MOLHO (1970), p. 20 : « La série aperturale [...] met en œuvre quatre espèces sociales signifiées sous quatre personnages (ou groupes de personnages), à savoir : un boucher, des bergers, un marchand et un sergent, dont un trait commun est qu'ils apparaissent, aux yeux du chien, comme des êtres néfastes que la collectivité accueille et *inclut* en elle en dépit de leur caractère essentiellement négatif ».

¹⁰³⁴ *Ibid.* : « À cette série première s'oppose celle, portée par l'ensemble conclusif [...], celle des êtres *exclus*, que la collectivité rejette hors d'elle-même, et qui se voient dès lors condamnés à vivre en elle au titre de corps étrangers quasiment imperméables au commerce de leurs concitoyens : ce sont les gitans, constitués en tribus fermées, les Morisques, qu'on s'apprête à expulser, les comédiens qu'on met au ban en raison de leurs mœurs cyniques et dissolues, et enfin les insensés qu'on interne à l'hôpital. »

Littéralement, le monde clos de la « mafia » rencontrée par Rincón et Cortado ne fait référence qu'à la pègre urbaine. Mais l'ironie de la nouvelle change la donne, en pointant du doigt une pluralité de sens allégoriques. La surabondance du lexique religieux permet de mettre la puce à l'oreille du lecteur : c'est du clergé dont on nous parle de façon voilée, assure avec justesse José Luis Varela (1968, p. 73-74). Une fois la clé interprétative en main, force est de reconnaître que le pari est réussi : Cervantès évoque le monde des religieux en parlant de ce qui semble s'y opposer le plus, à savoir l'univers des malfrats¹⁰³⁵.

Mais un second niveau allégorique est inscrit dans la nouvelle cryptée, car, d'une façon globale, le fait que se donnent rendez-vous, au sein du groupe de Monipodio, délinquants et gens de justice, maris et femmes, jeunes et vieux, configure le tableau sévillan comme une comédie humaine ; l'existence surprenante pour les deux « bleus » d'une structure hiérarchique, accompagnée de règles communautaires, établit entre l'« infâme académie » et le monde du lecteur une relation de synecdoque que l'usage appuyé de l'ironie aide à distinguer. Dans le « désordre » criminelle, souligne Pere Ballart,

un hecho resulta significativo por encima de todo lo demás: las diferentes nomenclaturas con que el texto se refiere a la sociedad formada por los ladrones aspiran a abarcar el mayor número posible de actividades y ambientes de la vida « honrada » [... Como se ve] hay una intención clara de implicar desde el mismo léxico al mayor número de estamentos sociales : iglesia, administración, organización gremial, docencia... De ello es fácil inferir que *todo cuanto respecta a este mundo* aparentemente tan marginal *interesa* también, por lo menos desde el punto de vista del lector, de quien deba interpretar la obra, *a la sociedad entera*, al cuerpo social en su totalidad (1994, p. 471-472).

De fait, la nouvelle *a priori* la plus inoffensive et la plus réductrice projetée, par un respect rigoureux de condensation novellière et une dense économie ironique, une perspective d'une étendue telle, que peu de catégories sociales sortent finalement indemnes de ce tableau sévillan.

LA PULSION MORALISATRICE

La tentation critique d'une triade antique (Diogène, Socrate et Lucius)

Yo lo haré así, si pudiere y si me da lugar la grande tentación que tengo de hablar; aunque me parece que con grandísima dificultad me podré ir a la mano. [...] yo veo en mí que, con ser un animal, como soy, a cuatro razones que digo, me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maliciosas y murmurantes.

Cervantès, CP

Il n'est pas impossible que les trois nouvelles qui épousent le mieux la forme ménippée cherchent à capter l'intérêt des jeunes lecteurs. Plusieurs paramètres diégétiques rendent

¹⁰³⁵ La propre expérience de Cervantès (1593), dont on empêcha, puis accepta, l'intégration au sein de la « cofradía del Sacramento » (ALVAR EZQUERRA, 2004, p. 265), aurait-elle pu jouer dans la rédaction de la nouvelle ?

pertinents les récits pour les esprits juvéniles : structure répétitive et en enfilade des rencontres du licencié de Verre, nature animale de Berganza (voir *supra*), jeune âge souvent répété de Rincón et de Cortado (« sus pocos años », p. 215) ; mais il faudrait également ajouter la soif d'indépendance affichée par les protagonistes qui ont rompu leurs attaches parentales (RC, p. 166-167 ; LV, p. 266 ; CP, p. 549) ainsi que le goût pour la tromperie espiègle (RC)¹⁰³⁶. Comme l'a très bien remarqué Joaquín Casaldüero, la troisième nouvelle s'adapte plus que les autres à l'univers des enfants tant les personnages apparaissent –comme dans le conte– avec une immédiateté joyeuse : malgré la présence imposante de l'« ogre » Monipodio, le critique signale cette vague sensation qu'a le lecteur de se trouver « en un mundo infantil, en un juego, en que la puerilidad de los jugadores les impide ver el engaño » (1943, p. 89). Par l'intermédiaire de l'identification à l'un des deux personnages, le jeune lectorat peut jouer à assumer une identité picaresque. Insufflant à Rincón et à Cortado, en début de nouvelle, le même esprit juvénile qu'à Alonso Quijano (El Saffar, 1974, p. 34-36), Cervantès plonge ses lecteurs dans un jeu de déguisements pertinent pour l'imaginaire enfantin¹⁰³⁷ ; comme les lecteurs de romans de chevalerie, mais, cette fois-ci, avec le recul que l'ironie autorise, ceux des *Nouvelles exemplaires* peuvent « jouer aux nobles » et participer à une fiction qui, grâce à la supériorité des deux protagonistes sur leur entourage, flatte leur *ego* dès le début (p. 168-170). Sur ce plan-là, le licencié de Verre est, lui aussi, un personnage porteur, car le personnage-type du fou, explique V. Jouve,

est, de fait, à la croisée des trois formes de la libido :

- il sait (en tant qu'illuminé),
- il a des désirs sans bornes (en tant qu'adulte-enfant) et
- il possède, grâce à son statut, un pouvoir sans équivalent [... Il réveille en nous] la tentation de condamner le monde, d'avoir raison contre tous (1998, p. 164-166).

Le *ludus*, que l'on voit accompagner assidûment la nouvelle cervantine, n'est pas contraire à une réflexion sérieuse. Chez Cervantès, il permet –notamment dans *Rinconete y Cortadillo*– d'éviter de transformer le récit en leçon de morale et de restreindre le sens de la nouvelle à une seule perspective, quel que soit le lecteur qui la conduit. A. Close estime, ainsi, que la programmation comique du récit des deux *pícaros* sert à gommer le rapport didactique qui, dans *Guzmán de Alfarache*, liait M. Alemán à ses destinataires (Close, 1993, p. 103).

¹⁰³⁶ Concernant ces deux derniers points, on ne peut oublier non plus le personnage de Diego Carriazo, qui tisse au sein de la *IF* un parcours en partie construit sur le *chronotope* de la route :

- sur la soif d'indépendance : « 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 » (p. 372) ;
- sur le goût pour l'espièglerie, voir l'épisode de la queue de l'âne (p. 418-423).

¹⁰³⁷ Sur la lecture des personnages déguisés par les jeunes : SORIANO (2002), p. 317-326.

L'essentiel du discours critique sur le monde reste, cependant, identique. Depuis l'*Âne d'or*, la narration calée sur le chronotope de la route tend à dévier et à se complaire dans la digression critique, au rythme des rencontres qui sont faites. Dans les *Ejemplares*, et tout particulièrement dans le *Coloquio*, le « fruit » à savourer peut être cueilli dans les réflexions philosophiques clairsemées tout au long du parcours de lecture. Berganza est très clair sur ce point :

Cipión hermano, así el cielo te conceda el bien que desees, que, sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, me parece que no sería mi historia cabal ni de fruto alguno (CP, p. 566).

Écrire un récit picaresque correspond à une intention précise, remarque A. Rey Hazas. Les auteurs qui l'ont pratiqué ne sont pas des habitués du genre : ils n'y ont généralement fait que des incursions ponctuelles. L'intérêt dont est nanti ce type de récit réside dans le caractère « engagé » de sa poétique :

[el] esquema picaresco, por ser favorecedor del debate social, habría servido, como es lógico [...] para facilitar la censura moral. La especial configuración de la picaresca como novela de permisibilidad crítica y polémica explicaría la inserción en sus líneas, tanto de la perspectiva social de los marginados, como de la óptica moral de los integrados [...]. La novela picaresca, en definitiva, era un género especialmente adecuado para el debate ideológico, cuya poética implícita obligaba, casi necesariamente, el tratamiento de una serie de temas sociales, políticos y morales de plena actualidad (influencia del linaje, concepto de la honra, relación honra-dinero, relación honra-herencia, relación honra-aspecto, posibilidad de cambio social, situación de escudero) (1982, p. 55-76).

De même que la parodie du roman chevaleresque avait permis à Cervantès de profiter de l'engouement qui existait encore pour ce type de récit, de même, le *Coloquio de los perros* reprend au narrateur de M. Alemán sa pulsion moralisatrice. Autant Persilès n'écourtera pas son récit-fleuve, autant Berganza ne supprime réellement ses digressions critiques :

[si] en el *Coloquio* deseaba Cervantes oponerse a las moralizaciones del *Guzmán*, lo menos que puede decirse es que no lo consiguió en modo alguno : el *Coloquio*, dentro de sus cortas medidas, está lleno de moralizaciones y digresiones. Que Cipión recomiende el camino derecho, no impide Berganza, y a menudo el mismo Cipión, reincidan en la digresión moralizadora. Es exactamente lo que ocurre en el *Guzmán* [...]. Diríase que aquí es más probable que Cervantes haya seguido a Mateo Alemán que no que se haya opuesto a él (Sobejano, 1975, p. 38-39).

Avec ces trois nouvelles, Cervantès revient aux sources antiques de la picaresque et leur confère une place de choix dans la portée moralisatrice du recueil.

Les lanternes que les deux chiens portent la nuit, de même que l'allusion explicite aux philosophes cyniques (« perros murmuradores », p. 568), situent Berganza dans la lignée de Diogène, comme l'a relevé Antonio Oliver (1953). Dans la même veine, on entrevoit, à travers le personnage de Tomás Rodaja, un profil antique similaire, puisque sa misanthropie est, singulièrement, un trait cynique (Riley, 1976, p. 189-200 ; Forcione, 1982, p. 260-281). Si les

apophtegmes du licencié n'ont rien d'original (Rodríguez Luis, 1980, p. 202), ils représentent, au sein de l'ensemble recueillistique, un point d'orgue dans la critique pessimiste de l'humanité¹⁰³⁸.

Différemment, Berganza est à rapprocher de l'« âne avisé » d'Apulée (1958, p. 268), du fait de sa naissance animale, de sa longue expérience mais, aussi, de sa formation progressive, qui diffère du tournant radical et final que l'on trouve chez Guzmán¹⁰³⁹. C'est comme si Cervantès, suite au succès de *Guzmán de Alfarache*, avait voulu remonter aux origines du genre, explique E. Riley : « Es un deseo muy parecido al que se verifica en el *Persiles*, en el que se atreve a competir con Heliodoro, como dice él mismo [...], vuelve al *Asno de oro* para la invención de la más experimental de sus *Novelas ejemplares* » (1990b, p. 86).

Selon le critique, par rapport au monde en clair-obscur de Guzmán, où des figures rayonnantes telles que celle du Cardinal peuvent poindre (1599, III, 6-10), celui de Lucius constituait, pour Cervantès, un modèle romanesque plus adéquat, car personne, dans le texte d'Apulée, ne réchappait à la critique : « el homicidio, el robo, la tortura, la prostitución, la brujería, se encuentran a cada paso » (*ibid.*, p. 87).

Quant aux deux amis de la troisième nouvelle, Rincón et Cortado, ils agissent selon la technique éprouvée de Socrate. L'ironie, il faut le rappeler, n'est pas seulement une figure de rhétorique : Socrate et Aristote l'avaient élevée au rang de modèle exemplaire de communication et de pédagogie philosophiques¹⁰⁴⁰. Il est donc surprenant que ce trait antique n'ait pas été relevé avant, car un grand nombre d'interventions émanant des deux jeunes voleurs reprend l'art du dialogue socratique : la parole des gueux, loin de légitimer le discours de l'Autre, sert à le discréditer et à exposer, *in fine*, son égarement. Avec leur fausse naïveté, Rincón et Cortado se révèlent, à l'instar de Socrate, des experts dans l'art de la dissimulation. C'est évident dans le dialogue entre Cortado et l'étudiant (p. 174-177)¹⁰⁴¹ (et ça le devient davantage chez Monipodio). Le sens de la séquence de l'étudiant dépasse la simple bourle : elle introduit la notion d'argent à l'intérieur de l'univers religieux (« el dinero de la bolsa era del tercio de una capellanía, que me dio a cobrar un sacerdote amigo mío, y es dinero sagrado y bendito », p. 175). Forcés par un membre de la confrérie de se replier dans l'ancre « mafieux », les deux novices mettent à découvert l'incohérence des règles selon une maïeutique bien huilée :

- Sin duda –dijo Rincón–, debe de ser buena y santa, pues hace que los ladrones sirvan a Dios.

¹⁰³⁸ Sur le rapprochement avec *Guzmán de Alfarache* : AMEZUA Y MAYO (1982b), p. 196 (« el apotegma cumple entonces el fin corrector, moralizador y ejemplar de toda novela de entonces, y, en especial, [de Guzmán de Alfarache, donde] hay un sentido acre y pesimista de la vida »).

¹⁰³⁹ BELIC (1969), p. 74 : « al principio Berganza era un cachorro ingenuo ; al final, es un filósofo maduro ».

¹⁰⁴⁰ BALLART (1994), p. 40-43 ; SCHOENTJES (2001), p. 31-47 (L'*eirôn*, ou faux naïf, est un « personnage dissimulé, qui à travers l'intrigue s'oppose souvent à l'*alazôn*, le vantard, sur lequel il finit habituellement pas remporter la victoire »).

¹⁰⁴¹ RC, p. 174 : « con extraño disimulo, sin alterarse ni mudarse en nada ».

- Es tan santa y buena –replicó el mozo–, que no sé yo si se podrá mejorar en nuestro arte. Él tiene ordenado que de lo que hurtáremos demos alguna cosa o limosna para el aceite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad, y en verdad que hemos visto grandes cosas por esta buena obra; porque los días pasados dieron tres ansias a un cuatrero que había murciado dos roznos, y con estar flaco y cuartanario, así las sufrió sin cantar como si fueran nada. [...] nunca nos confesamos; y si sacan cartas de excomunión, jamás llegan a nuestra noticia, porque jamás vamos a la iglesia al tiempo que se leen, si no es los días de jubileo, por la ganancia que nos ofrece el concurso de la mucha gente.
- Y ¿con sólo eso que hacen, dicen esos señores –dijo Cortadillo– que su vida es santa y buena?
- Pues ¿qué tiene de malo? –replicó el mozo–. ¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico?
- Sodomita querrá decir vuesa merced –respondió Rincón.
- Eso digo –dijo el mozo (RC, p. 179-181).

On le voit, c'est le *pícaro* cervantin qui finit, comme Socrate, par contrôler le dialogue. À l'instar de Platon, Cervantès renverse une situation qui, initialement, semblait défavorable au protagoniste : le dialogue achevé, il appartient aux lecteurs de comprendre que l'infériorité, contrairement aux apparences, se situe bel et bien dans le camp de l'interlocuteur de l'ironiste.

Le sens de la critique cervantine : le mal humain

Si M. Alemán ancre son discours délibératif dans la polémique sur la pauvreté et sur l'économie nationale (Cavillac, 1983), le panorama pluriel que dessine Cervantès incline plutôt à penser que l'exemplarité novellière s'attaque, en général, au manque d'humanité. De l'art du cynique à celui de Socrate, en passant par la lucidité milésienne, la récupération des formules antiques contribue à forger une cohérence critique d'ordre éthique. Plus significativement, le parcours partiel de Rincón et Cortado (p. 215) et le caractère ouvertement polémique et conventionnel des apophtegmes de Tomás (LV) donnent à l'ultime nouvelle du recueil (CP) un rôle déterminant dans le jeu de l'exemplarité civilisatrice.

Dans le *Coloquio de los perros*, cette exemplarité favorise chez les lecteurs une prise de conscience, essentiellement parce que le protagoniste se présente comme un ingénu et qu'il assimile la connaissance comme une révélation. L'aspect biographique du récit de Berganza intéresse, non pas en montrant une vie dans sa totalité comme celle de Tomás Rodaja, mais grâce au déploiement de la conscience du chien depuis son plus jeune âge (« Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero », CP, p. 545)¹⁰⁴². Les lecteurs suivent moins une

¹⁰⁴² BELIC (1969), p. 68-69 : « Una parte importante de las novelas picarescas la constituye en general la escuela de la vida, es decir, el proceso durante el cual el niño inocente se convierte, bajo la presión de las circunstancias, en pícaro [...]. En el primer episodio, Berganza, cuando cierta moza pícara le quita la carne que llevaba a la amiga de su amo, vuelve *confiado* a este con el chapín viejo en la espuerta, y después, sin comprender lo que pasa, sencillamente *buye* del peligro ». L'histoire est évidemment à rapprocher du coup que l'aveugle prodigue à Lázaro en projetant la tête de l'enfant contre une statue taurine.

suite de rencontres que la lente succession des révélations que celles-là provoquent¹⁰⁴³. C'est un premier point, que Cervantès tire du schéma picaresque initié par le héros né « dans la rivière Tormès » (*La vie de Lazarillo*, 1994, p. 89).

L'autre versant fondamental de l'exemplarité *anticipatrice* est également structural puisqu'il s'agit de l'identité canine du personnage-narrateur. Chien muet, puis chien intarissable, Berganza reste un chien, ce qui conditionne, inévitablement, une lecture philosophique particulière des aventures qu'il traverse.

Comme personnage, le héros ne change jamais de nature : il est un chien du début à la fin de la nouvelle. Fils d'Esopé avant tout, Berganza oblige le lecteur à développer une interprétation digne de celles qui concluent les fables. S'il n'exclut pas des herméneutiques politiques (Molho, 1970, p. 21-46), l'effet de sens ultime de la nouvelle touche, principalement, la question de l'humanité.

L'« artifice du colloque » (p. 623) est d'une rentabilité herméneutique considérable. On l'a dit, l'atout principal du merveilleux ésopique tient à la catégorisation : le personnage de Berganza est un animal. Par effet de contraste ésopique, la catégorisation favorise une compréhension binaire du personnel diégétique de la nouvelle qui sépare le chien de ceux qui ne le sont pas, à savoir les hommes. Une fois le mirage des loups dissipé (expérience pastorale), il ne reste plus que le genre humain dans le théâtre cervantin de la vie¹⁰⁴⁴. Dans cette « Fable du Chien et de l'Homme », l'animal spectateur sert de rétine au lecteur qui doit découvrir, à travers lui, les ressorts de l'âme humaine, le tout dans un ensemble de situations hétérogènes qui convergent vers une même idée : l'omniprésence du mal.

Si les nouvelles sentimentales tirent de la féerie un message optimiste, les récits d'influence milésienne, en englobant diverses catégories humaines et sociales, entendent nuancer le tableau constitué par la majeure partie du recueil. L'exemplarité est celle de l'avertissement, beaucoup moins celle de l'enseignement. Comme l'a parfaitement mis en évidence O. Belic, les différents arcanes de la vie humaine sont tous marqués par le sceau du mal (1969, p. 68). La première rencontre de Berganza est significative : derrière la beauté d'une jeune femme, se cachent de fourbes intentions (la tromperie) et de graves conséquences (la violence) ; le personnage féminin est un emblème de la duplicité, le maître de Berganza un modèle d'ingratitude. De l'homme à la

¹⁰⁴³ On comparera avec profit les phrases qui encadrent l'aventure en terre pastorale :

- « Aquella noche dormí al cielo abierto, y otro día me deparó la suerte un hato o rebaño de ovejas y carneros. Así como le vi, creí que había hallado en él el centro de mi reposo, pareciéndome ser propio y natural oficio de los perros guardar ganado, que es obra donde se encierra una virtud grande, como es amparar y defender de los poderosos y soberbios los humildes y los que poco pueden » (*CP*, p. 549-550).
- et, p. 557, le passage déjà cité où les bergers se révèlent être des « loups ».

¹⁰⁴⁴ La petite chienne du dernier épisode peut être interprétée, rappelons-le, comme une métonymie des puissants.

femme, une identique essence se dégage. Aussi, pour le lecteur, la moralité de la micro-fable (« decid a Nicolás el Romo, vuestro amo, que no se fie de animales », *CP*, p. 549) est antiphrastique. Comme viendra le corroborer l'épisode pastoral, l'expression de Plaute « homo homini lupus » (*Asinaria*, II, 1 ; 212 av. J.-C.) est à comprendre dans l'espace symbolique dessiné par la structure ésopique : si les hommes, plus que les bêtes, agissent en traîtres, alors, il faut prendre l'assimilation des hommes à des loups au premier degré de la fable¹⁰⁴⁵. Dans le *Coloquio*, l'homme n'est pas un loup pour l'homme mais pour le chien, et pour tous les faibles serviables qu'il représente. Berganza, depuis le début se bat contre des loups¹⁰⁴⁶, c'est-à-dire contre des êtres dénués de sens éthique : la récompense de Berganza, qui aide son prochain (servir son maître, défendre les faibles), se résume souvent aux mauvais traitements que lui infligent des hommes sans pitié (« tiróme una puñalada », p. 549 ; « llovía sobre nosotros palos », p. 556). Le schéma éprouvé dans *Don Quichotte* (1605), du chevalier défendant la veuve et l'orphelin, s'en trouve épuré et amplifié de telle façon que l'induction lectorale se réalise dans un sens presque exclusivement éthique : les actions de Berganza ne dépendant pas d'une quelconque agressivité ou soif de renommée comme chez A. Quijano, elles devraient donc recueillir les fruits de la reconnaissance. Or, ce que souligne implicitement le récit de sa vie, c'est que les hommes agissent avec lui en animaux dénués de bonté. Symétrique à la première mésaventure, la dernière se termine pareillement, sur une agression du chien alors que son intention était louable (p. 621-622). « Esta última experiencia le confirma [a Berganza], ya definitivamente, que el mal es incurable », explique O. Belic (1969, p. 73).

Personnage, le chien est aussi narrateur. Et, de ce point de vue là, également, l'exemplarité de la nouvelle touche l'humain dans son universalité. Le fait que le protagoniste soit un chien permet d'éviter l'ambiguïté inhérente à la défense de Guzmán : Berganza peut échapper à la critique lectorale de l'homme parce que lui n'en est pas un ; d'où l'absence de métamorphose finale qui l'aurait finalement inséré dans le monde qu'il venait de dénigrer. En comparaison avec l'espèce canine, c'est toute l'humanité qui est mise en cause.

Outre la capacité à produire des commentaires philosophiques, la parole, chez l'ami de Cipión, est importante parce qu'elle est ponctuelle et qu'elle s'exprime le temps d'une courte nuit. À bien y regarder, d'ailleurs, le concept d'« animal raisonnable » et hâbleur n'est paradoxal qu'à la

¹⁰⁴⁵ Traditionnellement, Y. Verdier rappelle que le loup est utilisé communément dans les récits populaires pour représenter la duplicité humaine : « Il est, parmi les animaux sauvages, le plus proche des hommes, le plus semblable, par sa conduite, sa subtilité, ses mœurs, et même par la guerre qu'il mène contre eux en s'attaquant à leurs troupeaux comme un brigand » (VERDIER, 1995, p. 188).

¹⁰⁴⁶ *CP*, p. 547 : « Pero ninguna cosa me admiraba más ni me parecía peor que el ver que estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca; por quitame allá esa paja, a dos por tres meten un cuchillo de cachas amarillas por la barriga de una persona, como si acocotasen un toro. »

condition de réduire la nouvelle à la catégorie narrative de la fable ; mais la structure milésienne du récit donne au discours de Berganza un statut plus complexe.

Comme Lucius transformé en âne et contrairement à Guzmán –mauvais, semble-t-il, jusqu'au jour de la réforme de sa vie (II, III, 8)–, Berganza exprime en vain tout au long de son existence le désir de révéler la méchanceté des hommes¹⁰⁴⁷. C'est qu'en effet, dans le récit milésien de notre auteur, le langage n'est pas solidaire du raisonnement : raisonner est une faculté inhérente à la condition du chien, comme elle l'était chez l'âne Lucius¹⁰⁴⁸. En émule d'Apulée, Cervantès interdit à son héros la parole, pour ne la laisser exploser qu'une fois l'initiation achevée. La fin de l'expérience ne signifie pas seulement un apprentissage qui s'achève pour le personnage : elle constitue une expérience enfin complète et représentative de l'humanité. Intervenant seulement en bout de parcours et après une longue période de censure, le *portento* de la parole du chien (p. 544), c'est-à-dire métaréférentiellement le récit invraisemblable de Campuzano et de Cervantès, se manifeste comme l'outil d'un dévoilement global, comme une somme, un *miroir* de l'homme (*exemplarité spéculaire*).

Assimilant le moment de la lecture à celui, exceptionnel, du miracle de la parole, le lecteur peut prendre conscience qu'il assiste à un instant d'une rare valeur ; « no hay para qué ponernos a disputar nosotros cómo o por qué hablamos », confie Berganza à son interlocuteur et aux lecteurs réels :

mejor será que este buen día, o buena noche, la metamos en nuestra casa; y, pues la tenemos tan buena en estas esteras y no sabemos cuánto durará esta nuestra ventura, sepamos aprovecharnos della y hablemos toda esta noche, sin dar lugar al sueño que nos impida este gusto, de mí por largos tiempos deseado (CP, p. 544).

Et, puisque raconter signifie démystifier, écouter suppose de subir une révélation, de comprendre en *une* fois *tout* l'ordre du monde, *tout* le mystère de l'humanité (*expérience mystérique*).

Le lecteur adulte pris au piège de l'effet de miroir se voit, ainsi, sommé de reconnaître dans ses congénères diégétiques ses propres défauts, son comportement de loup. Évoluer (*exemplarité civilisatrice*) signifie, comme dans la philosophie initiatique, dépasser son animalité (*exemplarité spéculaire*). Inversement, pour les naïfs, encore candides au sujet du mal qui ronge les fils d'Adam (« el hacer mal viene de natural cosecha », p. 546), la nouvelle permet d'anticiper les tromperies en tout genre, puisque Berganza décrit les tromperies de tous les genres.

¹⁰⁴⁷ Le « quisiera yo descubririllo, hallábame mudo » du *Coloquio* (p. 557) reprend l'impossibilité pour Lucius de prononcer autre chose que le son « O » sous sa condition d'âne (*Romans grecs et latins*, 1958, p. 200, 298).

¹⁰⁴⁸ *Romans grecs et latins* (1958), p. 197 : « bien que je fusse devenu un âne en tout et, de Lucius, une bête de somme, je conservais pourtant une intelligence humaine ».

Voir, accumuler les rencontres, philosopher. Cette triple pulsion des protagonistes de *Rinconete*, du *Licenciado* et du *Coloquio* garantit certainement aux lecteurs une expérience ; mais, dans l’économie poétique de notre auteur, cette *exemplarité expérientielle* revêt, surtout, un rôle plus profond : on a pu s’en rendre compte, elle n’est qu’un tremplin pour placer son public sur les bancs de l’« école de la vie » (Belic, 1969).

2. LA CHEVALERIE MODERNE

[...] *tiene este caso un no sé qué de sombra de aventura de caballería.*

Cervantès, *DQ I* (*Leandra*)

La configuration de certaines « nouvelles exemplaires » sur le modèle de l'antique aventure milésienne (*Âne d'or*) peut nous faire penser que Cervantès profite de la veine picaresque et de l'engouement qu'elle provoque au début du XVII^e siècle (*Guzmán de Alfarache*). Si l'on considère l'étude des bibliothèques recensées par A. Cayuela, il apparaît que plusieurs possesseurs du recueil cervantin sont aussi des amateurs de récits picaresques (1996, p. 88-97). En insérant dans sa miscellanée personnelle des récits proches de la satire ménippée, on constate en tout cas que Cervantès, volontairement ou non, a élargi le champ de son lectorat.

La critique des hommes ainsi que les puissants effets de comique qui en découlent doivent expliquer une bonne part de l'intérêt fictionnel de cette tradition. Croire, néanmoins, que le constat sur l'inhumanité des hommes est propre à cette formule narrative ou que l'*exemplarité civilisatrice* est indissociable d'une reprise de la picaresque serait erroné.

Les récits les plus sombres, soulignant avec le plus de force la fourberie humaine, sont, à n'en pas douter –et malgré les merveilles qu'ils décrivent par ailleurs–, les romans de chevalerie : le paladin erre dans le monde pour protéger les faibles d'injustices perpétuelles et l'accumulation des *aventures* signifie, aussi, celle de la perfidie et de l'injustice. Comme le dit si justement Thomas Pavel, la vaste forêt que sillonne Amadís est une « véritable foire de la cruauté, [qui] résonne de cris et de plaintes, regorge de cadavres et fourmille de convois mortuaires » (2003, p. 72-75).

Les *Ejemplares* ne sont pas en rupture avec le monde des fictions chevaleresques. Nous pensons même qu'elles reconduisent une large part de son idéologie et de ses aspirations.

Dans l'esprit des lettrés du Siècle d'or, il existait une homologie souterraine entre le conte merveilleux, la satire ménippée telle que l'*Âne d'or* et le récit chevaleresque, puisque, rappelons-nous, tous trois composent la fable milésienne (voir *supra*). En réinvestissant dans ses *Nouvelles exemplaires* l'écriture de la *ficción fabulosa* ou *milesia*, Cervantès sait donc parfaitement qu'il marche sur les terres des chevaliers. Il faut croire que ce choix narratif émane d'une motivation forte : comme s'en étaient rendu compte les lecteurs avec la *Première Partie de Don Quichotte*, écrire sur la chevalerie n'est pas un acte gratuit. Avec l'inscription du protagoniste dans la réalité contemporaine de l'« Espagne » du Siècle d'or, les implications de cette option devenaient éminemment sociales.

-A-

Faiblesses héroïques

(exemplarité spéculaire) :

les erreurs de jeunesse (AL, EI)

[A las lenguas maldicientes] ruego que no se arrojen a vituperar semejantes libertades, basta que miren en sí, si alguna vez han sido tocados destas que llaman flechas de Cupido; que en efeto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable, que hace el apetito a la razón.

Cervantès, NE (DD)

De l'analyse du scénario féerique, il ressort que le protagoniste du conte merveilleux est paradoxal. Personnage « non-prometteur », le héros finit souvent par accomplir des exploits, qu'il s'agisse d'épouser une princesse ou d'atteindre le trône royal.

Pour identifier quelle est la poétique cervantine au sujet de l'héroïsme exemplaire, nous concentrerons nos investigations sur les deux nouvelles conduites par le *chronotope* de l'aventure¹⁰⁴⁹, celui des grands mouvements spatiaux et des voyages périlleux (Bakhtine, 1978, p. 239-260) : *El amante liberal* et *La española inglesa*.

Le croisement de ce chronotope avec celui du conte greffe à cette narration menant à un héroïque état final une dévalorisation initiale du personnage. Mais, puisqu'il s'agit de préserver la structure héroïque, Cervantès ne peut se permettre de dégrader outre mesure le niveau social des personnages principaux. Par conséquent, pour provoquer un effet de miroir en touchant un public le plus large possible, le caractère non-prometteur du héros se limitera à un défaut de comportement, le désespoir ou l'orgueil. Cet état liminaire sera par ailleurs circonscrit de façon biologique et sociale. La structure du conte, de même que les paramètres de la vraisemblance au Siècle d'or, permettent de contenir les errements des héros cervantins dans les limites de l'adolescence prématrimoniale (14-25 ans). Primordiale, cette stratégie empêche le récit de tourner au tragique. La faute de Cardenio, qui avait décrit puis secrètement montré sa bien-aimée

¹⁰⁴⁹ REY HAZAS (1995), p. 199 : « Más fácil [...] será, a un lector poco ducho, establecer relaciones entre *El amante liberal* y *La española inglesa*, y no sólo porque no tiene que esperar al finalizar su lectura del volumen para hacerlo, sino, sobre todo, porque se trata de dos novelas bizantinas, asimilables, pues, a causa de sus rasgos genéricos: aventuras por mar, separaciones de los enamorados, reencuentros, suspense, superación de obstáculos diversos y final feliz. »

à Fernando, n'atteint pas les proportions funestes qui caractériseront le couple d'Anselmo et Camila ; à la différence d'Anselmo, Cardenio n'est pas encore marié¹⁰⁵⁰.

Si d'un côté la trame féerique sous-jacente aux *Nouvelles exemplaires* aidera le héros à ne pas rester prisonnier de l'attitude immature dont il fait preuve au début de l'histoire, de l'autre, elle permet de rompre avec la perfection caractéristique du chevalier, génératrice de fascination (voir *supra*), dans l'excès même (le désespoir d'Amadís ou la colère d'Oriana, par exemple). Lorsqu'il noyauté le patron épique, le scénario initiatique substitue la notion de perfection à celle, plus humaine, de *perfectibilité* : avec la perfectibilité, remarque H. R. Jauss, la perfection perd « son primat ontologique » car « perfectionner s'oppose à parfaire » (1985, p. 20). Féerique, le personnage exemplaire ne jouit aucunement de la perfection qui pouvait être attachée aux héros byzantins ou chevaleresques : il est par contre amené à se perfectionner tout au long du parcours qui l'attend.

Cervantès réalise, on l'aura compris, un tournant radical dans l'écriture de l'exemplarité : contre l'« exemple admirable » et inaccessible, constitué par le chevalier, le héros byzantin ou le saint (Vauchez, 1999¹⁰⁵¹), l'auteur défend l'« exemple imitable », fondé sur un *exemplum simile*, c'est-à-dire sur un personnage « semblable » au lecteur. Dans cette perspective, l'effet d'*exemplarité civilisatrice* repose sur la faillibilité humaine du héros qui permet au lecteur d'assimiler et d'adapter l'exemple proposé (*exemplarité spéculaire*). D'autre part, ramenées à des proportions humainement acceptables, les actions héroïques peuvent conserver le lustre de leur grandeur, puisque la fascination n'est plus générée par le caractère sublime du héros lui-même, mais par l'immensité du parcours accompli depuis l'état peu prometteur du début (*exemplarité héroïque*).

DESESPOIR

Le désespoir de Ricardo (AL)

Lorsque l'on aborde la question du désespoir, le sujet devient épineux. Pour Cervantès, on l'a vu, l'émulation que pourrait provoquer l'exemple d'Amadís dans la *Peña Pobre* est ouvertement dangereuse. Car, si, dans la Sierra Morena, Alonso Quijano dévoile ses fesses, Cardenio, lui,

¹⁰⁵⁰ *DQ* I, 24, p. 266-267 : « Venimos a mi ciudad, recibióle mi padre como quien era; vi yo luego a Luscinda, tornaron a vivir, aunque no habían estado muertos ni amortiguados, mis deseos, de los cuales di cuenta, por mi mal, a don Fernando, por parecerme que, en la ley de la mucha amistad que mostraba, no le debía encubrir nada. Alabéle la hermosura, donaire y discreción de Luscinda de tal manera, que mis alabanzas movieron en él los deseos de querer ver doncella de tantas buenas partes adornada. Cumplíselos yo, por mi corta suerte, enseñándosela una noche, a la luz de una vela, por una ventana por donde los dos solíamos hablarnos. Viola en sayo, tal, que todas las bellezas hasta entonces por él vistas las puso en olvido. Enmudeció, perdió el sentido, quedó absorto y, finalmente, tan enamorado cual lo veréis en el discurso del cuento de mi desventura. »

¹⁰⁵¹ Également ARAGÜES ALDAZ (*à paraître*).

risque la mort, comme avant lui Leriano, prisonnier de la *Cárcel de amor*, ou Grisóstomo, rejeté par Marcela (voir *supra*).

L'art de l'exemplarité novellière consistera donc à montrer (dans certaines limites) le désespoir pour, simultanément, le condamner afin que ce comportement ne puisse être élevé au rang de modèle : en amour, il n'exprime ni une forme d'héroïsme amoureux (Amadís), ni une solution humaine (Leriano)¹⁰⁵².

Pour commencer notre parcours sur cette question du désespoir, suivons celui déterminé par l'ordre des nouvelles. La *Novela del amante liberal* nous servira donc de guide, comme première approche du désespoir en tant que caractère non-prometteur et soubassement de l'héroïsme à venir.

Dès que l'on aborde le récit, force est de reconnaître que la compréhension de l'erreur du désespoir chez Ricardo s'impose comme la première étape du parcours lectoral. Les premiers mots qui concernent le protagoniste encore inconnu fixent, immédiatement, cet état psychologique :

yo, desdichado, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrecheza en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes deste en que me veo? Tal es mi desdicha, que en la libertad fui sin ventura, y en el cautiverio ni la tengo ni la espero (*AL*, p.109-110).

Mais le plus significatif se produit ensuite. Le discours à la première personne, qui peut favoriser l'identification lectorale au moi souffrant, est immédiatement arrêté par le mode hétérodiégétique qui vient poser un jugement sur l'attitude du captif :

Estas razones decía un cautivo cristiano, mirando desde un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia; y así hablaba con ellas, y hacía comparación de sus miserias a las suyas, como si ellas fueran capaces de entenderle: propia condición de afligidos, que, llevados de sus imaginaciones, *hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso* (p. 110).

Les deux points (les parenthèses dans l'édition de Juan de la Cuesta) introduisent une assertion universelle et intègrent l'histoire individuelle dans une perspective plus large, fondamentalement humaine. Si le discours narratif aide à comprendre l'attitude du personnage souffrant, il n'oublie pas non plus de le condamner. Les mots du personnage, aussi touchants soient-ils, sont donnés à lire comme un écart non exemplaire, comme si le personnage, pourtant placé en position de protagoniste, faisait fausse route. Si le « discurso » signifie la « facultad racional » (*Autoridades*) autant que la « facultad discursiva », le lecteur ne peut que constater à quel point Ricardo s'éloigne de la *discreción* attachée, normalement (et normativement), aux « generosos ánimos » (p. 111).

¹⁰⁵² Voir l'évolution déjà entamée dans le roman chevaleresque par Feliciano de Silva : SILVA (2004), p. XXX.

Le personnage secondaire de Mahamut va entretenir la distanciation du lecteur vis-à-vis du protagoniste et des genres qu'il incarne. Par lui, la réception du héros est complétée par le *topos* de la maladie, motif qui se charge, ici, de connotations négatives. On remarquera que le jugement de « maladie » n'est porté qu'*a posteriori*. Ricardo ne se dit pas malade, c'est son ami qui pose ce diagnostic. Si le lecteur perçoit le mal qui ronge notre héros –mal amoureux–, Mahamut l'attire aussi vers une compréhension axiologique qui l'éloigne d'une valorisation spontanée du protagoniste. La qualification du substantif « pensamientos » (« continuos », p. 110) incline le lecteur à dénigrer la dimension permanente, obsessionnelle, de cette attitude, presque complaisante. Mahamut veut en terminer avec cet état premier qui associe le malheureux au spectacle des décombres de Nicosie : « dejemos estas cosas, pues no llevan remedio » (p. 111), précise Mahamut, donnant à lire, ainsi, le caractère illogique de la passivité de son ami.

Il est singulier de voir combien les qualités attribuées à Mahamut infléchissent l'image initialement émouvante de Ricardo. Aux « cosas ajenas de toda razón y buen discurso », l'ami oppose sa « muy buena disposición y gallardía ». La symétrie offerte par l'adverbe « buen(a) » est éclairante. Corroborant la critique initialement énoncée par le narrateur, Mahamut incarne le savoir. Lui seul perçoit la noblesse de son compagnon :

Porque los generosos ánimos, como el tuyo, no suelen rendirse a las comunes desdichas tanto que den muestras de extraordinarios sentimientos; y háceme creer esto el saber yo que no eres tan pobre que te falte para dar cuanto pidieren por tu rescate, ni estás en las torres del mar Negro, como cautivo de consideración, que tarde o nunca alcanza la deseada libertad (*ibid.*).

En permettant à Ricardo de revenir sur son passé, Mahamut contribue à refuser la distinction entre le désespoir présent et un malheur passé. La faiblesse mentale exprimée lors de la captivité n'est que le prolongement d'un désespoir ancien et amoureux. Le récit rétrospectif que mène Ricardo narre, en effet, le moment où, prisonnier d'un navire turc, la raison du protagoniste marquait déjà le pas. Il pourrait sembler au lecteur contemporain que les périples marins sont une pure dramatisation romanesque où s'enchaînent les malheurs, tant la séparation des amants offre un tournant paroxystique dans l'histoire. Mais Cervantès transforme ce moment d'intense *admiración* en vecteur d'une compréhension axiologique de l'histoire :

[La galeota de Leonisa] se apartaba de nosotros, llevándose consigo la mitad de mi alma, o, por mejor decir, toda ella, cubrióseme el corazón de nuevo, y de nuevo maldije mi ventura y llamé a la muerte a voces; y eran tales los sentimientos que hacía, que mi amo, enfadado de oírme, con un grueso palo me amenazó que, si no callaba, me maltrataría. Reprimí las lágrimas, recogí los suspiros, creyendo que con la fuerza que les hacía reventarían por parte que abriesen puerta al alma, que tanto deseaba desamparar este miserable cuerpo; mas la suerte, aún no contenta de haberme puesto en tan encogido estrecho, ordenó de acabar con todo, quitándome las esperanzas de todo mi remedio; y fue que en un instante se declaró la borrasca que ya se temía (p. 122).

La lecture de la nouvelle s'épand ici sur le désir de mort du personnage principal, dont les formes d'expression sont extrêmes, « passionnelles »¹⁰⁵³ (« llamé a la muerte a voces », « cubrióseme el corazón »). Ricardo va, en fait, à l'encontre des valeurs communes de son temps, celles de la Chrétienté. Dans le premier cas, il maudit son sort, dans le second, il tente délibérément d'expulser son âme. Ces deux actes ne restent pas sans conséquences ; à chacun d'eux font suite, comme en réponse, deux faits : la remontrance, puis la tempête. Dans le premier, Fetala, son maître à bord du navire, quoique violent, agit en consonance avec une pensée chrétienne rigoureuse (« mi amo [...] con un grueso palo me amenazó »). Dans le second, le déchaînement des éléments atmosphériques et marins fait figure de sanction (« en un instante se declaró la borrasca que ya se temía »).

Ainsi, rétrospectivement, la réprimande de Fetala ne fait-elle pas office d'avertissement ? Une lecture attentive au caractère démesuré des cris du protagoniste, plus qu'à l'émotion qu'ils dégagent, incite à répondre par l'affirmative ; d'autant plus que, pour rendre plus clair le processus punitif, Cervantès conjoint l'acte de Ricardo à la réponse de Fetala dans les limites d'une même phrase : « y eran *tales* los sentimientos que hacía, *que* mi amo [...] me amenazó ». Finalement, lorsque la tempête se déclare et que Ricardo y trouve une possibilité de réaliser son vœu de mort, le cours de l'action dévie, signifiant qu'heureusement ni Fetala, ni les éléments cosmiques¹⁰⁵⁴, ne vont dans le sens souhaité par le « héros », soulignant, ainsi, tout ce qu'il y a d'irrationnel et de condamnable dans le désir inhumain de Ricardo.

De fait, Fetala –tout comme Mahamut dans les premiers moments de la lecture– peut passer pour un double du protagoniste, dont la principale pertinence est de servir de contrepoint. À l'instar de Ricardo, Fetala est harcelé par le sort (« la fortuna, que tanto le perseguía », p. 124) ; ainsi peut s'établir une similitude qui fait apparaître, par dissemblance, l'erreur du héros. Fetala agit de façon exemplaire puisqu'au lieu de se soustraire aux événements, il adopte leur cours (« no quiso contrastar contra la fortuna »). La conséquence n'en sera que plus positive : « así, mandó poner el trinquete al árbol y hacer un poco de vela; volvió la proa a la mar y la popa al viento; y, tomando él mismo el cargo del timón, se dejó correr por el ancho mar, seguro que ningún impedimento le estorbaría su camino » (p. 124).

Comme pour mieux parachever la lecture critique du protagoniste en son début de parcours, la fin du récit intradiégétique et les dernières remarques qui suivent marquent, avec encore plus d'insistance, la détermination suicidaire du personnage.

¹⁰⁵³ Voir *Galatea*, p. 246-247 : « Son, pues, las pasiones del ánimo, como mejor vosotros sabéis, discretos caballeros y pastores, cuatro generales, y no más: desear demasiado, alegrarse mucho, gran temor de las futuras miserias, gran dolor de las presentes calamidades; las cuales pasiones, por ser como vientos contrarios que la tranquilidad del ánima perturban, con más propio vocablo, perturbaciones son llamadas ».

¹⁰⁵⁴ *AL*, p. 124 : « al cabo de seis horas doblamos la punta, y hallamos más blando el mar y más sosegado, de modo que más fácilmente nos aprovechamos de los remos ».

- Y si quieres, Mahamut, que te diga todo mi pensamiento, has de saber que no quiero volver a parte donde por alguna vía pueda tener cosa que me consuele, y quiero que, juntándose a la vida del cautiverio, los pensamientos y memorias que jamás me dejan de la muerte de Leonisa vengan a ser parte para que yo no la tenga jamás de gusto alguno. Y si es verdad que los continuos dolores forzosamente se han de acabar o acabar a quien los padece, los míos no podrán dejar de hacello, porque pienso darles rienda de manera que, a pocos días, den alcance a la miserable vida que tan contra mi voluntad sostengo (p. 125).
- Lo que has de hacer, amigo, es aconsejarme qué haré yo para caer en desgracia de mi amo, y de todos aquellos con quien yo comunicare; para que, siendo aborrecido dél y dellos, los unos y los otros me maltraten y persigan de suerte que, añadiendo dolor a dolor y pena a pena, alcance con brevedad lo que deseo, que es acabar la vida (p. 126).

Ces lignes finales renouent avec les premiers pas de la fiction et y ajoutent le thème du suicide, développé peu avant. Le récit suppose, donc, dans l'avancée lectorale, une progression de la teneur dramatique et axiologique. La présence allocutaire se fait, alors, plus éloquente (« si quieres » ; « has de saber » ; « lo que has de hacer, amigo »), renforçant l'impact lectoral de cette évolution.

Dans sa dernière intervention, Ricardo pousse même Mahamut, cet ami désireux de se réconcilier avec l'Eglise, sur la voie du péché, sollicitant son aide pour qu'il puisse mettre fin à ses jours. À cet instant encore, Mahamut affiche sa distance vis-à-vis de Ricardo. Son projet se distingue en effet de celui proposé par Ricardo, dans la droite ligne d'une volonté sereine et salvatrice (« salir desta a mejor vida », p. 127). D'où le recul qu'il opère, et qui avait été celui employé dès l'*incipit* : faire du désespoir de Ricardo une métaphore de la maladie (p. 126).

Pris en étau par la confluence herméneutique des personnages de Mahamut et Fetala, de la narration hétérodiégétique et d'un événement climatique salvateur¹⁰⁵⁵, les lecteurs masculins sont alors peu susceptibles de succomber aux charmes de la tendance comportementale incarnée par Ricardo durant tout le premier tiers de la nouvelle.

Le désespoir d'Isabela (EI)

Les lectrices trouveront une idéologie semblable dans la *Novela de la española inglesa*.

La lettre de Catalina, la mère du futur époux, joue dans la quatrième nouvelle le même rôle que la vision de la galiote s'écrasant sur la roche pour Ricardo (*AL*). Dans les deux cas, le public ne dispose d'aucune information complémentaire. Cervantès le force à construire un *monde possible* identique (supposé identique) à celui du personnage (Eco, 1985, p. 200). De la sorte, la mort possède, dans le processus lectoral, une certaine réalité :

[Entró] ayer por nuestra puerta con nuevas que el conde Arnesto había muerto a traición en Francia a Ricaredo. Considera, hija, cuál quedaríamos su padre y yo y su

¹⁰⁵⁵ Pour la redondance axiologique entre personnage, événement et narrateur dans la construction de l'idéologie fictionnelle : JOUVE (2001), p. 94-98.

esposa con tales nuevas; tales, digo, que aun no nos dejaron poner en duda nuestra desventura. [...]

Por la letra y por la firma, no le quedó que dudar a Isabela para no creer la muerte de su esposo. Conocía muy bien al paje Guillarte, y sabía que era verdadero y que de suyo no habría querido ni tenía para qué fingir aquella muerte; ni menos su madre, la señora Catalina, la habría fingido, por no importarle nada enviarle nuevas de tanta tristeza. Finalmente, ningún discurso que hizo, ninguna cosa que imaginó, le pudo quitar del pensamiento no ser verdadera la nueva de su desventura (EI, p. 254-255).

La mort n'est illusion que rétrospectivement. Au lecteur d'apprécier la précarité de la vue ou de l'information, étant donné l'éloignement du personnage focalisateur.

L'intérêt axiologique des parents de la jeune femme doit être cherché dans leur discours sage, car dénué de l'emportement qui caractérisait la première réaction du personnage féminin (« hizo voto de ser monja, pues lo podía ser teniéndose por viuda », p. 255) : « ellos le aconsejaron que no le pusiese en ejecución hasta que pasasen los dos años que Ricaredo había puesto por término a su venida » (p. 255).

Le dénouement de l'histoire, qui fait réapparaître le jeune homme, revient sur cet important nœud axiologique : « Isabela, a pesar de la impresión que en su memoria había hecho la carta de su madre de Ricaredo, dándole nuevas de su muerte, quiso dar más crédito a sus ojos y a la verdad que presente tenía » (p. 257). La valorisation point dans l'expression du degré (« más crédito ») ; mais, surtout, la réalité du « retour » de Ricaredo –la compréhension de celle-ci– invalide le désespoir qui avait initialement gagné Isabela¹⁰⁵⁶. Entre la lettre lue et la présence physique, un écart s'est creusé, fondé sur l'abîme entre le danger de la précipitation désespérée et la réussite causée par la modération.

De *El amante liberal* à *La española inglesa*¹⁰⁵⁷, Cervantès travaille ainsi à écrire à contre-courant du romanesque des *novellieri*, où, dans le sillage de la fable de Pyrame et Thisbé, l'admirable devait naître des méprises et des emportements humains. Dans le « tragique » bandellien, l'erreur commise par le protagoniste n'était pas l'antichambre de l'héroïsme puisqu'au contraire, elle était censée intervenir en fin de récit pour clore la progression fatale de l'histoire : quelques détails suffisaient à plonger définitivement les personnages dans le malheur.

ORGUEIL

Leonisa en Sicile, une Eve dédaigneuse (AL)

Au sein des deux nouvelles étudiées (AL, EI), la féminité n'est pas épargnée par la critique, et les lectrices trouvent matière à une valorisation négative des comportements féminins excessifs, tels que la fille de l'aubergiste l'exprimait dans *Don Quichotte* (DQ I, 32).

¹⁰⁵⁶ Sur les redondances à valeur idéologique au niveau de l'histoire : JOUVE (2001), p. 95-96.

¹⁰⁵⁷ Également : *La Galatée*, p. 303.

Face à Ricardo, un amoureux libéral mais prisonnier de son désespoir, Leonisa manifeste, également, un travers qui dissipe initialement toute image héroïque du personnage.

Dans son cas, c'est l'amant lui-même qui se charge de ternir le portrait de la belle. Lors de la vitupération qu'il prononce dans le jardin d'Ascanio, le jeune homme ne se contente pas de porter une critique à l'endroit de Cornelio. L'élocution concerne, aussi, l'objet de son cœur. Ricardo reproche à Leonisa sa totale indifférence (« Contenta estarás [...] en tener con tanto sosiego delante de tus ojos la causa que hará que los míos vivan en perpetuo y doloroso llanto », *AL*, p. 116). Le protagoniste ne reproche nullement à Leonisa de ne pas être amoureuse de lui. Son discours se place sur un plan éthique : il souligne qu'elle ne reconnaît pas ses attentions amoureuses, étrangère à toute forme de réciprocité. On pouvait lire en effet peu avant : « ni quiso agradecer siquiera mis muchos y continuos servicios, pagando mi voluntad con desdeñarme y aborrecerme » (p. 115).

Par le discours de Ricardo, Cervantès livre une réflexion essentielle ; elle tranche avec l'aveuglement des héros amoureux qui, comme Leriano dans la *Cárcel de amor*, ne jugent pas les erreurs de leur compagne¹⁰⁵⁸. Dans une première question rhétorique, Ricardo va jusqu'à établir un rapport de transgression entre le comportement de la lionne (*Leo*-nisa, « para mí leona », p. 114) et l'ordre naturel de la vie¹⁰⁵⁹ : « ¿Piensas, por ventura, soberbia y mal considerada doncella, que contigo sola se han de romper y faltar las leyes y fueros que en semejantes casos en el mundo se usan? » (p. 124).

L'amour féminin est certainement libre, comme le donnait à entendre Marcela dans *Don Quichotte* (1605), mais il n'en demeure pas moins une relation interindividuelle, donc naturellement éthique, marquée par des lois sociales tacites (« leyes y fueros »). Cela, les lecteurs peuvent intuitivement le percevoir, à l'image de la fille de Juan Palomeque (*DQ I*, 32) : la morale naïve de la réciprocité est clairement violée dans le cas représenté par Leonisa. De plus, comme le soulignent J. Huarte de San Juan (*pôle I*)¹⁰⁶⁰ et R. Trivers (*pôle II*)¹⁰⁶¹, la colère, que manifeste ici Ricardo, joue souvent un rôle dans la désignation de l'injustice. En éprouvant le sentiment d'être lésé et victime d'une injustice, Ricardo fournit une connotation –une lecture– morale à l'attitude de Leonisa. Le déroulement symbolique de l'histoire lui donnera raison : comme Ricardo, condamné à mort par les Turcs, le navire corsaire qui emmène Leonisa sera allégoriquement entraîné contre des récifs (p. 123)...¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁸ Sur la foi aveugle du personnage féminin dans l'amour et le respect inconditionnel que doivent les hommes aux femmes : SAN PEDRO (1995), p. 65-76.

¹⁰⁵⁹ *AL*, p. 116-117 : « no tiene otra cosa buena el mundo, sino hacer sus acciones siempre de una misma manera, porque no se engañe nadie sino por su propia ignorancia ».

¹⁰⁶⁰ HUARTE (1989), p. 537 : « la irascible es el verdugo y espada de la razón. Y el hombre que no riñe las cosas mal hechas, o lo hace de necio o por ser falto de iracible. »

¹⁰⁶¹ *Social evolution*, cité par PINKER (2000), p. 425-429.

¹⁰⁶² Sur le symbolisme de la mer : PABON (1981), p. 372.

La satisfaction victorieuse de Ricaredo (EI)

Similaire à *El amante liberal* dans la reprise du *chronotope* de l'aventure, la quatrième nouvelle du recueil développe, elle aussi, une lecture assez critique de la suffisance humaine. Cette fois-ci, à travers le personnage de Ricaredo, c'est la dimension masculine de l'orgueil qui est prise pour cible par l'auteur.

Le protagoniste de la deuxième nouvelle dégageait, déjà, une morgue étonnante. Dans sa narration rétrospective, il manifestait une assurance guerrière contre l'entourage de Cornelio qui devait, bientôt, être entamée par l'arrivée des Turcs et la défaite du jeune homme (« herí siete o ocho de los que hallé más a mano » ; « A mí me cogieron con cuatro disformes heridas, vengadas antes por mi mano con cuatro turcos, que de otras cuatro dejé sin vida tendidos en el suelo », *AL*, p. 118). C'est pourtant la *Novela de la española inglesa* qui incite peut-être le plus les lecteurs à désapprouver l'arrogance humaine.

Après la mort du Général qui emmène l'expédition pirate à laquelle participe Ricaredo, un premier indice commence à ternir l'image du protagoniste. Il s'agit de la liberté du héros et de la joie qui s'exprime alors.

Todos se entristecieron, si no fue Ricaredo, que le alegró, no por el daño de su general, sino por ver que quedaba él libre para mandar en los dos navíos, que así fue la orden de la reina: que, faltando el general, lo fuese Ricaredo; el cual con presteza se pasó a la capitana, donde halló que unos lloraban por el general muerto y otros se alegraban con el vivo (*EI*, p. 228).

Mais pour bien comprendre comment se construit la lecture axiologique du personnage, il nous faut revenir en arrière et considérer le rôle axial de la reine. C'est par un personnage médiateur qu'une fois de plus, Cervantès incite le lecteur à juger la figure du protagoniste.

Dès sa première occurrence, la reine s'impose dans toute son autorité royale et morale, dans toute sa « grandeza » (p. 224).

- Clotaldo, agravio me habéis hecho en tenerme este tesoro tantos años ha encubierto; mas él es tal, que os haya movido a codicia: obligado estáis a restituírmelo, porque de derecho es mío. [...] advertid, Clotaldo, que sé que sin mi licencia la teníades a vuestro hijo.
- [Ricaredo] por sí mismo se ha de disponer a servirme (p. 225).

À l'argument de sa nationalité anglaise, qui en fait une ennemie politique pour un compatriote de Cervantès¹⁰⁶³, on fera remarquer que la lecture de la reine reste d'autant plus favorable qu'elle est détentrice d'une bonne connaissance de la langue espagnole (« Habladme en español, doncella, que yo le entiendo bien y gustaré dello », p. 225), qualité qui s'affiche davantage comme une marque de culture et d'intérêt (« gustaré dello ») que comme un signe politique.

¹⁰⁶³ Sur les attaques des pirates anglais, la préparation de l'invasion et la défaite de l'Armada espagnole : ALVAR EZQUERRA (2004), p. 223-254.

L'attitude souhaitable que doit adopter Ricaredo et par laquelle nous le jugeons favorablement, est celle qui succède à cette première occurrence. Isabela la fixe par ces mots : « estaba suspensa y atónita de ver la humildad y dolor de Ricaredo » (p. 227). La future femme de Ricaredo dit, ainsi, l'allégeance et la modestie nécessaires que le héros doit observer en pareille situation.

La lecture du personnage de Ricaredo à son retour d'expédition maritime va dépendre de l'image-personnage qui a été construite avant le départ. Le retour en Angleterre se produit symétriquement au premier contact entre Ricaredo et la reine, et fait apparaître, chez le héros, une attitude radicalement différente :

armado de todas armas, ricas y resplandecientes, el valeroso Ricaredo, que a pie, sin esperar otro acompañamiento que aquel de un innumerable vulgo que le seguía, se fue a palacio, donde ya la reina, puesta a unos corredores, estaba esperando le trujesen la nueva de los navíos [...].

Era Ricaredo alto de cuerpo, gentilhomme y bien proporcionado. Y, como venía armado de peto, espaldar, gola y brazaletes y escarcelas, con unas armas milanesas de once vistas, grabadas y doradas, parecía en extremo bien a cuantos le miraban; no le cubría la cabeza morrión alguno, sino un sombrero de gran falda, de color leonado con mucha diversidad de plumas terciadas a la valona; la espada, ancha; los tiros, ricos; las calzas, a la esguízara. Con este adorno y con el paso brioso que llevaba, algunos hubo que le compararon a Marte, dios de las batallas (p. 235-236).

Le portrait de Ricaredo se singularise par son ampleur. Le rapprochement avec le dieu Mars force la lecture symbolique du personnage : par son action habile, Ricaredo est un « génie de la guerre ». Les rôles symboliques de supériorité et d'infériorité sont renversés entre lui et sa reine. La superbe est celle de l'âme autant que celle de l'habit¹⁰⁶⁴. Le plus significatif est l'acte de parole, puisque le discours d'entrée de Ricaredo est une tirade ininterrompue, plus longue encore que la prosopographie précédente. Cette prise de parole spontanée est une prise de pouvoir sur la scène imaginaire du lecteur, que le personnage monopolise par son « évidence » et son discours. Une personne attentive et ayant mené une lecture séquentielle du recueil, si elle se rappelle l'arrivée pleine d'humilité de Ricardo en Sicile, ne manquera pas de condamner l'écart qui sépare Ricaredo de l'« amant libéral » ou même d'Andrés (GT), véritables modèles exemplaires pour la suite de la lecture du recueil.

Cervantès, à cette occasion du retour de Ricaredo, anticipe et même s'applique à entretenir une *disputa* chez ses lecteurs. Si certains assimilent Ricaredo à un dieu héroïque¹⁰⁶⁵, « otros, llevados de la hermosura de su rostro, dicen que le compararon a Venus, que, para hacer alguna

¹⁰⁶⁴ Philippe Hamon (*Texte et idéologie*), cité par JOUVE (2001), p. 77 : « la relation du corps à l'habit constituera certainement, plus particulièrement, un carrefour normatif privilégié. »

¹⁰⁶⁵ Le personnage admiratif de la petite fille (« doncella de poca edad ») est sans doute, par sa « simplicidad », une métaphore de ces jeunes femmes naïves qui s'arrêtent aux premières apparences (« Ricaredo, que no parece sino que el sol se ha bajado a la tierra », nous dit Tansi) et qui considèrent la beauté du soldat dans un intérêt égoïste, pour leur satisfaction individuelle (la petite fille se sert de l'épée comme d'un miroir). Mais, on connaît l'imaginaire cervantin, qui ne manque pas d'associer les habits flamboyants à un indice d'arrogance et de fausseté (voir *infra*).

burla a Marte, de aquel modo se había disfrazado » (p. 236). Plus loin, au sérieux des discours de Ricaredo et de la reine, fait suite l'intervention d'une certaine Tansi : « ¿Qué es esto, señor Ricaredo, qué armas son éstas? ¿Pensábadles por ventura que veníades a pelear con vuestros enemigos? » (p. 237). Ces deux commentaires ont la caractéristique structurelle d'introduire et de clore le discours du vainqueur ; mais leur dimension humoristique, à la limite de l'ironie, ainsi que l'absence de solidarité de l'autorité narratrice à leur égard, limite leur effet dans une lecture au premier degré. Tansi, de même que ces « autres » commentateurs, est « desenvuelta y graciosa », ce qui ne l'empêche pas d'être parfaitement lucide (« discreta »). D'un point de vue lectoral, on peut dire que ces réflexions freinent la lecture *en progression* et portent à s'interroger. Liberté est donnée au lecteur de poursuivre dans la voie brièvement dégagée.

Toujours est-il que l'image de Ricaredo, pour qui a suivi une lecture *en compréhension*, ne sort pas indemne de ce débat : « no faltaron murmuradores que tuvieron por impertinencia el haber venido armado Ricaredo a palacio, puesto que halló disculpa en otros, que dijeron que, como soldado, lo pudo hacer para mostrar su gallarda bizarría » (p. 238).

Ricaredo a satisfait à la reine, mais a-t-il fait de même pour Isabela ? Son assurance de voir Isabela reconnaissante, n'est-elle pas exagérée ?

Acuérdese [Isabela], señora Tansi, de tenerme alguna [buena voluntad], que como yo esté en su memoria –dijo Ricaredo–, yo sé que la voluntad será buena, pues no puede caber en su mucho valor y entendimiento y rara hermosura la fealdad de ser desagradecida (p. 237).

Cette situation rappelle étrangement celle de Ricardo au début de son récit rétrospectif. Isabela, à la différence de Leonisa, accède certes à ses vœux de reconnaissance. Mais cela n'empêche pas le lecteur de voir se craqueler la sage humilité de Ricaredo à ses débuts. Le « joyau » se voit réduit à être une simple marchandise dans un échange économique de pirate. La gloire mondaine semble avoir fait perdre le sens de la modestie au héros masculin. Si Ricaredo est arrogant comme l'avait été Ricardo, alors, un obstacle devrait venir barrer le chemin de la suffisance, comme cela s'était produit dans la deuxième nouvelle...

La reine, elle, est impuissante, contrainte par sa promesse d'antan. Et pourtant : « Bien entendió la reina que estaba Ricaredo satisfecho de sí mismo y de su mucho valor, que no había necesidad de nuevas pruebas para calificarle » (p. 241-242).

Cette dernière phrase ne nous fait-elle pas lire une certaine immaturité du personnage, que seule une initiation (épreuve et souffrance) peut contribuer à dépasser ?

Il faut dire que Ricaredo s'était offert un deuxième sacre après celui de la présentation du butin, en ménageant une surprise à l'ensemble de la Cour, notamment à Isabela et à la reine. Il organise, en effet, en *autor de comedia*, les retrouvailles entre Isabela et ses parents, qu'il a sauvés de l'esclavage. Le déroulement narratif sert à mettre en avant l'impassibilité réflexive de Ricaredo

lorsqu'il voit se produire la reconnaissance du grain de beauté noir d'Isabela et la manifestation des émotions (« estaba atentísimo a ver los afectos y movimientos que hacían las tres dudosas y perplejas almas, que tan confusas estaban entre el sí y el no de conocerse », p. 240).

Une fois de plus, son action ne reste pas longtemps axiologiquement neutre ; Cervantès la prolonge par une remarque négative, prononcée par la reine : « Yo pienso, Ricaredo, que en vuestra discreción se han ordenado estas vistas, y no se os diga que han sido acertadas, pues *sabemos* que así suele matar una súbita alegría como mata una tristeza » (p. 241).

Ricaredo a écarté la reine du savoir, ce qui, d'une certaine façon, constitue un abus de pouvoir qui faisait de lui le maître du jeu. Quelques lignes plus loin, nous lisons la requête suivante : « de nuevo [Ricaredo] pidió a la reina le cumpliera la palabra que le había dado de dársela, si es que acaso la merecía ». L'auteur renchérit, ainsi, sur la posture volontairement supérieure du protagoniste : la demande vient du héros, et la reine n'aurait qu'à se subordonner à cette demande, apparemment... La forme impersonnelle du jugement royal, voix « autorisée », cherche de toute façon à favoriser une réelle condamnation lectorale de son acte : l'usage de la première personne du pluriel, comme sujet d'énonciation (« sabemos que »), associe à son jugement les lecteurs de la fable. On peut présumer qu'un lecteur âgé n'a aucun mal à acquiescer. Mais le but de l'opération consiste, ici, à inclure le lectorat jeune, de l'âge de Ricaredo, plus prompt à s'identifier au héros (*identification associative*) et à ne pas prendre de recul (*projection*) vis-à-vis de son comportement excessif.

Dans les deux cas, il faut lire que l'habileté et le courage de Ricaredo ne l'ont pas empêché d'être irresponsable. La distinction entre le « nos » et le « vos » tend à discriminer deux savoirs, mais aussi certainement deux âges. Le problème initial de Ricaredo consistait à démontrer sa valeur et sa sagesse, malgré son jeune âge : « tenía Isabela catorce y Ricaredo veinte años; y, en esta tan verde y tan florida edad, su mucha discreción y conocida prudencia los hacía ancianos » a-t-on pu lire aux p. 221-222. La sagesse s'inscrit dans le temps humain ; pendant la jeunesse, elle peut venir à manquer comme elle peut, aussi, être exceptionnelle (*GT*). La reine ne remet pas en cause l'intelligence de Ricaredo, octroyée précédemment par le narrateur. Elle attribue à cette qualité une échelle (« en vuestra discreción [...] estas vistas [...] no [...] han sido acertadas »), que le protagoniste, souligne-t-elle, n'a pas encore totalement gravie.

À cet égard, on prendra garde, quelques lignes plus loin, au sens exact des paroles d'Arnesto, le rival du protagoniste :

- Ricaredo, estáme atento a lo que decirte quiero: [...] digo que ni tú has hecho cosas tales que te hagan merecer a Isabela, ni ninguna podrás hacer que a tanto bien te levanten; y, en razón de que no la mereces, si quisieras contradecirme, te desafío a todo trance de muerte.

Calló el conde, y desta manera le respondió Ricaredo:

- En ninguna manera me toca salir a vuestro desafío, señor conde, porque yo confieso, no sólo que no merezco a Isabela, sino que no la merece ninguno de los que hoy viven en el mundo » (EI, p. 244).

Le comte ne se met pas en avant lorsqu'il conteste la légitimité du personnage principal ; il n'affirme pas être plus méritant que Ricaredo, mais, seulement, que celui-ci ne l'est pas encore assez. En d'autres termes, dans le système axiologique de la nouvelle, cet *opposant* ne l'est qu'en apparence. Son discours est le suivant :

Les paroles de Ricaredo corroborent la thèse de son contraire en amour. Les discours, nullement opposés dialectiquement, n'en forment qu'un, allégorique, celui de la mise en accusation de l'orgueil de Ricaredo.

ELEMENTS DE CONCLUSION

L'apprentissage du connais-toi toi-même

On comprend que les modèles cervantins s'adressent prioritairement aux jeunes, qui sont, insiste Erasme, « más inclinados a vicios de la carne, desperdiciados y atrevidos » (1998, p. 79).

Il reste que les lecteurs plus âgés ne sont pas moins tentés par les vices¹⁰⁶⁶ (voir *supra* : V. 2. B. Personnages secondaires et pertinence parentale). Le manuel de chevalerie chrétienne écrit par l'humaniste hollandais avait, par exemple, distillé ses recommandations à tout le spectre des personnalités : aux personnes les plus promptes aux vices comme aux plus spontanément vertueuses¹⁰⁶⁷. La diversité des héros cervantins mais, aussi, leur constante imperfection, confèrent au recueil un rôle de révélateur de personnalité, autant pour des jeunes filles exceptionnelles, comme la belle Preciosa (GT), que pour de cupides amants, ici représentés par Campuzano ou Estefanía (CE). Dans *La gitanilla*, la relation de supériorité qui lie Preciosa à Andrés sert de prétexte à l'auteur pour conseiller la prudence et le recul aux jeunes filles rendues aveugles par leur pouvoir de séduction :

(Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir [...]; no penséis, doncella, que os ama tan de burlas Andrés que no le hieran y sobresalten el menor de vuestros descuidos. Llegaos a él en hora buena, y decilde algunas palabras al oído, que vayan derechas al corazón y le vuelvan de su desmayo. ¡No, sino andaos a traer sonetos cada día en vuestra alabanza, y veréis cuál os le ponen!) (GT, p. 66).

On peut croire que la jeunesse des protagonistes des *Nouvelles exemplaires* répond uniquement à un lectorat adolescent, mais depuis la révolution de l'imprimerie et la constitution d'une focale multiple chez les humanistes, la poétique de l'*espejo*, dès lors qu'elle inscrit en son sein

¹⁰⁶⁶ Ils sont « escasos, importunos, mal acondicionados y avarientos » (ERASME, 1998, p. 79).

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 78 : « Si a ti te cupo [una disposición de cuerpo tan rebelde como un caballo mal domado, rijoso y coceador], no por eso desmayes luego ni pierdas la esperanza de poderle domar, antes con doblada diligencia te debes esforzar [...]. Y si por ventura alcanzaste buena disposición, no por eso pienses que eres mejor que otro que no la hubo tal. »

une large gamme de travers humains, aspire à réfracter le lectorat dans toute sa pluralité. La volonté auctoriale d'exemplarité était alors simple : seules la connaissance de sa propre personnalité et la parfaite lucidité quant à ses défauts étaient source d'amélioration (« el único y singular camino para la bienaventuranza es [...] conocerte bien a ti mismo » expliquait Erasme – 1998, p. 80–).

Les modèles cervantins : des exempla a maioribus ad minora

La deuxième conclusion que l'on peut tirer sur ces différents *exempla similia*¹⁰⁶⁸ est qu'ils mettent en avant la radicale humanité de ses héros. Ce ne sont pas des anti-héros, mais des protagonistes qui, par leur jeune âge, doivent encore s'améliorer pour atteindre leur plein statut héroïque. Du point de vue strictement lectoral, il importe de voir le saut qui est fait entre l'attitude condamnable du début et l'éclatante réussite finale. De fait, c'est l'entrée en scène en demi-teinte des personnages principaux qui construit l'héroïsme : parce que la tâche semblait impossible, le parcours actantiel, sans être totalement « admirable » –inaccessible (*exemplum dissimile*)–, devient exemplaire (*exemplarité héroïque*).

Quintilien faisait remarquer qu'au sein des trois formes de l'*exemplum simile*, l'*exemplum a maiore ad minus* est très efficace parce qu'il montre que l'effort que doit accomplir l'auditeur est infiniment moins grand que celui qui a été réalisé par le personnage. Dans l'esprit de Quintilien, par exemple, la force d'âme d'une femme qui affronte la mort était héroïque pour un auditeur masculin¹⁰⁶⁹. Ainsi, par la voie du scénario initiatique et féérique, les exploits réalisés par les protagonistes ont beau apparaître insurmontables d'un point de vue diégétique, dans la perspective de la réception, ils sont considérés comme parfaitement accessibles.

L'héroïsme masculin réévalué

Nous voudrions conclure sur le fait que cette stigmatisation liminaire des personnages touche principalement des acteurs masculins.

¹⁰⁶⁸ Comme le précise J. Aragüés Aldaz, chez Quintilien, puis à la Renaissance chez Erasme, l'*exemplum simile* se divise en trois sous-catégories :

- « ejemplo "completamente igual" (*exemplum totum simile*): los actos del santo son totalmente asequibles para el lector;
- ejemplo "de menor a mayor" (*exemplum a minore ad maius*): el protagonista lleva a cabo unos actos que pueden ser superados por el lector;
- ejemplo "de mayor a menor" (*exemplum a maiore ad minus*): el protagonista lleva a cabo unos actos muy superiores a los que puede llevar a cabo el lector » (ARAGÜÉS ALDAZ, 1999, p. 13-14).

¹⁰⁶⁹ QUINTILIANO DE CALAHORRA (1999), p. 221 : « Más digna de admiración es la valentía en una mujer que en un hombre. Por lo cual, si alguien ha de ser enardecido para realizar una acción heroica, no ofrecerán tanto interés Horacio y Torcuato cuanto aquella mujer, por cuya mano llegó la muerte a Pirro; para afrontar el morir, no tanto Catón y Escipión como Lucrecia, que son ejemplos de lo mayor a lo menor » (V, XI, 10).

Ricardo et Ricaredo concentrent l'essentiel de la critique axiologique, et ce n'est pas sans raison. On remarque que le dénigrement des personnages hommes s'avère d'autant plus incisif que le modèle diégétique des nouvelles est celui des romans de chevalerie, œuvres savourées par des hommes qui, à l'image d'Alonso Quijano, ne sont pas encore mariés (voir *supra*). La première partie de *Don Quichotte* avait signalé le recul pris par l'auteur vis-à-vis des récits incitant à exalter la toute-puissance masculine (voir *supra*). Les nouvelles cervantines sont effectivement *ejemplares* dans la mesure où elles modifient le schéma relationnel du héros triomphant et de la fiancée redevable. Élément important du dossier, l'influent poème de l'Arioste (*Roland furieux*) avait mis sur un pied d'égalité les chevaliers et les dames (Souiller, 2004, p. 141, 209-210). Mais, en fait, dès le *Décameron*, on rencontre « des leçons données par les femmes aux hommes (I, 5 ; VI, 1, 3, 7) » (*ibid.*, p. 207). Le comparatiste D. Souiller remarque, d'ailleurs, qu'à l'intérieur du recueil cervantin, cinq nouvelles renvoient à un personnage féminin et que « *Le mariage trompeur* et *La force du sang* accordent un rôle important, sinon prépondérant, à l'héroïne » (*ibid.*, p. 218).

Mais ne sous-estimons pas le rôle de la *conseja* dans la critique de l'héroïsme masculin¹⁰⁷⁰. Certes, de grands auteurs italiens, de J. Boccace à l'Arioste, ont présenté les personnages féminins sous un jour extrêmement valorisant. Pour autant, la dépréciation de la prépondérance masculine trouve plutôt ses origines dans le conte oriental. Un exemple nous est donné par l'histoire du *Celoso*, dont la ressemblance avec le récit populaire recueilli par A. González Palencia (1925) signale que Cervantès a pu piocher dans la tradition contique nord-africaine pour composer ses nouvelles. Au sein du folklore mondial, le répertoire des *Mille et une nuits* marque une étonnante prégnance de la force féminine aux dépens de la valorisation masculine. Dans ces récits, l'épreuve initiatico-amoureuse est souvent dévolue à l'homme, dont la virilité est mise à mal¹⁰⁷¹. François Delpech signale quant à lui, à la suite des travaux de V. Propp, la tendance générale de toute une catégorie de contes indo-européens (*La fille du diable*/ récit cervantin du *Cautivo*) à exprimer la prépondérance de l'action féminine dans l'économie narrative (1981, p. 33-47).

Quelles que soient les sources de notre auteur¹⁰⁷², il ressort de notre analyse que la création d'une exemplarité pertinente pour les lecteurs du XVII^e siècle a déterminé un remodelage de

¹⁰⁷⁰ Voir la défense de la féminité que mène Ch. Perrault contre Boileau dans FUMAROLI (1982), p. 161.

¹⁰⁷¹ Voir l'étude de plusieurs contes réalisée par J. E. Bencheikh : BENCHEIKH, BREMOND, MIQUEL (1991), p. 259-263 (notamment l'analyse du conte « Aziz et Aziza », dont on a déjà parlé à propos des *Ejemplares*). Voir également CHEBEL (1993, p. 225-227), qui ne croit pas impossible que les contes des *Mille et une nuits* soient « l'œuvre anonyme d'une ou plusieurs femmes » (la « grande victorieuse des *Nuits* est donc la femme »), et, plus largement, la synthèse de Mireille Piarotas (1996), sur les différents pouvoirs assumés par les femmes dans les contes merveilleux.

¹⁰⁷² A. Rey Hazas incline à penser que l'indulgence cervantine pour les protagonistes féminines est indissociable de sa biographie : « Seguramente, Cervantes recrea [con la *FS*, el *Celoso*, las *DD*, ...] los abusos que habían sufrido sus hermanas, Andrea y Magdalena, a quienes algunos caballeros ricos habían dado cédulas de matrimonio por escrito que nunca habían cumplido, prefiriendo pagar siempre la cantidad económica de sanción que contenía la cédula antes de casarse. Por eso seguramente fue siempre tan tolerante y comprensivo con las mujeres » (REY HAZAS, 2005b, p. 112).

l'exemplarité chevaleresque, dont l'héroïsme masculin a eu le plus à souffrir. On peut penser que la force chevaleresque, dont le mâle cervantin s'est vu délesté, était désormais probablement jugée incompatible non seulement avec le nouveau rôle que la Contre Réforme assignait à la femme dans la cité moderne mais, aussi, avec la réalité espagnole, composée, comme ailleurs, de figures féminines de grande valeur¹⁰⁷³. La conséquence apparaît magistralement dans *El curioso impertinente*, nouvelle dans laquelle Pandore a laissé sa place à un homme qui ne réussira pas à refermer à temps le cadeau offert par les dieux...

¹⁰⁷³ SOUILLER (2004), p. 206 : « Une évolution se dessine peu à peu à partir de la fin du XVI^e siècle, avec les nécessités de la reconquête pour l'Eglise de la Contre Réforme : les responsables prennent conscience de l'importance du rôle de la femme comme première institutrice. »
Sur le poids culturel de la *Mulier Fortis* : DELPECH (1994). Sur les femmes espagnoles influentes du Siècle d'or : REDONDO (1994), p. 269-338.

-B-

L'héroïsme chevaleresque des acteurs exemplaires

Señora doncella –respondió Preciosa–, haga cuenta que [...] yo volveré y le diré más venturas y aventuras que las que tiene un libro de caballerías.

Cervantès, NE (GT)

L'EXPERIENCE HEROÏQUE DE LECTURE (*exemplarité expérientielle*)

¿cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises, y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafren, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos, tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamientos, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bizarría de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escuderos condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes; y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen?

Cervantès, DQ I

Les gentilhommes exemplaires et le scénario chevaleresque en creux (service amoureux et combats)

Le modèle chevaleresque est obsolète pour Cervantès : les schèmes d'action qu'il propose (son *exemplarité narrative*) sont tout sauf efficaces. Le monde de la chevalerie manifeste un double décalage par rapport à la réalité : décalage fictionnel et décalage temporel. La dissemblance avec le réel est celle de l'exagération romanesque mais, aussi, celle du maniérisme post-renaissant. Pour autant, la chevalerie saisit par sa grande visibilité au sein des *Nouvelles exemplaires*, à l'exception peut-être des récits centraux du *Licenciado Vidriera*, de *La fuerza de la sangre* et du *Celoso extremeño* (encore que le rapt de Leocadia et l'enfermement de Leonora¹⁰⁷⁴ peuvent résonner comme autant de motifs pris à la tradition des *Amadís*¹⁰⁷⁵ ; même la vision amère de la vie,

¹⁰⁷⁴ Voir, également, celui de Cornelia (JC, p. 490). Dans JC, il faudrait ajouter l'histoire paterno-filiale, à rapprocher de la reconnaissance d'Esplandián par ses parents (RODRIGUEZ DE MONTALVO, 2001).

¹⁰⁷⁵ Sur la force exercée par les hommes sur les femmes dans *Amadís de Gaula* : voir RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 397, 403 et 487. Voir également le « Caballero del Sol » (DQ I, 21, p. 233).

conséquence du fruit mangé par Tomás Rodaja, n'est probablement pas sans rapport avec l'écriture allégorique de G. Rodríguez de Montalvo¹⁰⁷⁶ ...).

Parmi les signes qui placent l'hypotexte chevaleresque au premier plan de la lecture, on compte évidemment les multiples chevaliers modernes présentés par les nouvelles¹⁰⁷⁷. Le premier acteur masculin du recueil se révèle être une personne de noble condition (*GT*, p. 53), dont la « reconnaissance » finale dévoilera le rang de « caballero del hábito de Santiago » (p. 102). Le surnom dont est affublé don Juan de Cárcamo au cours de sa période de marge initiatique – « Andrés Caballero » – présente, lui-même, une allusion au caractère antonomastique de sa condition aristocratique. Ricaredo, le protagoniste de *La española inglesa*, est également le fils d'un « caballero » (*EI*, p. 217-218). Dans *La ilustre fregona*, comme l'a observé Claude Chauchadis, ce sont à nouveau de jeunes chevaliers qui dirigent l'action, dans le style des romans de chevalerie.

Desde el principio, el texto cervantino da todas las precisiones sobre la categoría social de Carriazo y Avendaño. Son hijos de dos caballeros principales y ricos de los que heredarán un mayorazgo importante. Su vida en Burgos, ocupada en pasatiempos aristocráticos como los convites y la caza, no deja duda sobre el nivel de su nobleza. Nada tiene que ver con los hidalgos rurales, satirizados en la persona de don Quijote. La posesión de un hábito de Alcántara por don Diego de Carriazo, el parentesco de don Juan de Avendaño con el Corregidor de Toledo, muestran claramente que estos caballeros pertenecen a una fracción aristocrática acaudalada, cercana al poder real (1983, p. 191-192).

De façon semblable, les personnages masculins de *La señora Cornelia* appartiennent aux couches nobles de la société, qu'il s'agisse des Espagnols don Antonio de Isunza et don Juan de Gamboa ou des Italiens Alfonso de Este, duc de Ferrare, et Lorenzo, membre de la « antigua y generosa familia de los Bentibollis, que en un tiempo fueron señores de Boloña » (p. 481-483)¹⁰⁷⁸.

Et il ne faudrait pas oublier Teodosia et Leonora (*DD*), dont le langage chevaleresque (« ¡Oh fermentido Marco Antonio! », p. 445¹⁰⁷⁹ ; « la sin par Teodosia », p. 461), la volonté et les

¹⁰⁷⁶ RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 681 : « [Amadís] quedó pensando en un sueño que aquella noche pasada soñara: que le pareçiera fallarse encima de un otero cubierto de árboles, en su caballo y armado, y aderredor dél mucha gente que fazía grande alegría, y que llegava por entre ellos un hombre que le dezía: "¡Señor, comed desto que en esta buxeta trayo!", y que le fazía comer dello; y pareçiale gustar la más amarga cosa que fallar se podría; y sintiéndose con ello muy desmayado y desconsolado, soltava la rienda del caballo y ívase por donde él quería; y pareçiale que la gente que antes alegre estava se tornava tan triste que él avía duelo dello ».

¹⁰⁷⁷ Le Siècle d'or espagnol, à la différence des courants italien et français, distingue peu le « gentilhomme » du « chevalier » ; on note en fait une tendance globale à la conservation de l'étiquette moyenâgeuse dans les manuels de savoir-vivre espagnol et dans les traductions de ceux qui viennent d'Italie (BLANCO, 1994, p. 111-125 ; voir également l'introduction de Margherita Morreale au *Galateo español* : GRACIAN DANTISCO, 1968, p. 30-34).

¹⁰⁷⁸ Les Espagnols sont certes des *Auxiliaires* pour les *Héros* italiens mais, en tant que *Héros mandatés*, ils conservent leur statut de *Héros*. Ils subissent une épreuve qualifiante qui leur permet de recevoir un « objet magique » (chapeau, enfant).

¹⁰⁷⁹ Jorge García López souligne la parenté du discours de Teodosia avec celui d'Alonso Quijano (*NE*, p. 948, note 31).

aventures¹⁰⁸⁰ rappellent les « doncellas andantes » représentées par Dorotea-Micomicona et critiquées par le chanoine de Tolède (*DQ* I, p. 562).

L'autre aspect chevaleresque des nouvelles est perceptible dans l'utilisation de la relation courtoise entre les amants cervantins. Ouvertement, Andrés et Ricardo situent leur amour pour Preciosa et Leonisa dans la sphère de la *fin'amor*¹⁰⁸¹.

La première nouvelle impose à Andrés de monter sur une mule (« Andrés Caballero se apareció una mañana en el primer lugar de su aparecimiento, sobre una mula de alquiler, sin criado alguno », p. 68-69), dans une claire homologie avec l'épisode de la charrette dans l'histoire de Lancelot (v. 314-397). Le séjour dans la communauté gitane signifie en effet pour le gentilhomme une obéissance à la demande de Preciosa et, par extension, un rabaissement de son pouvoir et de sa condition.

La deuxième nouvelle modifie peu la structure courtoise et chevaleresque qui s'affichait dans *La gitanilla*. Une fois sa belle retrouvée, Ricardo se voit sommé de répondre à ses attentes selon le rituel qui caractérisait le lien vassalique entre la dame et son chevalier servant :

Jamás pensé ni pude imaginar, hermosa Leonisa, que cosa que me *pidieras* trujera consigo imposible de cumplirla, pero la que me *pides* me ha desengañado [...]. Si a ti te parece que alguna destas cosas se debe o puede hacer, haz lo que más gustares, pues eres *señora de mi voluntad* [...]. Pero, a truco que no digas que en la primera cosa que me *mandaste* dejaste de *ser obedecida*, yo perderé del derecho que debo a ser quien soy, y *satisfaré tu deseo* (*AL*, p. 142).¹⁰⁸²

La *fin'amor*, très présente à l'intérieur des deux premières nouvelles, ne disparaît pas dans les autres récits exemplaires¹⁰⁸³.

Donner la priorité au genre byzantin pour cerner certaines nouvelles comme *El amante liberal* risque, on le voit, de nous entraîner vers un faux débat¹⁰⁸⁴. La poétique libre de la nouvelle

¹⁰⁸⁰ *DD*, p. 466 : « -¡Válame Dios: o yo no tengo ojos, o aquel de lo verde es Marco Antonio!

Y, en diciendo esto, con gran ligereza saltaron de las mulas, y, poniendo mano a sus dagas y espadas, sin temor alguno se entraron por mitad de la turba y se pusieron la una a un lado y la otra al otro de Marco Antonio (que él era el mancebo de lo verde que se ha dicho).

-No temáis -dijo así como llegó Leocadia-, señor Marco Antonio, que a vuestro lado tenéis quien os hará escudo con su propia vida por defender la vuestra.

-¿Quién lo duda? -replicó Teodosia-, estando yo aquí?

Don Rafael, que vio y oyó lo que pasaba, las siguió asimismo y se puso de su parte. Marco Antonio, ocupado en ofender y defenderse, no advirtió en las razones que las dos le dijeron; antes, cebado en la pelea, hacía cosas al parecer increíbles. Pero, como la gente de la ciudad por momentos crecía, fueles forzoso a los de las galeras retirarse hasta meterse en el agua. Retirábase Marco Antonio de mala gana, y a su mismo compás se iban retirando a sus lados las dos valientes y nuevas Bradamante y Marfisa, o Hipólita y Pantasilea. »

¹⁰⁸¹ À ce sujet : FRAPPIER (1973), p. 1-31.

¹⁰⁸² Leonisa est également qualifiée de « dulce enemiga » par Ricardo à la fin du récit (p. 156).

¹⁰⁸³ Voir, notamment, *IF*, p. 400 : « yo la quiero bien; y no con aquel amor vulgar con que a otras he querido, sino con amor tan limpio, que no se estiende a más que a servir y a procurar que ella me quiera ».

¹⁰⁸⁴ Un exemple de ce débat est présenté par GARCIA DEL CAMPO (1989), p. 617. Sur le « genre » byzantin de la nouvelle : AMEZUA Y MAYO (1982a) ; AVALLE-ARCE (1982a) ; ZIMIC (1996).

justifie, au contraire, qu'on s'éloigne de ce type de classification formaliste. Les structures narratives, notamment celle de l'*ordo artificialis* (voir *supra*), vont effectivement dans le sens d'une préfiguration des *Epreuves et travaux de Persilès et Sigismunda*. Mais les structures actantielles, à l'intérieur de *El amante liberal*, emploient principalement le schéma de la conquête de l'aimée, plutôt étranger au patron byzantin, qui narre la séparation puis les retrouvailles d'un couple amoureux¹⁰⁸⁵ : Cervantès situe ses personnages dans un scénario de type chevaleresque. Il faut croire, en effet, avec Denise et Louis Cardaillac, Marie-Thérèse Carrière et Rosita Subirat, que la deuxième nouvelle du recueil est en réalité une « utilización caballeresca de la novela bizantina. La estructura superficial sería bizantina, y la estructura profunda, caballeresca » (1980, p. 19).

Le motif du combat, important dans la féerie contique, revêt dans les *Nouvelles exemplaires* une image comparable à celle employée dans les romans de chevalerie et une importance non négligeable quand on sait l'intérêt que trouvaient les lecteurs masculins dans les scènes de batailles (voir *supra*)¹⁰⁸⁶.

Dans le recueil, les hommes ne s'affrontent pas pour libérer des princesses enfermées par de terribles geôliers. C'est la lutte chevaleresque d'homme à homme qui se manifeste ici. Point de départ des autres combats du recueil, la riposte d'Andrés contre le neveu de l'alcade témoigne de sa condition chevaleresque (GT, p. 97). Dans *La señora Cornelia*, l'hypotexte du roman de chevalerie s'invite dès le début du récit, grâce au motif du combat inéquitable opposant plusieurs personnes à un seul homme¹⁰⁸⁷ (SC, p. 485). La scène renforce, ainsi, l'image initiale de chevalier de don Juan qui vient secourir, selon le code chevaleresque, une personne mise en difficulté. Berganza n'échappe pas non plus au modèle médiéval, puisque, dans le prolongement des autres acteurs exemplaires, il conduit et gagne contre l'esclave noire un véritable combat (CP, p. 572), sans comparaison avec la parodie de lutte chevaleresque que joue à peu près son maître l'alguazil :

Un día acometió en la Puerta de Jerez él solo a seis famosos rufianes, sin que yo le pudiese ayudar en nada, porque llevaba con un freno de cordel impedida la boca (que así me traía de día, y de noche me le quitaba). Quedé maravillado de ver su

¹⁰⁸⁵ CARDAILLAC, CARRIERE, SUBIRATS (1980), p. 17. L'écart à la « norme » est représenté par *La selva de aventuras* : le pèlerinage de Luzmán est dans ce cas causé par le refus amoureux d'Arbolea (CONTRERAS, 1991, p. 111).

¹⁰⁸⁶ Les lectrices féminines pouvaient évidemment être séduites pas les combats où la force des personnages masculins s'affrontait. Voir Teolinda dans *La Galatée*, p. 71 : « Luego en el instante, se mostraron en la plaza un buen número de dispuestos y gallardos pastores, los cuales, dando alegres muestras de su juventud y destreza, dieron principios a mil graciosos juegos: ora tirando la pesada barra, ora mostrando la ligereza de sus sueltos miembros en los desusados saltos, ora descubriendo su crecida fuerza e industriosa maña en las intrincadas luchas, ora enseñando la velocidad de sus pies en las largas carreras, procurando cada uno de ser tal en todo, que el primero premio alcanzase de muchos que los mayores del pueblo tenían puestos para los mejores que en tales ejercicios se aventajasen. Pero, en estos que he contado, ni en otros muchos que callo por no ser prolija, ningunos de cuantos allí estaban, vecinos y comarcanos, llegó al punto que mi Artidoro, el cual con su presencia quiso honrar y alegrar nuestra fiesta, y llevarse el primero honor y premio de todos los juegos que se hicieron. »

¹⁰⁸⁷ Voir, par exemple, RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 419.

atrevimiento, su brío y su denuedo; así se entraba y salía por las seis espadas de los rufos como si fueran varas de mimbre; era cosa maravillosa ver la ligereza con que acometía, las estocadas que tiraba, los reparos, la cuenta, el ojo alerta porque no le tomasen las espaldas. Finalmente, él quedó en mi opinión y en la de todos cuantos la pendencia miraron y supieron por un nuevo Rodamonte, habiendo llevado a sus enemigos desde la Puerta de Jerez hasta los mármoles del Colegio de Maese Rodrigo, que hay más de cien pasos (p. 579).¹⁰⁸⁸

Le cas de Ricardo (*AL*) n'est, enfin, pas moins intéressant que les autres ; le protagoniste de la deuxième nouvelle a même l'avantage de prouver, à deux reprises, la force chevaleresque de son bras : en Sicile, seul contre tous les proches de Leonisa (p. 118), puis, sur mer, contre les Turcs (p. 152)¹⁰⁸⁹.

Pour autant, les éléments diégétiques les plus significatifs ne correspondent ni à la condition nobiliaire (ordre de chevalerie de Saint-Jacques ou d'Alcántara), ni à l'amour courtois, ni, enfin, aux scènes de combat. De façon plus subtile, Cervantès dissémine tout un ensemble de motifs renvoyant aux archétypes de la chevalerie littéraire.

Reprenons les nouvelles de *Rinconete* et de la *Fregona*. Dans les deux récits, le cadre picaresque sert de mise en valeur du comportement chevaleresque et exemplaire des héros masculins.

Le système axiologique de *Rinconete y Cortadillo* repose sur une double contradiction. La plus choquante est celle du regroupement criminel qui, initialement, se donne à voir aux protagonistes (de fait, aux lecteurs) comme une sainte institution (p. 178-182) : les allégations du jeune qui conduit les deux *pícaros* chez Monipodio, de même que l'apparence impeccable du patio ou la rigueur « royale » du maître des lieux (« caballero », p. 178) sont en trompe-l'œil (Ballart, 1994, p. 459-478).

La seconde contradiction est assumée par Rincón et Cortado. Il y a bien sûr la litote et l'ironie, qui définissent le dialogue grandiloquent des deux jeunes¹⁰⁹⁰ et qui, finalement, donnent une note humoristique à la nouvelle (Ballart, 1994, p. 461-462) ; mais il y a aussi, on ne peut l'oublier, l'antithèse et le paradoxe, deux figures que l'on ne peut pas réduire à de simples instruments du discours ironique :

- ambos *de buena gracia*, pero muy descosidos, rotos y maltratados; *capa*, no la tenían; los calzones eran de *lienzo* y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los

¹⁰⁸⁸ Sur ce combat héroïque : FORCIONE (1984), p. 158.

¹⁰⁸⁹ Voir CARDAILLAC, CARRIERE, SUBIRATS (1980), p. 17-19.

¹⁰⁹⁰ Voir : « siempre he oído decir que las buenas habilidades son las más perdidas, pero aún edad tiene *nueva merced* para enmendar su ventura. Mas, si yo no me engaño y el ojo no me miente, otras gracias tiene *nueva merced* secretas, y no las quiere manifestar » (RC, p. 165) ; « Bien es verdad que habrá ocho días que una espía doble dio noticia de mi habilidad al Corregidor, el cual, aficionado a mis buenas partes, quisiera verme; mas yo, que, por ser humilde, no quiero tratar con personas tan graves, procuré de no verme con él, y así, salí de la ciudad con tanta priesa, que no tuve lugar de acomodarme de cabalgaduras ni blancas, ni de algún coche de retorno, o por lo menos de un carro » (p. 168)...

zapatos, porque los del uno eran *alpargates*, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos (p. 161-162).

- sin más detenerse, saltaron delante de las mulas y se fueron con ellos, dejando al arriero agraviado y enojado, y a la ventera admirada de la *buena crianza* de los pícaros, que les había estado oyendo su plática sin que ellos advirtiesen en ello (p. 169).

L'ironie de la narration complèterait-elle celle des personnages dans leurs dialogues ? Peut-être pas. Nous pensons, en effet, que la compréhension poussée de la nouvelle ne concerne pas seulement les membres de la confrérie criminelle (voir *supra*). Symétrique à la lecture lucide des délinquants sévillans qui, sous le masque de la sainteté, reconnaît les défauts de la société espagnole, la lecture de l'antithèse et du paradoxe attachés aux *pícaros* sert à dévoiler, inversement, leur vertu. En ce sens, les motifs et les dialogues chevaleresques fonctionnent, lors d'une relecture, non comme des vecteurs d'ironie, mais comme autant d'indices d'héroïsme. La « bonne mine » des deux jeunes et la « bonne éducation » de Rincón et de Cortado préparent la révélation de leur valeur et de leur exemplarité (« que desde luego asentéis por cofrades mayores », p. 189 ; « la hidalguía de los dos modernos », p. 191). De fait, dans l'antithèse de la « bonne mine » et du piteux état, il n'y a pas contradiction comme dans les prétentions religieuses des criminels, mais coexistence. La « bonne éducation » des gueux n'est pas une antiphrase mais une évidence, au même titre que leur espièglerie. Si l'on peut dire que Rincón et Cortado sont initiés, c'est en raison du secret qui est levé pour eux (et pour nous) sur les dessous de la justice et de l'injustice sévillane, car le rite d'entrée dans l'« infâme académie », censé assigner aux deux néophytes un rôle médian dans la communauté, tourne court, à l'évidence, puisque les « bleus » se révèlent plus compétents et plus lucides que l'initiateur lui-même.

L'autre nouvelle où sévissent des « caballeros pícaros » est celle de *La ilustre fregona*. Ici aussi, l'univers chevaleresque ne se réduit pas aux deux protagonistes, même si, évidemment, leurs amours différentes sont caractéristiques des œuvres qui gravitent dans le sillage d'Amadís et de son frère lascif Galaor¹⁰⁹¹. Cl. Chauchadis fait état des éléments suivants :

En su decisión de desgarrarse de casa de sus padres, Carriazo y luego Avendaño no obedecen a ninguna necesidad económica o familiar. En cierta medida sus aventuras son las de una novela de caballerías. Se trata de la búsqueda de un objeto de valor inestimable: el paraíso perdido de las almadrabas para Carriazo, la dama más inasequible para Avendaño [...]. En el camino de su conquista los dos héroes se encuentran en una sucesión de obstáculos u oponentes a los que tratan de vencer. La dificultad de las pruebas los coloca en situaciones desesperadas de las que se esfuerzan por salir (1983, p. 192).

Plus encore que ces deux nouvelles, empreintes d'une indéniable matière picaresque, la *Novela de la española inglesa* structure la diégèse byzantine sur le modèle du roman de chevalerie. St. Zimic repère même, avec raison, que la configuration de la nouvelle prend pour base l'œuvre

¹⁰⁹¹ Voir, notamment, la distinction entretenue par Feliciano de Silva entre les amours de Lisuarte et de son oncle Perión (*Lisuarte de Grecia*, SILVA, p. XX).

préférée d'A. Quijano : *Amadís de Gaula*¹⁰⁹². La nouvelle présente ainsi plusieurs analogies avec le texte de G. Rodríguez de Montalvo :

- La relación amorosa de Amadís y Oriana, iniciada en la corte real escocesa ya en su niñez [...] encuentra su paralelo en la que se desenvuelve, en parte, en la corte real inglesa (Zimic, 1996, p. 144-145) ;
- Tomando a Oriana bajo su protección [...], la reina « diole al Doncel del Mar que la sirviese » (*ibid.*) ;
- Amadís emprende toda clase de hazañas en tierra y mar (en una dellas está al mando de una flota) (*ibid.*) ;¹⁰⁹³
- Arcalaus y Dardán, « el más valiente y esforzado caballero de toda la Grán Bretaña » [...] parece modelo inmediato del conde Arnesto (*ibid.*, p. 148) ;
- Poco después emprende [Ricaredo] un peregrinaje a Roma que culmina con Ricaredo confesándose con el Sumo Pontífice y "besándole los pies" —nótese la correspondencia episódica en la penitencia de Amadís en la Peña Pobre, confesándose con el ermitaño, "de misa", "besándole los pies" (*ibid.*, p. 150).

Et il conviendrait d'ajouter à la liste le motif de la libération des prisonniers, dont l'histoire remonte à tout le moins au *Chevalier de la charrette*¹⁰⁹⁴.

L'identification héroïque

La naissance du héros est toujours aussi un peu notre anniversaire.

Michel Picard, *La lecture comme jeu*

Parallèlement à la critique de la chevalerie accomplie dans *Don Quichotte*, Cervantès réactualise ici ce genre reconnu pour l'*admiración* qu'il sait produire.

Le roman de chevalerie se situe au carrefour de deux traditions : celle du mythe¹⁰⁹⁵ et celle du conte (voir *supra*). Concernant la seconde, il appartient de percevoir l'incidence jouée par la structure épique sur le scénario initiatique et l'effet que cette divergence implique dans la réception.

D'une part, lorsque l'initiation tire vers le romanesque, elle conduit naturellement à transformer l'initié en personnage solitaire et en être exceptionnel : il est un « héros » au sens littéraire du terme. Au sujet de la littérature arthurienne, M. Eliade soulignait combien la particularité de cette manifestation moyenâgeuse et artistique résidait dans la pléthore d'épreuves

¹⁰⁹² « Aunque en esta empresa, a la vez admirativa e implícitamente correctiva, Cervantes tuvo en cuenta la literatura caballeresca en general, el *Amadís de Gaula* se afirma claramente como su principal modelo inspirador para la articulación de la trama de amor y aventuras y para la caracterización de los protagonistas » (ZIMIC, 1996, p. 144).

¹⁰⁹³ Également les batailles navales dans *Tirant lo Blanch* (voir notamment MARTORELL, 2003, p. 197-208).

¹⁰⁹⁴ Voir parallèlement RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001, p. 1310), mais aussi, sur terre, la libération des malheureux privés de liberté par Arcalaus, p. 440. Également dans *Tirant lo Blanch* : RUIZ DE CONDE (1948), p. 123.

¹⁰⁹⁵ CACHO BLECUA (1979). Pour M. Eliade, la « *saga* côtoie le mythe, et non pas le conte. » D'ailleurs, la confusion entre les structures mythiques et héroïques est telle qu'il « est bien souvent difficile de décider si la *saga* raconte la vie héroïsée d'un personnage historique, ou, au contraire, un mythe sécularisé » (ELIADE, 1963, p. 242).

qu'affrontent « les héros » (1963, p. 265). Les frontières entre la résistance initiatique et la force héroïque sont particulièrement floues dans le monde d'alors, car l'épreuve initiatique des héros relève souvent de l'impossible. D'autre part, d'un point de vue littéraire, la narration ne se perd pas dans la multiplicité chaotique : elle privilégie la cohérence en concentrant les épreuves autour d'un personnage principal. Tant le substrat épique que les stratégies romanesques conduisent à polariser la lecture sur un parcours spectaculaire, « admirable ». Ainsi, le protagoniste est-il moins un néophyte qu'un guide supérieur pour son lecteur.

Dans la poétique des *Nouvelles exemplaires*, Cervantès a beau stigmatiser ses protagonistes en lestant leur personnalité de traits condamnables, il prend soin de reconduire quelques techniques de la narration épique afin que le personnage principal continue d'être exemplaire et de plonger les lecteurs dans une expérience intense. L'exemplarité, en effet, est concevable au Siècle d'or à la condition de faire vibrer la physiologie humaine. Dans son très sérieux *Flos sanctorum*, Pedro de Ribadeneyra confirme que le désir d'imiter apparaît si le récit parvient à mobiliser les humeurs :

[si Dios] no alumbra e inflama el corazón y rige la pluma del escritor, todas sus palabras son secas y frías, y después de haberlas leído queda tan *seco y frío* el lector, y tan sin jugo y fruto, como si no hubiera leído la vida de un santo sino la de un emperador o de un filósofo gentil, y no se consigue el fin principal que se debe tener en escribir las vidas de los santos (2000, p. 8).¹⁰⁹⁶

Pour être exemplaire, imitable, le texte, sans provoquer les excès quichottesques asséchant le cerveau, doit absolument rendre le corps « chaud » et « humide ». La sollicitation de l'irascible et de l'imagination en lecture (voir *supra*) réveille d'abord « los espíritus vitales y sangre arterial », qui échauffent l'individu, humidifient le cerveau et lui permettent, ensuite, d'agir, c'est-à-dire de mettre en pratique avec passion et courage les leçons apprises dans le texte¹⁰⁹⁷.

Le public des nouvelles n'étant pas fondamentalement différent de celui des romans de chevalerie (voir *supra*), Cervantès poursuit, dans ses *Ejemplares*, la rhétorique de l'expérience héroïque.

Dans la captivité de Ricardo (*AL*), la tentative de meurtre du comte Arnesto (*EI*) ou dans les tribulations de Berganza (*CP*), une même pulsion de vie peut s'exprimer¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁶ Sur l'exemplarité hagiographique et physiologique par la lecture de l'héroïsme : DARNIS (2005a), p. 437-438.

¹⁰⁹⁷ Sur les effets de l'irascible et de l'imagination sur l'action : HUARTE (1989), p. 290-291. Sur les effets des « espíritus vitales » et du sang sur l'humidité du cerveau : *ibid.*, p. 335 et 371. Sur les effets positifs des « espíritus vitales », du sang et de la chaleur sur l'action et sur l'intelligence : *ibid.*, p. 214, 288-292 (« Este mesmo beneficio y ayuda recibe el cerebro de estos espíritus vitales cuando el ánima racional quiere contemplar, entender, imaginar y hacer actos de memoria; sin los cuales no puede obrar ») et 327. Sur les effets positifs de la chaleur corporelle sur le courage : *ibid.*, p. 532 et 657. Sur l'effet de l'humidité sur la mémoire : HUARTE (1989), p. 335.

¹⁰⁹⁸ La biographie cervantine permet de comprendre que le pôle lectoral de la pulsion de vie a une origine empirique évidemment auctoriale, puisque Cervantès a cherché à rompre l'enfermement algérois à quatre reprises.

Dans *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*¹⁰⁹⁹, la présence d'un projet déterminé qui relève du défi sert à déclencher la vaillance des lecteurs, une vaillance nécessaire si l'on veut que les exemples fictionnels puissent être reproduits dans le réel.

Troisième facteur phare de l'expérience héroïque pour le lecteur : la réussite des héros. Parce que le personnage vecteur de l'action impossible accomplit sa mission avec succès, le lecteur, selon le mot de V. Jouve, peut « jouir de la puissance du personnage » (1998, p. 164). Le cas d'Avendaño (*IF*) est intéressant. Le plaisir, notamment masculin (voir *supra*), de s'imposer sur une foule de prétendants, ainsi qu'à un rival aussi puissant que le fils du Corregidor, sert évidemment une rhétorique de la *libido dominandi*. Pour le théoricien français de la lecture littéraire, le désir de

se poser comme « moi » en s'opposant aux autres, demeure, au-delà des contingences historiques, un des moteurs fondamentaux de l'investissement dans le personnage. S'imposer face au monde, se faire l'égal des riches et des puissants, est une visée qui ne peut laisser indifférent (*ibid.*).

C'est la victoire d'un protagoniste au sein d'un contexte fortement concurrentiel qui permet d'accentuer la réalisation pulsionnelle du lecteur (Geary, 2003, p. 77-90).

Le dernier facteur diégétique permettant à Cervantès de favoriser une intense expérience héroïque en lecture est perceptible dans la scène à double tranchant où Ricaredo (*EL*) prend le contrôle du navire pirate après la mort de l'amiral : « Todos se entristecieron, si no fue Ricaredo, que le alegró, no por el daño de su general, sino por ver que quedaba él libre para mandar en los dos navíos, que así fue la orden de la reina: que, faltando el general, lo fuese Ricaredo » (p. 228). De même qu'Amadís dirigeait un ensemble de chevaliers pour vaincre le père de sa promise, Ricaredo conduit une coalition, motif permettant de réaliser fictionnellement, à qui voudra, sa tendance à la dominance sociale¹¹⁰⁰.

L'héroïsme moderne

Le sens des motifs chevaleresques des *Ejemplares* n'est pas, pour autant, de renvoyer à un passé révolu, comme chez les épigones de Garcí Rodríguez de Montalvo.

On a pu démontrer que la conjonction de l'écriture byzantine et du scénario chevaleresque correspond à la recherche d'une nouvelle forme romanesque¹¹⁰¹. L'idée, tirée de l'analyse de la *Novela del amante liberal*, est convaincante et mérite d'être affinée.

¹⁰⁹⁹ Par exemple, *AL*, p. 142 : « Jamás pensé ni pude imaginar, hermosa Leonisa, que cosa que me pidieras trujera consigo imposible de cumplirla [...]. Pero [...] satisfaré tu deseo ».

¹¹⁰⁰ Sur la dominance sociale, ou *agency* : GEARY (2003), p. 220-222 ; WAAL (1997), p. 127-137 (« El deseo de dictar la conducta de los demás es un atributo de nuestra especie tan eterno y universal que, en lo que se refiere a la probabilidad de que forme parte de nuestra herencia biológica, hay que colocarlo al mismo nivel que la pulsión sexual, el instinto materno y el deseo de sobrevivir »).

¹¹⁰¹ CARDAILLAC, CARRIERE, SUBIRATS (1980), p. 20.

Les récits sur l'Espagnole anglaise et sur la souillon de Tolède apportent des preuves indiquant une présence chevaleresque plus profonde. Loin d'être une couleur qui se fondrait à d'autres sur la toile du tableau « exemplaire », la chevalerie cervantine se présente au premier plan. Si, par rapport à *Don Quichotte*, Cervantès apporte une réponse non pas négative mais positive aux inconvénients lectoraux portés par les disciples d'Amadís, il construit, aussi, de nouveaux récits chevaleresques.

Cl. Chauchadis remarque, en effet, que les épisodes de *La ilustre fregona* établissent un lien de parodie avec le roman de chevalerie en donnant aux prestigieuses catégories traditionnelles un rang inférieur. Mais la parodie nouvellière, à la différence de l'ironie quichottesque, s'inscrit à l'intérieur d'un cadre chevaleresque rigoureux, puisque nos deux héros ne sont pas sur le fil de la noblesse ; ils en sont des représentants incontestables. Le critique relève ce détail :

los caballeros sin espadas utilizan armas de villanos (piedras, palos, daga, pretina) que sirven para combates con adversarios devaluados. Las escasas alusiones a armas o combates más nobles se desarrollan únicamente en el plano metafórico e irónico. Hay un duelo entre Carriazo y Avendaño, pero sólo es un duelo verbal para comparar la excelencia de sus amores descarriados. Carriazo sale vencido: "Por los filos que te herí me has muerto, quédese aquí nuestra pendencia y vamos a dormir" (*ibid.*, p. 192-196).

Cervantès, manifestement, revient sur le domaine chevaleresque pour en donner une représentation actualisée, où la noblesse n'apparaît plus caractérisée, comme dans l'expression nostalgique d'un G. Rodríguez de Montalvo ou d'un F. de Silva, par sa fonction guerrière traditionnelle (*ibid.*).

Dans *La española inglesa*, une même intention est à l'œuvre, comme l'a parfaitement noté St. Zimic :

A las descabelladas, seudohistóricas aventuras de los libros de caballerías, que no tienen relación alguna con « los hechos verdaderos como valientes » de la historia, ubicadas en tierras habitadas por el diablo y otros monstruos, « ínsulas no falladas », etc. « que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo » (*DQ I*, 47) [...], Cervantes responde en *La española inglesa*, libro de caballerías ejemplar, ubicando la acción en varios países europeos y Argel, en la época de las hostilidades políticas y militares entre la Inglaterra isabelina y la España de Felipe II y su heredero (1996, p. 154).

Rendu vraisemblable, la fiction admirable chevaleresque s'insère surtout dans l'histoire contemporaine, prête à l'emploi, pourrait-on dire...

LE SURPASSEMENT DU HEROS NON-PROMETTEUR (*exemplarité héroïque*)

La forte prégnance du paradigme chevaleresque dans les nouvelles résulte, avons-nous vu, de la greffe de motifs appartenant à la tradition d'*Amadís de Gaula*.

Pourtant, l'héroïsme du héros doit peu à celle-ci. Une analyse attentive des nouvelles montre que les personnages principaux, handicapés par des défauts initiaux, deviennent des héros seulement dans un deuxième temps. Le fondement principal de la lecture admirative réside, en

effet, dans la structure binaire du conte féerique. Lesté de vices, le protagoniste cervantin doit, comme le héros du folklore, se dépasser, puis se surpasser lors de deux épreuves successives : l'épreuve *liminaire* et l'épreuve *fondamentale* (voir *supra*).

Très clairement, on observe dans les nouvelles à l'héroïsme exacerbé une structure qui témoigne de l'insuffisance du premier niveau –celui de l'épreuve *liminaire*–, où émerge à peine l'excellence future du protagoniste. Si, par exemple, Ricardo, lors de la captivité de Leonisa, affiche sa libéralité en proposant d'acheter sa liberté (*AL*, p. 120), cette générosité n'est pas complètement désintéressée. Dans une épreuve liminaire comparable, Ricaredo, après avoir subi le test de la laideur de son aimée (*EI*, p. 248), doit poursuivre également son chemin vers l'héroïsme.

Parcours féminins (la réserve)

*si quedas desto satisfecho, bien lo estarás de lo que de mí te ha
mostrado la experiencia cerca de mi honestidad y recato*

Cervantès, NE (*AL*)

Le parcours féminin, même s'il est moins marqué par ce schéma en deux temps, n'échappe pas à l'épreuve fondamentale. Lors de l'attaque des Turcs en Sicile, Leonisa, confrontée à la possible pendaison de Ricardo, dépasse son aversion (« aborrecimiento ») première en exprimant pour le jeune homme de la pitié et en le sauvant de la mort (*AL*, p. 119)¹¹⁰².

Pourtant, l'héroïsme proprement dit de la belle Sicilienne ne se manifeste pas avant la période de captivité (Pabón, 1981, p. 374). Durant cette période de marge, elle refuse de céder à l'amour de Ricardo : « soy desamorada », assure-t-elle (p. 144). Mais –c'est significatif– l'argument allégué ne renvoie plus à un caractère imperturbable, mais désigne à présent une qualité essentielle qu'elle donne à lire du fait du changement de situation : « no quiero que pienses que es de tan pocos quilates mi valor, que ha de hacer con él la cautividad lo que la libertad no pudo » (p. 145). Grâce, cette fois-ci, au contexte byzantin¹¹⁰³, la captivité sert au lectorat d'étalon révélateur de la force morale du personnage. Un contrepoint en la personne d'Halima vient même amplifier cette perspective, en soulignant, par contraste, la vertu de la Sicilienne (« quizá

¹¹⁰² L'épreuve liminaire fondée sur le secours porté à un être dans la difficulté est l'un des motifs les plus traditionnels du conte merveilleux (voir le motif des « animaux reconnaissants », B350-B399). Dans la triade de la « sémantique structurale », Al. J. Greimas parle pour ce type de séquence d'« épreuve qualifiante » (1986, p. 206).

¹¹⁰³ Malgré d'évidentes différences, sans doute redevables à la poétique responsable de l'auteur (voir *supra* : IV. 1. B. « Cervantès et l'art de l'affaiblissement »), on peut comparer le personnage obsédé d'Halima à celui d'Arsacé -Héliodore- (« pues yo pongo mi honor en tus manos, bien puedes creer dél que le tengo con la entereza y verdad que podían poner en duda tantos caminos como he andado, y tantos combates como he sufrido », *AL*, 138).

poco contenta de los abrazos flojos de su anciano marido, con *facilidad* dio lugar a un mal deseo », p. 147)¹¹⁰⁴.

Lors de son retour en Sicile, Ricardo œuvre en évaluateur de la force de résistance de Leonisa. L'heure est au bilan :

aunque las desventuras y tristes acontecimientos suelen mudar las condiciones y aniquilar los ánimos valerosos, no ha sido así con el verdugo de mis buenas esperanzas ; porque, con más *valor y entereza* que buenamente decirse puede, ha pasado el naufragio de sus desdichas y los encuentros de mis ardientes cuanto honestas importunaciones (p. 157).

La relation de symétrie que ce discours épictétique (*genus demonstrativum*) entretient avec le premier qu'avait prononcé Ricardo sert à mettre en valeur le binôme « valor y entereza », donné à comprendre dans le sens de courage *de* et *dans* l'intégrité. Le personnage masculin, converti une nouvelle fois en juge et porte-parole axiologique, ne soupèse pas uniquement la valeur de Leonisa dans la sauvegarde de sa vertu, il met en avant sa grande constance et souligne, ainsi, l'exploit accompli depuis qu'il avait stigmatisé son « inconstancia mucha » (p. 117).

De son côté, Isabela (*EI*) est désormais secrètement mariée lorsqu'elle retourne en Espagne ; la conservation de la virginité constitue, pour elle aussi, l'enjeu de son épreuve. Livrée à elle-même (ses parents sont extrêmement peu présents, la reine n'assure plus sa garde, et Ricaredo est en terre étrangère), la jeune Espagnole dirige la lecture sur la voie de l'héroïsme. En devenant le personnage focalisé de l'action à la place de Ricaredo, son être devient ostensif sur le plan axiologique :

procuraba vivir de manera que, cuando Ricaredo llegase a Sevilla, antes le diese en los oídos la fama de sus virtudes que el conocimiento de su casa. Pocas o ninguna vez salía de su casa, si no para el monasterio; no ganaba otros jubileos que aquellos que en el monasterio se ganaban. Desde su casa y desde su oratorio andaba con el pensamiento los viernes de Cuaresma la santísima estación de la cruz, y los siete venideros del Espíritu Santo. Jamás visitó el río, ni pasó a Triana, ni vio el común regocijo en el campo de Tablada y puerta de Jerez el día, si le hace claro, de San Sebastián, celebrado de tanta gente, que apenas se puede reducir a número (*EI*, p. 253).

L'ampleur des moyens mis en œuvre fait plus que renseigner le lecteur sur la constance d'Isabela. Cette qualité, latente dans son personnage, devient ainsi manifeste. Cervantès ne

¹¹⁰⁴ Dans *El amante liberal*, le personnage d'Halima, chrétienne convertie à la religion musulmane, exprime à Leonisa son désir pressant de vite consommer charnellement son amour pour le beau Ricardo. Leonisa se démarque de son « mal deseo » en imposant une attente de deux semaines, qu'elle destine à la prière : « Leonisa acrecentó en Halima el torpe deseo y el amor, dándole muy buenas esperanzas que Mario haría todo lo que pidiese; pero que había de dejar pasar primero dos lunes, antes que concediese con lo que deseaba él mucho más que ella; y este tiempo y término pedía, a causa que hacía una plegaria y oración a Dios para que le diese libertad. Contentóse Halima de la disculpa y de la relación de su querido Ricardo, a quien ella diera libertad antes del término devoto, como él concediera con su deseo; y así, rogó a Leonisa le rogase dispensase con el tiempo y acortase la dilación, que ella le ofrecía cuanto el cadí pidiese por su rescate » (p. 146).

l'utilise pas pour faire un éloge de la chasteté ; il loue la forme que prend l'attente du futur époux, celle d'une « tâche difficile » :

Este su grande retraimiento tenía abrasados y encendidos los deseos, no sólo de los pisaverdes del barrio, sino de todos aquellos que una vez la hubiesen visto: de aquí nacieron músicas de noche en su calle y carreras de día. Deste no dejar verse y desecharlo muchos crecieron las alhajas de las terceras, que prometieron mostrarse primas y únicas en solicitar a Isabela; y no faltó quien se quiso aprovechar de lo que llaman hechizos, que no son sino embustes y disparates. Pero a todo esto estaba Isabela como roca en mitad del mar, que la tocan, pero no la mueven las olas ni los vientos (p. 253-254).

Les derniers mots du résumé narratif sont univoques et forcent l'admiration : « Finalmente, [Isabela] no vio regocijo público ni otra fiesta en Sevilla: todo lo libraba en su recogimiento y en sus oraciones y buenos deseos esperando a Ricaredo » (p. 253).

Parcours masculins (humilité et libéralité désintéressée)

Certains personnages hommes ne méritent pas non plus. Autant ils ont pu être durement mis en accusation au début des récits, autant ils dégagent une rare exemplarité en fin de parcours.

Ce n'est pas un hasard si Ricardo et Ricaredo achèvent leur parcours amoureux par une période de captivité. Pour tous les deux, Cervantès nous fait comprendre la nécessité axiologique de cette situation, qui vise à les rendre moins arrogants. Ricardo s'était érigé en juge supérieur de Leonisa et Ricaredo croyait que sa victoire navale lui permettrait d'acheter Isabela (voir *supra*). Mais, pour mériter leur mariage, il leur faut se surpasser ; se dépasser n'est pas suffisant dans le monde chevaleresque cervantin. Ricardo a su vaincre son désespoir et Ricaredo s'est également amélioré, puisqu'il a montré que son amour lascif et superficiel était devenu amour profond des qualités morales de sa promise (dépassement), mais tous deux ne sont pas encore des héros exemplaires (surpassement)¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁵ Dans *La española inglesa*, l'épreuve fondamentale, qui permet aux protagonistes non plus de se dépasser mais de se surpasser, conduit à la fois Ricaredo et Isabela à accomplir un héroïsme final de type religieux. En fait, le caractère admirable des héros était déjà perceptible à l'ouverture de la fiction. Couverte par le secret, la catholicité de la famille anglaise jouissait auprès du lecteur de la fascination propre à toute société fermée. Ainsi distingués de leur environnement, Ricaredo et sa famille avaient acquis aux yeux du lecteur un degré d'excellence. L'intérêt de l'épreuve fondamentale est lié alors à la dimension individuelle du rite initiatique (ELIADE, 1959, p. 24-25). Dans la troisième phase narrative de la nouvelle, qui voit la séparation des amants pour deux ans, la lecture de l'héroïsme ne dépend plus de la distinction famille catholique/ pays anglican mais, précisément, d'un niveau supérieur de différenciation initiatique où la distinction joue pour le personnage, individuellement. Le fils de Clotaldo part pour Rome « a asegurar su conciencia » (EI, p. 249), pendant ce temps, Isabela rejoint Séville, décidée à attendre deux ans le retour de Ricardo, avec qui elle est secrètement mariée. La grandeur des héros répond en premier lieu à la « retraite dans la solitude » et à l'ascèse qui caractérisent l'initiation de troisième degré (Eliade, 1959, p. 144-145). Par son caractère religieux, l'héroïsme de nos protagonistes correspond au degré ultime de l'initiation. La dernière épreuve des personnages suppose, pour eux, un rapprochement avec une sacralité plus intense qu'elle ne l'était auparavant. La période de marge qu'ils connaissent se divise en deux étapes, la première n'étant que l'introduction à la seconde. Ricaredo va à Rome et prend contact avec le Pape ; Isabela s'installe à proximité du couvent de Santa Paula, où sa nièce vit retirée. Dans un second temps, le caractère convenu et peut-être superficiel de l'expérience religieuse est sublimé par une seconde expérience,

Il faut attendre que les protagonistes de *El amante liberal* et de *La española inglesa* soient retenus en captivité pour qu'ils suscitent complètement l'admiration lectorale.

C'est la prosopographie du personnage de Ricaredo à son retour des barbaresques qui scelle sa nouvelle identité : l'habit de captif, par sa simplicité (p. 256), est l'emblème inversé de l'ensemble vestimentaire et guerrier qu'il exhibait après avoir libéré les parents d'Isabela. C'est cet habit chrétien qui manifeste l'initiation à l'humilité chrétienne.

L'esclavage de Ricardo renverse lui aussi la situation qui avait été présentée au début de *El amante liberal*. Vaincu par les Turcs, le jeune Sicilien passe à présent sous le contrôle de plusieurs maîtres. Plus encore, la coexistence avec Isabela le contraint à lui obéir s'il veut garder quelque espoir de pouvoir la conquérir. Pour les lecteurs, comme pour Leonisa, la captivité permet de lire l'humilité : « quizá la experiencia te dará a entender cuán llana es mi condición y cuán humilde » (*AL*, p. 146).

Dans l'entrevue où cette phrase est énoncée et au moment même où Ricardo fait preuve d'humilité, le récit entre toutefois dans une nouvelle étape. Leonisa avait lancé un véritable défi à Ricardo : « siempre te tuve por desabrido y arrogante, y que presumías de ti algo más de lo que debías. Confieso también que me engañaba, y que podría ser que hacer ahora la experiencia me pusiese la verdad delante de los ojos el desengaño » (*AL*, p. 145). À présent, Ricardo ne doit pas seulement dépasser son orgueil pour accéder à l'amour de Leonisa : il doit, également, se surpasser. En reconnaissant avoir été victime d'une erreur de jugement, Leonisa signale que l'aventure axiologique passe à un autre niveau. La seule discussion entre les deux Siciliens a suffi à convaincre Leonisa de l'évolution de Ricardo. La narration conclut l'épisode ainsi : « quedó Leonisa contenta y satisfecha del llano proceder de Ricardo » (p.146). La « tâche difficile » du personnage et l'héroïsme qui en découle se situent donc ailleurs, dans le concept clé de libéralité, qu'avait initialement amorcé le titre de la nouvelle.

Pour l'appréhender, il faut revenir quelques instants plus tôt dans le récit. Quand Ricardo avait retrouvé sa bien-aimée sur l'île de Chypre, son parcours avait pris un tournant. Dans son épreuve qualifiante, où il se proposait de payer la rançon demandée pour la libération de Leonisa, le protagoniste semblait donner raison au titre : Ricardo est un exemple d'« amant libéral ». Mais, les retrouvailles avec la Belle obligent le personnage, et les lecteurs par la même occasion, à garder une certaine distance : plusieurs musulmans entrent en conflit pour acheter la jeune Sicilienne, réduite en esclavage. Le spectacle auquel nous assistons est une réplique, sur le mode de l'amplification allégorique, des précédentes négociations financières de Ricardo. Le lecteur voit parfaitement que les Turcs font également preuve d'une grande « générosité » : le cadí, « por no

proprement initiatique et religieuse. Avant d'arriver en Espagne, Ricaredo subit de façon imprévue une période de captivité sans son page. À la différence de la captivité de Ricardo, celle de Ricaredo focalise l'attention lectorale sur l'activité des frères de la Trinité (p. 261).

mostrarse menos liberal que los dos bajaes » (p. 132), insiste pour apporter une contribution financière à l'achat de l'esclave chrétienne ; le « Gran Señor », représentant suprême de l'ordre turc, est présenté, lui aussi, pouvu d'une *liberalité* puisque le cadí espère « que le hiciese Gran Cadí del Cairo o de Constantinopla » (p. 147)¹¹⁰⁶. Par une opération de déplacement qui place la libéralité non plus seulement chez le protagoniste mais, aussi, dans le camp « lascif » des juifs et des musulmans, la répétition de cette valeur aide à percevoir la nature faussement altruiste de l'agir libéral. Chez les musulmans qui se disputent la possession de Leonisa, la dialectique de l'être (« por cumplir el apetito lascivo del que aquí os envía », p. 161) et du paraître (« Tú dices, Alí, que quieres esta cristiana para el Gran Señor, y Hazán dice lo mismo », p. 140) éclaire la nature purement égoïste des intentions masculines.

Comment Ricardo se surpasse-t-il ? Comment dépasse-t-il la libéralité intéressée qu'il avait manifestée en début de récit ? Cervantès y répond lors du discours final de Ricardo. Ce passage, dont nous avons eu un bref aperçu précédemment, ne concerne pas seulement Leonisa. Le protagoniste offre à ce moment un bilan également nuancé de lui-même¹¹⁰⁷. Ce qui émerge, c'est bien l'héroïsme d'une libéralité synonyme d'abnégation altruiste et non d'égoïsme sexuel :

Ves aquí, ¡oh Corneliol!, te entrego la prenda que tú debes de estimar sobre todas las cosas que son dignas de estimarse; y vees aquí tú, ¡hermosa Leonisa!, te doy al que tú siempre has tenido en la memoria. Ésta sí quiero que se tenga por liberalidad, en cuya comparación dar la hacienda, la vida y la honra no es nada (p. 157).

De retour en Sicile, Ricardo ne cherche pas à faire un don à Leonisa pour qu'elle en soit redevable, selon la logique de la réciprocité amoureuse ; il n'attend pas non plus que Leonisa soit reconnaissante de la liberté qu'il vient de lui offrir en la ramenant chez elle. L'acte de générosité qu'il accomplit à la fin est un don total, qui n'espère rien en retour ; pour cette raison, c'est à Corneliol qu'il s'adresse et non plus à celle qu'il aime (Pabón, 1981, p. 372). Le protagoniste vient de prouver qu'il est devenu un être exemplaire, car admirable, tant sa nouvelle libéralité confine à l'ascétisme (« Yo, sin ventura, pues quedo sin Leonisa, gusto de quedar pobre, que a quien Leonisa le falta, la vida le sobra », p. 157).

¹¹⁰⁶ Nous pourrions considérer la demande pressante de Hazán dans le même esprit : « No se descuidaba en este tiempo Hazán Bajá de solicitar al cadí le entregase la esclava, ofreciéndole montes de oro » (*AL*, p. 148). Lors de son récit rétrospectif, Leonisa met en avant, par ailleurs, l'acte du juif : « dio por mí dos mil doblas, precio excesivo, si no le hiciera liberal el amor que el judío me descubrió » (p. 144).

¹¹⁰⁷ *AL*, p. 156 : « también no se os habrá caído de la memoria la diligencia que yo puse en procurar su libertad, pues, olvidándome del mío, ofrecí por su rescate toda mi hacienda, aunque ésta, que al parecer fue liberalidad, no puede ni debe redundar en mi alabanza, pues la daba por el rescate de mi alma. »

-C-

Les écoles du savoir-vivre

Au cours de ces différentes exégèses du texte cervantin, une certitude se fait jour. La question des genres est sclérosante pour chacune des nouvelles exemplaires. *La ilustre fregona* est une nouvelle picaresque ou un récit chevaleresque ? *La española inglesa* appartient à la tradition des héros helléniques ou à celle des chevaliers errants ? À force de préférer les tiroirs à leur contenu, n'oublierions-nous pas la minutieuse construction des nouvelles, un art qui réunit des apports romanesques d'horizons divers pour exploiter le meilleur de chacun d'eux ?

Dans le tamis du critique, il convient de séparer les différents motifs pour distinguer la fonction de chacun d'eux. Il est apparu qu'une des raisons de l'écriture picaresque reposait sur la nécessité, dans le recueil, de tenir un discours critique sur l'homme, d'un point de vue social et philosophique. Les fonctions byzantines et chevaleresques concourent à forger la lecture héroïque des personnages tant féminins que masculins ; mais elles ne se limitent pas à cela.

Pour ne parler que du retour à la chevalerie, il faut constater que la présence de motifs et de scénarios relevant de cette tradition surprend par son ampleur. Peut-on s'en étonner ?

Quelques pistes peuvent guider notre enquête sur les *Ejemplares*. Le deuxième et le troisième roman de Cervantès (la *Première* et la *Seconde partie* de *Don Quichotte*) exploitent copieusement la veine née avec les romans de Chrétien de Troyes ; non sans raison, certainement. Alonso Quijano, transformé en « don Quichotte » par les romans de chevalerie, suscitait l'*admiración* autant que le rire : « les plaidoiries de don Quichotte à la défense de la chevalerie errante émeuvent tous ceux qui les écoutent, y compris le lecteur », insiste Thomas Pavel (2003, p. 95). Il faut dire que la version de G. Rodríguez de Montalvo avait constitué un tournant dans l'écriture de la matière de Bretagne. Avec *Amadís de Gaula*, puis avec *Tirant lo blanch* et *Palmerín de Inglaterra*, les motifs sociaux, qu'ils concernent le sentiment amoureux ou la protection des faibles, prennent des dimensions telles que le roman en vient à être perçu comme un modèle de vie, en Espagne comme à l'étranger¹¹⁰⁸, preuve de sa dimension axiologique transculturelle et anthropologique. La chevalerie fonctionnait, de fait, comme une parabole de l'expression du savoir-vivre, définissant ainsi Amadís comme un modèle social au même titre que le *cortegiano* italien¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁸ Pour l'Espagne, voir l'opinion de Fray Marco Antonio de Camos : « los quatro [libros] de Amadís era opinión de viejos, que enseñauan vn cortés trato y lenguaje » (GLASER, 1966, p. 402). Pour la France, voir ROTHSTEIN (1999), p. 119.

¹¹⁰⁹ *DQ I*, 25, p. 274-5 : « el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en

L'ambivalence incarnée par don Quichotte, à la fois fou et sage, est représentative de la pensée cervantine. Le roman de chevalerie est condamnable dans la forme mais beaucoup moins dans le fond ; Th. Pavel se demande, par exemple, si les échecs essuyés par les entreprises de l'hidalgo ne sont pas dus à l'application maladroite de ces principes chevaleresques plutôt qu'aux idéaux eux-mêmes (2003, p. 95)¹¹¹⁰. C'est, ne l'oublions pas, A. Quijano, lecteur imitateur et incarnation de la lecture exemplaire, qui conclut le débat qui l'opposait au chanoine : « De mí sé decir que después que soy caballero andante, soy valiente comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos » (*DQ* I, 50, p. 571). Si, donc, Cervantès se désolidarise du passéisme et de la féerie, excessive et trop peu allégorique, des romans de chevalerie, il reconduit scrupuleusement avec les *Nouvelles exemplaires* l'idéalisme social porté par les chevaliers et, après lui, par l'hidalgo Quijano.

Il faut dire que l'humanisme avait lancé, chez les lettrés de la Renaissance, la mode des traités de savoir-vivre¹¹¹¹ et, chez les lecteurs, un goût pour la « civilisation des mœurs » (Elias, 1973, p. 12). Le croisement entre l'exemplarité initiatique et celle de l'urbanité produit ainsi chez Cervantès une formule originale : près d'un siècle avant la publication des récits merveilleux de Charles Perrault, les *Nouvelles exemplaires* marquent de fait le premier pas de l'utilisation des contes traditionnels comme vecteur de socialisation savante¹¹¹².

Nous aborderons dans le second volet l'exemplarité civilisatrice de type sentimental. Concentrons, pour le moment, nos investigations sur le savoir-vivre général qui est proposé aux lecteurs.

LA VIE SOCIALE : L'ECOLE HUMAINE

Parmi les leçons cervantines, on observe, en premier lieu, l'importance de la société en tant que milieu, en tant qu'espace dans lequel l'individu, non seulement se doit d'établir des relations, mais aussi avec lequel, malgré les vices du monde, il lui faut entretenir des liens de confiance.

el mundo [...]. Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. »

¹¹¹⁰ Également, PARKER (1986), p. 47 : « [Cervantes] satirizaba las carencias de Don Quijote como heroico campeón de la justicia (para satirizar las carencias literarias de los libros de caballerías) pero no satirizaba los ideales caballerescos *per se* ».

¹¹¹¹ ELIAS (1973), p. 114 ; HALE (1998), p. 365-526. Pour l'Espagne : BLANCO (1994), GALLEG0 (1995).

¹¹¹² Sur la fonction sociale des « contes de Perrault », voir ZIPES (1986), p. 25-62. Le « conte individuel fut et reste un "acte symbolique" dont l'objet avait pour intention de transformer le conte traditionnel oral (parfois un célèbre conte écrit) pour en faire ressortir les motifs, les personnages, les thèmes, les fonctions et configurations, de telle sorte qu'ils puissent convenir aux préoccupations des classes cultivées et dominantes de l'ancienne société féodale capitaliste ou des société capitalistes qui lui ont succédé » (p. 16). Sur la fonction sociale de la tragédie : VIDAL-NAQUET (1973), p. 24-26 (« Par le spectacle tragique la cité se met en question elle-même. Et les héros et le chœur incarnent successivement valeurs civiques et valeurs anticiviques »).

Être en société, ou la fable du lettré isolé

Le bonheur de Narcisse n'implique pas le bonheur des autres qui l'entourent, qui vivent au loin, dont il ne connaît même pas l'existence. Son bonheur se vit sans les autres, au détriment des autres.

Denis Jeffrey, *Eloge des rituels*

Au sein du recueil « exemplaire », la *Novela del licenciado Vidriera* joue un rôle considérable. Le récit se singularise incontestablement par l'originalité de son histoire. À la différence de toutes les autres nouvelles, il narre l'existence d'une personne qui, jusqu'à son départ pour les Flandres, passe sa vie en relative autarcie.

Pour les lettrés qui se voient représentés dans la *novela*, c'est sans doute une lecture littérale qui prédomine ; et Cervantès ne ménage pas ses efforts pour qu'il en soit ainsi. La trame novellière conte les aventures d'un jeune homme qui, d'abord, suit des études universitaires, et qui, par la suite, une fois sa maladie guérie, exerce la profession d'avocat.

Ces deux moments de la biographie de Tomás Rodaja semblent correspondre à une mise en scène des vues exprimées par Juan Lorenzo Palmireno dans son *Estudioso cortesano* (1573), texte de savoir-vivre que l'humaniste adresse aux personnes formées à l'Université. Le caractère contre-exemplaire et répulsif de la conduite de Tomás, souligné par la crise de la *locura vítre*¹¹¹³, est un miroir de médisance et d'entêtement, défauts dont le docte doit impérativement se défaire¹¹¹⁴. Mais c'est essentiellement lorsque Tomás recouvre la santé mentale que la fable cervantine se rapproche le plus de la problématique moderne exposée par le pédagogue aragonais. J. L. Palmireno tire son exposé du constat que plusieurs universitaires, du fait de leur commerce exclusif avec les livres¹¹¹⁵, sont à ce point inadaptés à la vie sociale commune qu'ils vivent, malgré tout leur savoir, dans la pauvreté¹¹¹⁶. L'inaptitude de Tomás à gagner sa vie, précisément quand il retrouve la sagesse (« *Perdía mucho, y no ganaba gran cosa* », p. 300), est symptomatique du fait que le lettré manque d'*Agibilia*, cette compétence qui lui permettrait de briller et, surtout, de gagner son pain quotidien par son activité professionnelle¹¹¹⁷ : la profession d'avocat représentée

¹¹¹³ Le motif du verre, par ses résonances imaginaires, exprimerait chez Tomás (LAPISSE SOLA, 2005) le désir d'être un esprit pur : le fantasme du jeune homme tendrait à faire croire que son corps a perdu sa dimension charnelle pour n'être que le prolongement symbolique du « monde des Idées » (« *Decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento* », LV, p. 277).

¹¹¹⁴ « Guardarás con toda curiosidad el decoro, en no reirte de lo que cuentas : en no echar babas, o saliva al que te escucha, y no caer en ninguna de aquellas tres grandes, que cuenta, y declara, copiosamente el Doctor Villalobos : que son la grande parlería, la gran porfía, la gran risa » (PALMIRENO, 1573, p. 53).

¹¹¹⁵ Tomás, il faut le rappeler, « *atendía más a sus libros que a otros pasatiempos* » (LV, p. 276).

¹¹¹⁶ Sur ces lettrés impécunieux : PALMIRENO (1573), p. 2 (« *olvidados en un rincón* »), 23-24 (« *vamos a discípulos míos, que [...] han querido correr a Teología, y después se han hallado sin auditorio* »), 103. Voir les commentaires de J. GALLEGÓ (1995), p. 76-81 et de M. BLANCO (1994), p. 129-132.

¹¹¹⁷ PALMIRENO (1573, prologue, non paginé) : « *Agibilia, llama el vulgo la desenvoltura que el hombre tiene en ganar un real, en saberlo conservar, y multiplicar [...], ganar las voluntades y favores, conservar la salud* ».

par Cervantès ne peut être exercée sans le concours et la considération des autres, « el sustento » dont il avait auparavant bénéficié (*LV*, p. 300). Tomás Rodaja s'affiche ainsi comme un double de l'archétype du docte ostracisé et vulnérable à la maladie qu'a décrit, au XVI^e siècle, J. L. Palmireno¹¹¹⁸.

L'interprétation que nous venons de présenter, qui limite la portée exemplaire du *Licenciado Vidriera* à la civilité du lettré sur le modèle de *El estudioso cortesano*, aussi pertinente soit-elle, reste insuffisante. Cervantès ne fait pas suivre à son personnage principal le programme éducatif de l'humaniste aragonais. Alors que J. L. Palmireno déploie dans son traité maints conseils pour que les lecteurs acquièrent cette habileté « que no se enseña en la escuela » (1573, p. 3), le licencié Tomás Rodaja ne gagnera jamais la sympathie des gens grâce à la complémentarité du livre et de l'expérience : il devra changer de profession (embrasser la carrière des Armes) pour trouver l'honorabilité (« honra ») qui lui faisait défaut¹¹¹⁹.

La carence sociale symbolisée par la fable du personnage de verre suppose, sans doute, un angle herméneutique plus grand que celui induit par le contexte universitaire. L'ampleur prise par les multiples rencontres du licencié après son accident dénote que Tomás, malade, est allergique à une multitude de professions et de types humains. De multiples interprétations ont été données au déclenchement tragique de la folie du licencié¹¹²⁰, mais elles laissent généralement de côté la particulière symbolique de la responsable du châtement, à savoir la prostituée. Or, avant d'être un symbole général de la femme, l'enchanteresse fait sens par son étiquette « dama de todo rumbo y manejo » (p. 275).

Pour comprendre, donc, comment se justifie le châtement tragique, Cervantès oblige son lecteur à revenir en arrière pour tenter de comprendre l'erreur du jeune homme (Forcione, 1982, p. 238).

Tomás ne se comporte pas comme Berganza ; il ne rompt pas avec ses maîtres parce qu'ils l'agressent : c'est de son propre chef qu'il s'en désolidarise. On peut croire, d'abord, que le retour de ses maîtres en Andalousie l'oblige à repartir pour Salamanque afin de poursuivre ses études (*LV*, p. 267). Mais, la seconde fois, la situation humaine est plus explicite. Tomás rompt le lien amical que le capitaine Valdivia avait créé avec lui : sur les eaux de Gènes, l'équipage doit se diriger vers le Piémont ; Tomás décide de continuer seul le voyage (p. 272). À la première lecture, le sens profond du parcours individualiste de Tomás n'affleure pas. D'abord, le jeune homme avait cédé à l'offre du capitaine Valdivia parce que celui-ci lui avait loué la « vida libre del soldado, y de la libertad de Italia » (p. 268). En outre, il n'avait pas de comptes à rendre à son « camarade »

¹¹¹⁸ *L'agibilia* protège contre les maladies : PALMIRENO (1573), p. 162.

¹¹¹⁹ Sur l'indispensable honorabilité (« honra ») : PALMIRENO (1573), p. 22, 179.

¹¹²⁰ CASALDUERO (1943) ; SAMPAYO RODRÍGUEZ (1986) ; FORCIONE (1982).

(p. 269), lui ayant bien spécifié qu'il acceptait de le suivre à la condition de ne pas passer sous les drapeaux :

como si todo hubiera de suceder a la medida de su gusto, dijo al capitán que era contento de irse con él a Italia; pero había de ser condición que no se había de sentar debajo de bandera, ni poner en lista de soldado, por no obligarse a seguir su bandera; y, aunque el capitán le dijo que no importaba ponerse en lista, que así gozaría de los socorros y pagas que a la compañía se diesen, porque él le daría licencia todas las veces que se la pidiese.

- Eso sería –dijo Tomás– ir contra mi conciencia y contra la del señor capitán; y así, más quiero ir suelto que obligado (p. 269).

La suite du parcours de l'étudiant est tout aussi significative, lorsque l'on « regarde bien » : il s'agit, comme l'a remarqué G. Güntert, d'une « parodie de voyage humaniste », où la contemplation et l'admiration¹¹²¹ prennent le pas sur l'expérience réelle et initiatique (1996, p. 831-841). Tomás représente l'envers du parfait gentilhomme, mais aussi, plus largement, par l'antithèse qu'il oppose à la camaraderie lue précédemment (RC), la difficulté à établir des liens amicaux privilégiés¹¹²². La période initiatique de la folie représente alors, non une rupture par rapport aux séquences précédentes, mais bien une acmé symbolique, ce qui a pour effet de les rendre hautement révélatrices¹¹²³.

Luis Rosales, qui s'est penché avec acuité sur la question de la liberté, relève que la peur d'être touché est une métaphore poétique qu'il convient de lire allégoriquement comme une « allergie sociale » : « ¿No recuerda el lector que la palabra vidrioso que sigue aplicándose aún, en toda España, a la persona irascible, antisocial, fácilmente irritable, que cruje y salta como el cristal a la menor contradicción ? » (1996, p. 85-90). Effectivement, même pour un lectorat peu cultivé, le symbolisme de motif minéral est pour le moins « transparent » lorsqu'on le met en rapport avec le sens littéral des réactions que le licencié exprime au moment de sa « métamorphose »¹¹²⁴.

¹¹²¹ Voir FORCIONE (1982), p. 230.

¹¹²² ROSALES (1996), p. 100-101 : « Tiene el mismo carácter de despedida y provisionalidad que acompaña todos los actos de su vida. Tomás Rodaja no se vincula a nada [...]. Tomás Rodaja no comprende la amistad ». Les quelques liens amicaux qui apparaissent avant le dénouement (p. 275, 293) ne s'inscrivent pas dans la logique des « deux amis » ni ne montrent un attachement particulier et volontaire du licencié, deux comportements qui, par contre, sont représentés à la fin de l'initiation expiatoire (« se fue a Flandres [...] en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia », p. 301).

¹¹²³ ROSALES (1996), p. 102 : « su locura también se encontrará condicionada de algún modo por su carácter ». Également, sur cette fonction de mise en évidence exercée par le moment initiatique : BRUNEL (2004), p. 151 (déjà cité).

¹¹²⁴ LV, p. 277 : « Para sacarle desta estraña imaginación, muchos, sin atender a sus voces y rogativas, arremetieron a él y le abrazaron, diciéndole que advirtiese y mirase cómo no se quebraba. Pero lo que se granjeaba en esto era que el pobre se echaba en el suelo dando mil gritos, y luego le tomaba un desmayo del cual no volvía en sí en cuatro horas; y cuando volvía, era renovando las plegarias y rogativas de que otra vez no le llegasen ». Sur l'agressivité du licencié de Verre observable dans la séquence suivante des apophtegmes : RILEY (1976), p. 189-199.

Dans ce double contexte, prospectif (études) et rétrospectif (folie), l'épisode prend toute sa signification. À une époque où la sociabilité reste toujours redevable à la pensée d'Érasme¹¹²⁵, donc d'un savoir-vivre indissociable de l'éthique humaine et chrétienne (*Imitatio Christi*), l'archétype de la femme publique ne peut être une surprise. Avec précision, Juan Ramón Sampayo Rodríguez explique la dette cervantine à l'égard du scénario exemplaire. Le colloque du « Jeune homme et de la Prostituée » écrit par Érasme constitue la trame de fond de la visite de Tomás chez la femme publique (1986, p. 100-102) : Sophrone, qui en est le protagoniste, décide, suite à son expérience en Italie, de retrouver la prostituée Lucrèce pour l'inciter à changer de vie, pour la « sauver » (Érasme, 1992b, p. 483-490).

Un détail rend toutefois incomplète l'interprétation : Tomás n'a aucune de ces charitables intentions, et pour cause : il ne connaît pas la prostituée qu'il rencontre à son retour d'Italie. C'est donc, la dimension archétypale de la pécheresse qui prime dans cette figure féminine. Or, en 1588, celle-ci venait de connaître un renouveau avec la publication de *La conversión de Magdalena*. Le texte (ou sa tradition) a pu attirer l'attention de notre auteur. L'histoire qu'il expose est, ni plus ni moins, celle d'une métamorphose, celle de Marie Madeleine, comme l'explique Malon de Chaide lui-même :

Entre tantas maravillas y *metamorfosis* que [Dios] hizo..., de la mujer de Lot en sal, de la vara de Moisés, de los ríos de Egipto en sangre, del polvo en moscas, del agua en ranas, del mar en seco, del soberbio rey en bestia, del día en noche y de la noche en día, y de otras obras semejantes y estupendas, mira si hizo jamás alguna mayor, alguna más maravillosa, más rara que ésta, cuando *aquel durísimo pedernal, aquella sequísima piedra...* lo trocó en *copiosísimo estanque...* en *venas corrientes de agua viva* (II, 255).¹¹²⁶

L'hypotexte est important car il dévoile l'art de recomposition propre à notre auteur, mais, surtout, le sens profond de la fable du licencié. Face à la pécheresse, le licencié fait preuve d'une véritable incivilité : « en *ninguna* manera respondió al gusto de la señora ». Dans la sphère qui lie les trois actes donner-recevoir-rendre, Tomás ne sait même pas exprimer de la gratitude, geste emblématique du deuxième temps éthique¹¹²⁷, lorsqu'elle lui offre son amour et ses biens (« ella le descubrió su voluntad y le ofreció su hacienda »). Dans la nouvelle, Tomás agit à l'inverse de

¹¹²⁵ La « civilité » naît grâce à la popularisation du terme, suite à l'une des dernières publications d'Érasme, le *De civilitate morum puerilium* -1530- (ELIAS, 1973, p. 115 ; MARGOLIN, 1994, p. 161-168).

¹¹²⁶ ALADRO FONT (1998), p. 93-94.

¹¹²⁷ « Durant le XVI^e siècle, c'est aux Trois Grâces qu'avaient recours les personnes instruites pour illustrer la réciprocité du don. Leur guide était Sénèque, qui avait souligné le "caractère naturel" de la gratitude (même les fiers éléphants devenaient doux et reconnaissants envers ceux qui les nourrissaient) » (DAVIS, 2003, p. 22). L'historienne conclut son essai en soulignant l'importance de la notion de gratitude au début des Temps modernes : « Globalement, nous avons plutôt peu réfléchi à la "gratitude" et aux actions fructueuses dont on attend qu'elles soient produites par des dons, par contraste avec le XVI^e siècle où ces questions, plus que toute autre, étaient sur-analysées et très disputées. Peut-être que le terme de "gratitude" a quelque chose à ajouter à celui, plus froid mais que nous privilégions, de responsabilité » (p. 199).

Jésus lors du repas chez Simon le pharisien (Luc, 7, 36-50)¹¹²⁸. Or, le personnage de Madeleine constituait une figure fondamentale de l'imaginaire chrétien, du fait, à la fois, de sa réactivation par Erasme¹¹²⁹ et de l'exemplarité considérable de cet archétype¹¹³⁰ qui représentait le modèle de la repentance pour tant de saintes du calendrier catholique : « ha sido para la Cristiandad occidental sobre todo la "prostituta" » (Aladro Font, 1998, p. 88-89). Comme chez nombre d'humanistes, la prostituée représente, chez Cervantès, ce souhait d'accéder à une plus grande humanité par l'amour. La *dama de todo rumbo y manejo* montre, comme la pécheresse de Malón, que l'émotion qui l'opprime n'est plus luxure mais amour (« de cuya visita y vista quedó enamorada de Tomás »)¹¹³¹.

Tomás s'inscrit, ainsi, dans un registre doublement négatif. Il refuse et l'amour humain de la femme et l'amour rédempteur christique, soit le lien humain au sens large. Pour cette raison, la métamorphose cervantine ne peut qu'être inverse à celle de la Bible, que Malón de Chaide avait lui-même prolongé dans sa synthèse, celle de la « conversion »¹¹³². De la pierre (« sequísima piedra »), Madeleine passe aux larmes (« venas corrientes de agua viva ») ; chez Cervantès, la pierre va métaphoriquement recouvrir la carapace glaciale du protagoniste, sur le modèle d'Anaxarète, la jeune fille punie par les Dieux pour avoir laissé mourir son tendre amant (Ovide, 1992, p. 471-474)¹¹³³. Avec justesse, Luis Rosales souligne que l'auteur des *Ejemplares* avait placé son personnage au milieu du monde : dans la rue. Tomás ne ressemble pas à Marcela (*DQ I*) ou à Renato (*PS*), tous les deux isolés du reste des hommes (1996, p. 111). En ne séparant pas le personnage de ses congénères, l'art cervantin du paradoxe rejoint le symbolisme étrange de la

¹¹²⁸ Sur la confusion, dans l'Occident chrétien, entre les trois personnages bibliques, Marie de Bétanie (Marc, 14, 3), la pécheresse (Luc) et Madeleine (Jean, 20, 11) : ALADRO FONT (1998), p. 84-86.

¹¹²⁹ Voir la polémique des humanistes, puis les créations artistiques concernant *Magdalena* : *ibid.*, p. 86-99.

¹¹³⁰ Pour N. Frye, la pécheresse constitue un symbole essentiel du répertoire chrétien (1984, p. 203-204 ; 1990, p. 220).

¹¹³¹ On mesurera ainsi tout ce qui sépare la prostituée du *LV* d'Hipólita (*PS*), dont l'amour reste partiel et lascif (« ya le había hecho movimientos en el alma su bizzarria, su gentileza, y, sobre todo, el pensar que era español, de cuya condición se prometía dádivas imposibles y concertados gustos » ; « se admiró el gobernador, antes del atrevimiento que del amor de Hipólita: que de semejantes sujetos son propios los lascivos disparates », p. 449-453). La solution trouvée par Hipólita pour résoudre son problème sentimental est révélateur du fossé qui la sépare de la « dama de todo rumbo y manejo » (*LV*) : le coing offert par la prostituée de Salamanque représente par la synecdoque son don d'amour (« su voluntad ») et sa libéralité (« le ofreció su hacienda ») ; à l'inverse, le moyen pervers employé par la belle romaine est le prolongement de l'accusation maligne de vol qu'elle avait porté contre Persilès (p. 452) : « que enfermase la salud de Auristela; y, con limitado término, si fuese menester, le quitase la vida » (p. 456).

¹¹³² Rappelons les paroles que le personnage de Jésus adresse à Simon : « À cause de cela, je te dis, ses péchés, ses nombreux péchés, lui sont remis parce qu'elle a montré beaucoup d'amour » (Luc, 7, 47).

¹¹³³ « Mais elle, plus cruelle que n'est la mer soulevée [...], elle interdit même l'espérance à son amant » (Ovide, 1992, p. 472). Le manque de reconnaissance est également sanctionné avec violence dans la tradition contique : voir « Face de chèvre » dans BASILE (2002), p. 94-100 (I, 8). La morale du conte : « Ainsi Rezolla vécut heureuse, chérissant son mari, honorant la fée, et se montrant reconnaissante envers le vieil homme, car elle avait appris à ses dépens qu'il faut toujours être courtois » (l'éditeur souligne). On notera que Christel Lapisse rapproche le personnage cervantin de Narcisse, personnage tragique du répertoire ovidien (2005).

parabole évangélique et libère un sens universaliste¹¹³⁴. Outre le sens allégorique de premier degré qui construit une exemplarité *spéculaire* pour les doctes misanthropes, la fable du *Licenciado Vidriera* place des limites à la liberté. Elle introduit le châtiment dans le parcours d'une figure illustrant la soif d'indépendance totale¹¹³⁵. Jusqu'au changement d'attitude final, Tomás ne s'était attaché à aucun type de relation : ni à un maître, ni à un ami, ni à une femme. Or, depuis Aristote, qui exerça une très forte influence dans les traités de savoir-vivre, l'homme ne peut se concevoir ou vivre hors de la *polis*, de la *civitas* : il est un animal politique, un « citoyen » (Pons, 1993, p. 175-176). Être civilisé implique, immanquablement, de se frotter aux autres ; être un homme (être humanisé) signifie être parmi les hommes et agir en conséquence (Margolin, 1994, p. 152-153 ; Hale, 1998, p. 379). On sait quelle importance cette conception de la vie humaine avait dans les textes d'Erasme, ce religieux que la vie monacale avait laissé très tôt insatisfait (*ibid.*, p. 157). Chez Cervantès, on ne peut être surpris que la philosophie humaniste soit coulée dans le moule contigue et que le symbolisme du don découle du motif archaïque du fruit offert. Comme l'avait rappelé Marcel Mauss, pour l'éthique folklorique, la triade donner-recevoir-rendre est tellement automatique que l'objet donné (ici le fruit) renferme la force du don : ses vertus bénéfiques s'il est payé de retour, mais aussi maléfiques si le cercle de la réciprocité est rompu (2003, p. 161, 253-255).

Avoir confiance en autrui, ou la fable des amants égarés

Puisque l'homme doit vivre avec ses semblables, autant qu'il ait confiance en eux.

Cela n'est pourtant pas simple. Le ressort narratif de la folie avait permis aux lecteurs de percevoir, avec la plus parfaite « transparence », l'identité du licencié de Verre ainsi que la diversité des personnes qui l'entouraient (Rey Hazas, 1997, p. 105) : on découvre ainsi un genre humain entaché de nombreux défauts. Dans le *Coloquio de los perros*, les déplacements incessants de Berganza, ses rencontres variées, concouraient à offrir un regard tout aussi implacable sur les travers humains. Et pourtant...

Il y a de la parabole dans la « divine comédie » que Berganza nous invitait à contempler. Parce que les hommes sont presque systématiquement mauvais, il faut leur faire confiance : tel est

¹¹³⁴ Nicolas Correard vient de montrer avec finesse le lien de l'exemplarité cervantine avec le discours chrétien. On ne peut, donc, que rapprocher ses conclusions du symbolisme porté par le LV : les *Novelas ejemplares* ne sont-elles pas « une anti-Célestine, défiant le lecteur de jeter la première pierre ? [...] En nous interdisant de juger catégoriquement leurs personnages, les nouvelles ne retiennent-elles pas un peu de l'esprit du Sermon sur la Montagne ? » (CORREARD, à paraître).

Sur le sens universaliste du paradoxe dans les paraboles : RICCEUR (2000), p. 211, 223.

¹¹³⁵ Sur l'équivalence du verre et de la divinité, par le biais du schème de l'invisibilité : LAPISSE SOLA (2005).

le message paradoxal que Cervantès nous invite à assimiler dans cette succession de micro-fables¹¹³⁶.

Avant la dernière nouvelle (et de façon plus manifeste encore), Cervantès s'appesantit sur cette question dans *La señora Cornelia*¹¹³⁷ ; car dans le labyrinthe relationnel des trois protagonistes bolognais, une évidence s'impose progressivement aux lecteurs : Cornelia, Alfonso et Lorenzo ont laissé s'emmêler leurs relations à force d'agir avec méfiance.

Pour les lecteurs, le fait de vivre l'aventure fictionnelle du point de vue des Espagnols permet de mesurer le caractère erroné de la peur et de la méfiance que les Italiens peuvent concevoir à leur égard¹¹³⁸. Initialement, Cornelia s'en remet à don Antonio mais, très rapidement, elle exprime un trouble lorsqu'elle voit le chapeau de son époux secret porté par don Juan. Avant d'écouter l'explication de l'Espagnol et de comprendre que ce chapeau est représentatif de l'aide portée par don Juan à son mari, elle se laisse envahir par une peur irrépressible envers ses hôtes protecteurs :

¡Ay, desdichada de mí! Señor mío, decidme luego, sin tenerme más suspense: ¿conocéis el dueño dese sombrero? ¿Dónde le dejastes o cómo vino a vuestro poder? ¿Es vivo por ventura, o son ésas las nuevas que me envía de su muerte? ¡Ay, bien mío!, ¿qué sucesos son éstos? ¡Aquí veo tus prendas, aquí me veo sin ti encerrada y en poder que, a no saber que es de gentileshombres españoles, el temor de perder mi honestidad me hubiera quitado la vida! (SC, p. 490).

Après ce passage, l'arrivée de son frère Lorenzo aide à entrevoir la cause de ses problèmes amoureux. À la simple prononciation du nom de son frère, l'idée qu'il ne la tue refait surface chez Cornelia (p. 497 et 501 : « Mucho discurrís y mucho teméis, señora Cornelia –dijo don Juan »).

Finalement, les deux Espagnols rencontrent Alfonso. Lui aussi pêche par méfiance ; il avait refusé, apprend-on, de célébrer publiquement son mariage avec Cornelia, estimant que sa mère s'y opposerait (p. 507-508).

¹¹³⁶ Suite à l'aventure des bergers prédateurs, Cipión tire comme conclusion : « mueren muchos más de los confiados que de los recatados ». Mais la morale de l'histoire qu'il formule juste après est fort différente : « pero el daño está en que es imposible que puedan pasar bien las gentes en el mundo si no se fía y se confía. Mas quedese aquí esto, que no quiero que parezcamos predicadores » (CP, p. 557). La rencontre de Berganza avec le poète désargenté lui donnera raison (p. 613).

¹¹³⁷ L'une des leçons de *DD* n'est pas différente puisque Teodosia aurait pu faire confiance plus tôt à son frère.

¹¹³⁸ Plus profondément, la confiance *extravagante* (RICŒUR, 2001, p. 224) de Lorenzo pour don Juan (p. 498-499) rattache la nouvelle au discours parabolique. Comment lire, en effet, l'in vraisemblance qui fait choisir au Bolognais l'aide d'un Espagnol ? La nouvelle avait insisté à deux reprises sur ce motif de l'orgueil proverbial des Espagnols à l'étranger (« la arrogancia que dicen que suelen tener los españoles », p. 482 ; « no es bien que os salga vana la fe que tenéis de la bondad de los españoles; y, pues nosotros lo somos y principales (que aquí viene bien ésta que parece arrogancia) », p. 492). De tels paramètres de lecture font, en fait, du choix de Lorenzo un acte sensé et pleinement assumé jusque dans ses conséquences, qui correspondent à l'obligation de respecter les décisions de don Juan : « de vos puedo esperar [que los consejos y persuaciones] sean buenos y honrosos, aunque rompan por cualquier peligro » (SC, p. 499).

Lorenzo échappe-t-il à ce tableau où les amants vivent dans une peur perpétuelle des autres ? Le problème de la méfiance est-il seulement une question sentimentale ? Répondant à ces interrogations, une scène qui précède les explications du duc de Ferrara (Alfonso) contribue à rendre plus « visible » et plus emblématique encore le défaut de tous les acteurs italiens de l'histoire : *de loin*, lorsque Lorenzo voit don Juan sauter prestement de cheval pour baiser les pieds du duc, il interprète ce mouvement non pas comme un acte « de courtoisie » mais comme un geste de colère (p. 507). Si, littéralement, les trois Bolognais jugent « de loin », allégoriquement, ils ne sont pas assez proches les uns des autres pour comprendre les véritables intentions de chacun. Or, qu'il s'agisse de la situation de Cornelia ou de celle de son frère, à chaque fois, les personnages interprètent mal la réalité : ni Lorenzo, ni Alfonso n'avaient de mauvaise intention (*exemplarité diégétique* : p. 499, 507).

La lecture allégorique et axiologique est facilitée par la structure binaire de la nouvelle¹¹³⁹, qui oppose la crainte¹¹⁴⁰ systématique et contre-exemplaire des autochtones bolognais à l'admirable confiance que montrent à tout instant les Basques, don Juan et don Antonio : « ¡Válame Dios! –dijo Cornelia–; grande es, señor, vuestra cortesía y grande vuestra confianza. ¿Cómo, y tan presto os habéis arrojado a emprender una hazaña llena de inconvenientes? ¿Y qué sabéis vos, señor, si os lleva mi hermano a Ferrara o a otra parte? » (p. 501). La force de ces chevaliers des temps modernes n'est plus à lire dans leur bras ou leur épée, mais bien dans leur disposition à croire à la sincérité de leurs interlocuteurs ; présenté comme une forme de courage, le lien confiant à autrui peut ainsi servir la rhétorique traditionnelle de l'héroïsme et convaincre les lecteurs de suivre ce chemin tracé par des personnages de même nationalité qu'eux.

Dans ce cadre préalable, les soupçons formulés par la gouvernante contre ses maîtres espagnols¹¹⁴¹ ainsi que l'aventure de la fausse Cornelia font office de tests pour Cornelia et Alfonso. En produisant un nouveau brouillage dans cette histoire qui, pourtant, commençait par converger vers un même point de rassemblement, la belle Italienne retombe partiellement dans son erreur passée : si, d'une part, elle fait confiance à la gouvernante, conformément à la

¹¹³⁹ Sur l'économie axiologique fondée sur l'organisation des acteurs romanesques en modèles et contre-modèles : JOUVE (2001) p. 76.

¹¹⁴⁰ Le concept exprimé dans le terme « temor » (employé à plusieurs reprises par Cornelia) est représentatif du comportement général des Italiens.

¹¹⁴¹ SC, p. 503 : « ¡Ay señora de mi alma! ¿Y todas esas cosas han pasado por vos y estáis aquí descuidada y a pierna tendida? O no tenéis alma, o tenéisla tan desmazalada que no siente. ¿Cómo, y pensáis vos por ventura que vuestro hermano va a Ferrara? No lo penséis, sino pensad y creed que ha querido llevar a mis amos de aquí y ausentarlos desta casa para volver a ella y quitarnos la vida, que lo podrá hacer como quien bebe un jarro de agua. Mirá debajo de qué guarda y amparo quedamos, sino en la de tres pajes, que hartos tienen ellos que hacer en rascarse la sarna de que están llenos que en meterse en dibujos; a lo menos, de mí sé decir que no tendré ánimo para esperar el suceso y ruina que a esta casa amenaza. ¡El señor Lorenzo, italiano, y que se fíe de españoles, y les pida favor y ayuda; para mi ojo si tal crea! –y díose ella misma una higa–; si vos, hija mía, quisiédes tomar mi consejo, yo os le daría tal que os luciese. »

demande des Espagnols¹¹⁴², d'autre part, elle cède une fois de plus au doute, mettant à nouveau en cause la sincérité de ses protecteurs¹¹⁴³. Aux lecteurs de reconnaître que Cornelia, au lieu d'être attentive aux indices évidents de la bonne foi des Basques¹¹⁴⁴, suit un comportement tout picaresque : celui, dénué d'idéalisme, de la *masara*¹¹⁴⁵. De son côté, Alfonso découvre, chez les Espagnols, une jeune femme du même nom de Cornelia ; quoiqu'il doute quelques instants, il décide de ne pas mettre en doute leur sincérité¹¹⁴⁶ et finit par adopter la voie exemplaire de la confiance :

Quedó tan corrido el duque, que casi estuvo por pensar si hacían los españoles burla dél; pero, por no dar lugar a tan mala sospecha, volvió las espaldas, y, sin hablar palabra, siguiéndole Lorenzo, subieron en sus caballos y se fueron, dejando a don Juan y a don Antonio hartos más corridos que ellos iban; y determinaron de hacer las diligencias posibles y aun imposibles en buscar a Cornelia, y satisfacer al duque de su verdad y buen deseo (p. 513).

À travers la confrontation des Basques, véritables modèles de confiance efficace, et des Bolognais, représentants opposés de la défiance préjudiciable, *La señora Cornelia* offre une allégorie sur les effets qui résultent des deux attitudes¹¹⁴⁷.

¹¹⁴² SC, p. 495 : « una criada nuestra que os sirva, de quien podéis hacer la misma confianza que de nuestras personas: tan bien sabrá tener en silencio vuestras desgracias como acudir a vuestras necesidades. »

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 505 : « En efeto, tantas y tales razones le dijo, que la pobre Cornelia se dispuso a seguir su parecer; y así, en menos de cuatro horas, disponiéndolo el ama y consintiéndolo ella, se vieron dentro de una carroza las dos y la ama del niño, y, sin ser sentidas de los pajes, se pusieron en camino para la aldea del cura »

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 505 : « aunque a la verdad no tengo de qué quejarme de mis amos, porque son unos benditos, como no estén enojados, y en esto parecen vizcaínos, como ellos dicen que lo son. Pero quizá para consigo serán gallegos, que es otra nación, según es fama, algo menos puntual y bien mirada que la vizcaína » ; « se pusieron en camino para la aldea del cura; y todo esto se hizo a persuasión del ama y con sus dineros, porque había poco que la habían pagado sus señores un año de su sueldo, y así no fue menester empeñar una joya que Cornelia le daba ».

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 504-505 : « Y agora, señora, como estás mala, te han guardado respecto; pero si sanas y convaleces en su poder, Dios lo podrá remediar, porque en verdad que si a mí no me hubieran guardado mis repulsas, desdenes y enterezas, ya hubieran dado conmigo y con mi honra al traste; porque no es todo oro lo que en ellos reluce: uno dicen y otro piensan; pero hanlo habido conmigo, que soy taimada y sé dó me aprieta el zapato; y sobre todo soy bien nacida, que soy de los Cribelos de Milán, y tengo el punto de la honra diez millas más allá de las nubes » (p. 504-505).

¹¹⁴⁶ Sur la reconnaissance de la fiancée au milieu des sosies : PROPP (1983), p. 513.

¹¹⁴⁷ Le symbolisme des routes, droites ou détournées, était de ce point de vue révélateur, comme St. Zimic l'a parfaitement souligné : « la solución final de todos los problemas no se determina por una dramática anagnórisis [...] sino tan sólo por la palabra llana, mediada por los dos españoles entre todas las partes, con que se supera la barrera de los malentendidos, de las mentiras y de los temores, erigida por la desconfianza. A este respecto, nos parecen también de valor emblemático « el camino derecho » y las sendas apartadas, que se contraponen en la obra. Sí, la indumentaria, los pañales, las joyas y, particularmente, el sombrero tienen un papel significativo para complicar y desenredar las situaciones, pero su función más importante e ingeniosa consiste en su ironía implícita, al hacernos meditar sobre los inseguros, endebles, ridículos medios, incluyendo el mero azar, de los que debe depender aquél que, por cualquier motivo o circunstancia, ha renunciado a la razón, al sentido común, a la virtud » (ZIMIC, 1996, p. 321-322).

L'ADAPTATION SOCIALE : L'ÉCOLE COURTOISE

Le rituel le plus connu vise d'abord la saine régulation des émotions très intenses qui naissent dans diverses situations de la vie. Il vise en fait à les symboliser, à les signifier, à leur donner une voie d'expression. Or, le rituel peut également chercher à susciter ou à prévenir des émotions intenses. [...] on utilise régulièrement le rituel pour retrouver le calme après une bourrasque émotionnelle

Denis Jeffrey, *Eloge des rituels*

Reprenant, pour les confirmer ou pour les infirmer, les différentes écritures qui valorisent la soif d'indépendance, la défiance picaresque et l'univers aristocratique de la chevalerie, les nouvelles du *Licenciado Vidriera* et de *La señora Cornelia* se font les porte-parole d'une sociabilité véritable, refusant, à la fois, la vie hors de la société et la méfiance répétée contre autrui. Elles communiquent des fondements de sociabilité.

D'autres nouvelles exemplaires prolongent cette exemplarité civilisatrice de type social en intégrant les nouvelles formes de savoir-vivre issues des manuels de civilité diffusés depuis la Renaissance. À l'intérieur de la sociabilité plus globale que nous venons de préciser, on remarque, en effet, dans les récits cervantins une préoccupation pour la civilisation des modes relationnels. Réguler les passions, canaliser le discours constituant, dans le recueil, deux ancrages forts de l'axiologie cervantine.

Réguler ses émotions, ou la fable du colérique

L'irascible, caractéristique du mode d'action chevaleresque et de la réception de celui-ci (voir *supra*), est corseté avec force dans les *Ejemplares*. Dans *La española inglesa*, l'affrontement entre le comte Arnesto et Ricaredo tourne court ; dans *La ilustre fregona*, les deux « caballeros pícaros », comme le souligne Cl. Chauchadis, réduisent leur joute à un duel purement verbal (voir *supra*). Lors du combat qui oppose Alfonso à ses multiples assaillants, le contexte citadin permet d'éviter la mort à nos protagonistes, sauvés par les voisins qui font venir la justice (SC, p. 485). Enfin, malgré l'expression de quelques velléités, aucun gentilhomme ne part guerroyer dans les Flandres¹¹⁴⁸. Aussi trouve-t-on, dans l'écriture des *Nouvelles exemplaires*, un travail manifeste d'évitement des scènes sanglantes qui sont prisées dans la lecture des romans du cycle d'*Amadís de Gaula*¹¹⁴⁹.

Pourtant, du point de vue axiologique, on peut difficilement dire que la violence *in absentia* à l'intérieur du recueil permet une prise de conscience lectorale des dangers de l'irascible ; ce sont, plutôt, les débuts non-prometteurs de l'« amant libéral » qui jouent cette fonction.

¹¹⁴⁸ Seul l'avocat frustré du *Licenciado Vidriera* (lequel n'est pas un « caballero ») part guerroyer dans les Flandres. Cervantès, évidemment, ne décrira pas ses hauts-faits d'armes.

¹¹⁴⁹ Sur ce point dans *Don Quichotte* et dans les quatre représentations hagiographiques du chap. 58 (II), voir MOLINA (2003).

al mismo instante que lo supe, me ocupó el alma una furia, una rabia y un infierno de celos, con tanta vehemencia y rigor, que me sacó de mis sentidos, como lo verás por lo que luego hice, que fue irme al jardín donde me dijeron que estaban, y hallé a la más de la gente solazándose, y debajo de un nogal sentados a Cornelio y a Leonisa, aunque desviados un poco (*AL*, p. 123-124).

La suite des événements est une chaîne ininterrompue de violences verbales et physiques : Ricardo vitupère contre Cornelio et Leonisa ; il empoigne finalement son épée, imagine sortir vainqueur du duel qu'il entame contre le groupe de Cornelio, mais doit, au bout du compte, avouer sa défaite à l'arrivée des Turcs et même frôler la mort par pendaison. Au-delà d'une description de la jalousie, Cervantès s'attarde à développer les conséquences multiples que génère la colère consubstantielle au protagoniste masculin¹¹⁵⁰.

Le cadre bucolique et la caractérisation du protagoniste (« un loco furioso », p. 118) permettent de convoquer l'archétype chevaleresque de Roland, furieux à la découverte des noms d'Angélique et Médor gravés sur les arbres (chant 23, 102-107). Reprenant ces bases chevaleresques qui avaient fasciné A. Quijano, Cervantès évite toute rhétorique de l'*admiratio* et, au contraire, met en exergue les dangers qui menacent le colérique lorsqu'il perd toute mesure. Le vocabulaire ne prête pas à équivoque : la colère du jaloux est un mal infernal. Même si le concept d'aveuglement n'est pas prononcé, une conjonction d'expressions force son inférence par le lectorat (« Cuál ellos quedaron de mi vista, no lo sé » ; « perdí la de mis ojos » ; « no te sabré decir si », p. 116-118). Ricardo est pris dans un tourbillon d'émotions qui empêche sa raison de s'exprimer. C'est une véritable réaction en chaîne, énoncée comme un phénomène implacable, que nous livre la narration, faisant de la vitupération puis de l'agression les conséquences inéluctables de la colère jalouse (« despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira, y la ira a las manos y a la lengua »).

La colère, insiste Cervantès, est indigne des personnes de bien : elle doit principalement être l'apanage des personnes dépourvues de civilité. Excepté Ricardo, à qui l'expérience initiatique apprendra la sagesse, l'auteur fait stratégiquement porter cette tendance sur les personnages construits comme des figures-repoussoirs ridicules. C'est, en effet, dans le milieu picaresque que l'on rencontre ce type de tempérament et de réaction. On trouvera, d'abord, le sacristain dupé par Cortado, dont la narration nous fait comprendre qu'il parle « con algún tanto de demasiada cólera » (*RC*, p. 176). Vient ensuite Monipodio, l'homme le plus représentatif de la « mafia » sévillane (voir également Repolido). Le roi de la cour des miracles sévillane ne sait imposer le respect que par la colère :

Tornó de nuevo a jurar el mozo y a maldecirse, diciendo que él no había tomado tal bolsa ni vístola de sus ojos; todo lo cual fue poner más fuego a la cólera de Monipodio, y dar ocasión a que toda la junta se alborotase, viendo que se rompían sus estatutos y buenas ordenanzas (p. 191).

¹¹⁵⁰ L'idée avait été soulignée par PABON (1981), p. 372.

Le discours axiologique passe, alors, par les personnages vecteurs de l'exemplarité positive :

Viendo Rinconete, pues, tanta disensión y alboroto, parecióle que sería bien sosegalle y dar contento a su mayor, que reventaba de rabia; y, aconsejándose con su amigo Cortadillo, con parecer de entrambos, sacó la bolsa del sacristán y dijo:
- Cese toda cuestión, mis señores, que ésta es la bolsa, sin faltarle nada de lo que el alguacil manifiesta; que hoy mi camarada Cortadillo le dio alcance, con un pañuelo que al mismo dueño se le quitó por añadidura.
Luego sacó Cortadillo el pañuelo y lo puso de manifiesto (p. 191).

En se concertant avant de satisfaire l'impulsif Monipodio, les deux *pícaros* signifient qu'un comportement raisonné et maîtrisé (pas de précipitation et réflexion commune) force l'admiration.

Le récit autobiographique de Berganza stigmatise, également, l'irascibilité humaine. Dès la première séquence, ce péché caractérisé (dans la théologie chrétienne) est décrié. Il est intéressant de voir combien la colère est représentée sur le modèle chevaleresque :

Pero ninguna cosa me admiraba más ni me parecía peor que el ver que estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca; por quitame allá esa paja, a dos por tres meten un cuchillo de cachas amarillas por la barriga de una persona, como si acocotasen un toro. Por maravilla se pasa día sin pependencias y sin heridas, y a veces sin muertes; todos se pican de valientes, y aun tienen sus puntas de rufianes (CP, p. 547).

Dans les *Nouvelles exemplaires*, à l'exception d'une certaine forme de colère que nous préciserons dans le dernier chapitre de notre investigation, l'irascibilité est associée au monde de la pègre, antithèse de l'univers policé du courtisan célébré par Baldassar Castiglione, Giovanni Della Casa ou Stefano Guazzo.

En réalité, la représentation modérée de la violence humaine, qu'elle soit physiologique, verbale ou physique, révèle à quel point Cervantès soigne l'exemplarité diégétique de ses récits afin de marquer un tournant vis-à-vis de la culture violente des chevaliers de la littérature¹¹⁵¹. En rupture avec la *courtoisie chevaleresque*¹¹⁵², l'économie pulsionnelle mise en scène dans les *Ejemplares* ainsi que l'axiologie associée à la violence se situent, toutes les deux, dans le droit fil de la *civilité humaniste*¹¹⁵³. Le discours exemplaire s'écarte de la seule logique de la force et du bras : la réflexion, le verbe et les « bonnes manières » constituent à présent les conditions de la réussite, en témoigne le modèle, pourtant humble, proposé par Rincón et Cortado.

¹¹⁵¹ Sur cet aspect de l'humanisme : ELIAS (1973), p. 422-440 et, plus récemment, HALE (1998), p. 435-442.

¹¹⁵² ELIAS (1973), p. 135 : « Suis donc l'honnête homme et montre de la colère (= de l'hostilité) à l'homme méchant, lisons-nous dans la traduction allemande des *Disticha Catonis*, règles de conduite attribuées au Moyen Âge à Caton ».

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 421-441 : « [L'agressivité] a été "affinée", "civilisée" comme toutes les autres pulsions sources de plaisir : elle ne se manifeste plus dans sa forme brutale et déchaînée qu'en rêve et dans quelques états que nous qualifions de "pathologiques" [...]. Du moment que le monopole de la contrainte physique est assumé par le pouvoir central, l'individu n'a plus le droit de se livrer au plaisir de l'attaque directe : ce droit est réservé à quelques personnes mandatées par l'autorité centrale ».

Réguler sa parole, ou la fable du pícáro courtisan

La civilité concerne en effet tout le monde¹¹⁵⁴ : Sancho, pas moins qu'un autre, pouvait ainsi recevoir des conseils en matière de savoir-vivre. L'humanité dépend de la parole, une activité que les manuels d'urbanité s'étaient chargés de codifier (Margolin, 1994, p. 154)¹¹⁵⁵.

Avec ses *Nouvelles exemplaires*, Cervantès soumet ses lecteurs à des images de « conversation civile » appartenant aux sphères sociales les plus diverses. Nous en voulons pour preuve le fait que Preciosa, Rincón ou Berganza sont tous concernés par le problème de la régulation de la parole.

Depuis le *Galateo*, au moins, le pouvoir de conviction de la parole n'est plus exclusivement attaché à la véhémence de l'élocution. La discrétion est de rigueur ; elle permet à l'homme d'arriver à ses fins (Elias, 1973, p. 174-175). Dans le recueil, on trouvera un aperçu de cette idée si l'on compare la harangue de Ricardo (*AL*) aux mots que l'habile Preciosa distille dans le creux de l'oreille d'Andrés :

Andrés, en oyendo el soneto, mil celosas imaginaciones le sobresaltaron. No se desmayó, pero perdió la color de manera que, viéndole su padre, le dijo:

- ¿Qué tienes, don Juan, que parece que te vas a desmayar, según se te ha mudado el color?

- Espérense –dijo a esta sazón Preciosa–: déjenmele decir unas ciertas palabras al oído, y verán como no se desmaya.

Y, llegándose a él, le dijo, casi sin mover los labios:

- ¡Gentil ánimo para gitano! ¿Cómo podréis, Andrés, sufrir el tormento de toca, pues no podéis llevar el de un papel?

Y, haciéndole media docena de cruces sobre el corazón, se apartó dél; y entonces Andrés respiró un poco, y dio a entender que las palabras de Preciosa le habían aprovechado (*GT*, p. 66-67).

Soutenue par le contexte gitan et par le symbolisme de la *conseja* (voir *supra*), la discrétion de la belle s'avère très efficace. Preciosa, en fait, se contente d'appliquer une méthode de civilité que lui avait soufflé le narrateur : « Llegaos a él en hora buena, y decilde algunas palabras al oído, que vayan derechas al corazón y le vuelvan de su desmayo » (p. 66)¹¹⁵⁶.

¹¹⁵⁴ FIORATO (1993), p. 91-92 : « Certes, Erasme dédiait son manuel à un tout jeune homme bien né (Henri de Bourgogne), mais cette destination noble, pas plus que la visée "puérile" ne sauraient faire illusion. Dès le préambule, l'auteur prend soin d'avertir son destinataire : "(...) de ce que j'ai à dire, tout ne te regarde pas, toi, fils de princes et né pour régner, mais les enfants recevront plus volontiers ces préceptes dédiés à un enfant d'un rang élevé et d'un grand avenir. Ce ne serait pas un médiocre encouragement pour eux de voir les fils de princes, nourris, dès leur jeunesse, des mêmes études qu'eux et exercés dans la même lice [...]". Erasme publiait son traité en 1530, peu après la première édition du *Courtisan* de Castiglione [...]. Plusieurs décennies plus tard, on trouve dans les traités de Della Casa et dans *La Civil Conversazione* de Guazzo [...] des indices qui rappellent le souhait d'Erasme de mettre la civilité à la portée du plus grand nombre de bénéficiaires. »

¹¹⁵⁵ Marc Fumaroli démontre que l'adaptation savante des contes populaires, dont *Les Fées* de Ch. Perrault sont un exemple, transmet un savoir-faire langagier : « le "conte de nourrice" a entre autres pour fonction d'éduquer la parole latente » (FUMAROLI, 1982). L'ascension sociale de la protagoniste a été permise par ses talents oratoires que l'or venait symboliser.

¹¹⁵⁶ Il ne faudrait pas oublier Ricardo, qui, après ses excès siciliens, apprend, lui aussi, à maîtriser sa parole ; la captivité souligne même la nécessité de savoir dissimuler : « Habla paso, Mario, que así me parece que te

La sociabilité de Rincón et de Cortado n'est pas moins exemplaire que celle de la noble Preciosa. Chez les deux *pícaros*, le souci de ne point trop parler est évident. Il se manifeste d'abord entre eux avant que ne s'installe une totale confiance (p. 165), puis, chez Monipodio, où les deux compères tentent de révéler le moins d'information possible sur eux-mêmes : « la patria no me parece de mucha importancia decilla, ni los padres tampoco, pues no se ha de hacer información para recibir algún hábito honroso », explique Rincón (p. 185).

Ce type d'attitude relève moins de la méfiance que d'une parfaite civilité. La qualité de « buena crianza » que leur attribue l'aubergiste (p. 169), telle une mère de substitution, signale aux lecteurs du Siècle d'or que les deux *pícaros* sont passés maîtres dans l'art de l'« honnête dissimulation ». Depuis *Le courtisan*, dissimuler, c'est-à-dire non pas contrefaire la réalité (simuler – voir CE–) mais rester, tout simplement, discret (dissimuler, mentir par omission), était une nécessité pour le gentilhomme soucieux de ses intérêts (Castiglione, 1991, p. 159) ; il s'agissait en effet de se garder de toute effusion émotionnelle, comme la colère, afin de se découvrir le moins possible¹¹⁵⁷. Il est notable, dans *Rinconete y Cortadillo*, que ce n'est pas la remise de la bourse qui provoque l'intégration des deux jeunes hommes dans la confrérie criminelle, mais bien la capacité évidente à la discrétion de ces deux jeunes courtisans qui séduit le roi Monipodio (p. 185 et 189).

De façon moins prononcée que la troisième nouvelle, celle du *Coloquio de los perros* apporte, elle aussi, sa contribution à l'éducation sociale du lecteur. La forme du colloque, parallèle à ceux qui ont poursuivi la voie ouverte par le *Courtisan* comme P. Bembo ou J. de Valdés¹¹⁵⁸, permet de traiter métaréférentiellement de la parole comme moyen de discussion. Il est donc probable que

llamas ahora, y no trates de otra cosa de la que yo te tratare; y advierte que podría ser que el habernos oído fuese parte para que nunca nos volviésemos a ver. Halima, nuestra ama, creo que nos escucha, la cual me ha dicho que te adora; hame puesto por intercesora de su deseo. Si a él quisieres corresponder, aprovecharte ha más para el cuerpo que para el alma; y, cuando no quieras, es forzoso que lo finjas, siquiera porque yo te lo ruego y por lo que merecen deseos de mujer declarados.

A esto respondió Ricardo:

- Jamás pensé ni pude imaginar, hermosa Leonisa, que cosa que me pidieras trujera consigo imposible de cumplirla, pero la que me pides me ha desengañado. ¿Es por ventura la voluntad tan ligera que se pueda mover y llevar donde quisieren llevarla, o estarle ha bien al varón honrado y verdadero fingir en cosas de tanto peso? Si a ti te parece que alguna destas cosas se debe o puede hacer, haz lo que más gustares, pues eres señora de mi voluntad; mas ya sé que también me engañas en esto, pues jamás la has conocido, y así no sabes lo que has de hacer della. Pero, a trueco que no digas que en la primera cosa que me mandaste dejaste de ser obedecida, yo perderé del derecho que debo a ser quien soy, y satisfaré tu deseo y el de Halima fingidamente, como dices, si es que se ha de granjear con esto el bien de verte; y así, finge tú las respuestas a tu gusto, que desde aquí las firma y confirma mi fingida voluntad » (*AL*, p. 142). Voir HUTCHINSON (2001), p. 91.

¹¹⁵⁷ Dans le traité de Torcuato Accetto, qui systématise au XVII^e siècle (1641) les réflexions du siècle précédent, on peut lire : « Là où abonde le sang, le transport l'accompagne, qui ne sait pas facilement déguiser, car il est, de par sa propre qualité, trop franc. [...] et la colère, qui ne connaît pas de limites, est une flamme tellement claire qu'elle montre ses propres sentiments. Le modéré par conséquent, se révèle fort habile dans cette quête de la prudence » (ACCETTO, 1990, p. 47).

¹¹⁵⁸ La mémoire de Campuzano (CE) peut faire penser à la prise de note du scribe caché, évoquée dans le *Diálogo de la lengua* (VALDES, 2003).

la forme dialoguée de la dernière nouvelle exemplaire ait répondu à un désir d'adopter la thématique conversationnelle, essentielle dans tout bon manuel de savoir-vivre.

Avec Berganza, les lecteurs apprennent d'ailleurs à se garder de la médisance. En empêchant Berganza de « murmurar » (Forcione, 1984, p. 6-7), Cipión l'incite à « filosofar ». Son intention est moins de censurer les incartades philosophiques de son ami que d'éviter qu'il ne tombe dans la satire individualisée que condamnait A. López Pinciano dans sa poétique : « Por si el Pinciano con su azadón sacare vena poética y quisiere hacer un poema satyrico, le quiero dar unos avisos. Sea el primero que reprenda vicios generales y no a personas particulares, porque el que enseña virtud no conviene sea malo en manera alguna » (1998, p. 501). Le licencié de Verre, allergique aux autres, était tombé dans ce travers d'agressivité qui le conduisait à violenter verbalement les individus qu'il rencontrait¹¹⁵⁹. Cipión, au contraire, rappelle à l'ordre son ami dans le but d'obtenir de lui qu'il applique les règles éthiques recommandées par le médecin espagnol :

Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos [Juvenal] que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada: que *no es buena la murmuración*, aunque haga reír a muchos, *si mata a uno*; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto (CP, p. 551-552).

Savoir converser sans porter atteinte à autrui (« murmurar ») constituait, en effet, l'une des vertus du « gentilhomme galateo » (Gracián Dantisco, 1968, p. 146-150).

L'ACTION SOCIALE : L'ECOLE CHEVALERESQUE

Cervantès, avons-nous dit, accompagne le mouvement de la « civilisation des mœurs » en y apportant sa propre contribution, d'ordre fictionnel et nouvellier. L'économie affective, mais aussi l'économie langagière, y apparaissent particulièrement représentées. Très clairement, la pulsion agressive qui était nécessaire aux chevaliers s'avère incompatible avec une sociabilité normale, « moderne ». Croire pour autant que, chez Cervantès, comme pour d'autres auteurs espagnols (Blanco, 1994), la civilité humaniste supplante l'idéologie courtoise chevaleresque est illusoire. La majeure partie de l'axiologie « exemplaire » reste redevable aux valeurs du chevalier errant, donc, au sens large, à la courtoisie.

Pour Cervantès, nul doute que la civilité recelait une incomplétude fondamentale. Même si, pour Erasme, la morale et l'étiquette étaient indissociables (Margolin, 1994, p. 153), dans la plupart des manuels de civilité, le savoir-vivre prôné sert essentiellement les intérêts de l'homme de Cour. En premier lieu, la normativité dans les mœurs aide le courtisan à se vendre, comme *Le Prince* de N. Machiavel, dans le registre qui était le sien, aidait le chef d'une province à conserver

¹¹⁵⁹ Voir par exemple : « Otro traía las barbas jaspeadas y de muchas colores, culpa de la mala tinta; a quien dijo Vidriera que tenía las barbas de muladar overo » (LV, p. 286).

la maîtrise de son État. En second lieu, dans le monde du *Courtisan*, l'habit fait le moine ; les manières urbaines remplissent leurs fonctions à l'intérieur d'un espace réduit, comme celui de la Cour d'Urbino, et sont orientées « vers la création d'une opinion favorable ». B. Castiglione, pour ne parler que de cet auteur, « joue, avant la lettre, le rôle d'un conseiller en communication » (Baillet, 1993, p. 169) ; courtoisie et hypocrisie sont, pour lui comme pour Giovanni della Casa, parfaitement compatibles :

pour cette vie quotidienne, nous avons besoin non de la vertu, mais de quelque chose qui ressemble à la vertu, non l'éthique, mais l'aménité, l'étiquette [...]. La bonne éducation remplace la rigueur morale, comme l'érudition prend la place de la culture, comme l'érudition prend la place de la culture, comme [...] l'imitation devient répétition mécanique (Garin, 1968, p. 140-141).

Le savoir-vivre courtois exprimé dans les romans de chevalerie s'oppose à celui de plusieurs humanistes sous un angle double. D'une part, le champ d'action du chevalier est universaliste, ou en tout cas européen (voir le parcours d'Amadís) ; d'autre part, la concentration de la sociabilité autour des relations interpersonnelles empêche le savoir-vivre de s'appliquer à un ensemble informe de personnes : le chevalier agit d'homme à homme, ce qui l'oblige à établir un lien éthique, où comptent exclusivement les concepts de justice, de bonté¹¹⁶⁰, et où la dissimulation n'a pas sa place¹¹⁶¹.

Nous ne détaillerons pas, ici, toute la dette de l'exemplarité cervantine vis-à-vis de l'éthique chevaleresque. Tout juste souhaitons-nous rendre compte de l'application des valeurs généreuses des chevaliers dans deux nouvelles fort révélatrices, *La señora Cornelia* et *El coloquio de los perros*, même si l'endurance d'Andrés, la libéralité de Ricardo¹¹⁶², l'humilité de Ricaredo¹¹⁶³, seraient à mettre également au compte des prouesses chevaleresques des héros exemplaires.

Notre choix des dernières nouvelles repose sur la particularité de leur structure. Le statut d'auxiliaire des protagonistes espagnols de *La señora Cornelia* les met en situation de fournir, comme Amadís avant eux, une aide aux plus vulnérables. Les personnages de Cipión et Berganza sont, également, intéressants parce qu'ils possèdent le *logos*, c'est-à-dire pour Aristote (*Politique*) à la fois l'entendement et la parole (« hablamos con discurso », p. 540) ; le démarrage du colloque place les chiens à égalité avec les hommes. Mais la conclusion du parcours canin de Berganza va plus loin : à force de coups et de méchanceté, on comprend que le véritable *animal politique* de la fable, c'est l'humble Berganza. Le chien errant constitue un nouvel avatar, ésopique et allégorique, du chevalier errant. Cervantès s'efforce d'aligner cette fonction de défenseur des faibles sur l'image populaire du chien de berger. Au tout début de la nouvelle, Berganza se coule

¹¹⁶⁰ La bonne opinion que l'on a du chevalier repose, essentiellement, sur l'action éthique. Voir RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 929, 1312, 1403.

¹¹⁶¹ Sur la franchise dans *Amadís de Gaula* : *ibid.*, p. 1399, 1719, 1742.

¹¹⁶² Voir FRAPPIER (1973), p. 7. Sur la libéralité dans *Amadís de Gaula* : RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 543, 1304.

¹¹⁶³ Sur l'humilité dans *Amadís de Gaula* : *ibid.*, p. 420, 525, 1151, 1224.

dans ce moule archétypal qui lui collera à la peau et qui restera comme le support axiologique et emblématique de ses futures actions : « [me pareció] propio y natural oficio de los perros guardar ganado, que es obra donde se encierra una virtud grande, como es amparar y defender de los poderosos y soberbios los humildes y los que poco pueden » (CP, p. 549-550). Alonso Quijano, on le voit, aura, dans le personnel des *Nouvelles exemplaires*, fait des émules...

Aider, être généreux, ou la fable des étrangers

[...] los caballeros andantes [...] quieren enmendar tuertos.

G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*

Si don Juan et don Antonio n'ont plus de bataille à mener en Flandres (p. 482), l'Italie des nobles reste une lice où agir pour les chevaliers héritiers de la générosité d'antan. Agir en Italie, ce n'est pas seulement démentir les allégations du *Courtisan* sur la présomption des Espagnols (1991, p. 133) ; c'est surtout montrer que le savoir-vivre ibérique n'a rien à envier, au contraire, à celui que le petit monde des courtisans italiens a voulu imposer à l'Occident¹¹⁶⁴. Dans *La señora Cornelia*, le paradoxe veut que seuls les descendants des maîtres en civilités italiens reçoivent des leçons de civilisation. Mais, dans son « cours de sociabilité », Cervantès opère un déplacement par rapport au modèle italien. Savoir vivre, c'est savoir aider les personnes en difficulté qu'il s'agisse

- d'Alfonso, qui symboliquement perd son couvre-chef, que récupèrera don Juan :

No quiero ser descortés, ya que soy desinteresado. Por hacer, señor, lo que me pedís, y por daros gusto solamente, os digo que soy un caballero español y estudiante en esta ciudad; si el nombre os importara saberlo, os le dijera; mas, por si acaso os quisiéredes servir de mí en otra cosa, sabed que me llamo don Juan de Gamboa (p. 486).

- de Cornelia :

Sosegaos señora –dijo don Juan–, que ni el dueño deste sombrero es muerto ni estáis en parte donde se os ha de hacer agravio alguno, sino serviros con cuanto las fuerzas nuestras alcanzaren, hasta poner las vidas por defenderos y ampararos; que no es bien que os salga vana la fe que tenéis de la bondad de los españoles; y, pues nosotros lo somos y principales (que aquí viene bien ésta que parece arrogancia), estad segura que se os guardará el decoro que vuestra presencia merece (p. 490).

- ou de Lorenzo :

¹¹⁶⁴ SC :

- « por la *cortesía* que siempre suele reinar en los de vuestra nación, os suplico, señor español, que me saquéis destas calles y me llevéis a vuestra posada con la mayor priesa que pudiéredes » (p. 488),
- « aunque me veo sin hijo y sin esposo y con temor de peores sucesos, doy gracias al cielo, que me ha traído a vuestro poder, de quien me prometo todo aquello que de la *cortesía* española puedo prometerme, y más de la vuestra, que la sabréis realzar por ser tan nobles como parecéis » (p. 495),
- « Llamólos Cornelia con el ama, a quien respondieron que tenían determinado de no poner los pies en su aposento, para que con más decoro se guardase el que a su honestidad se debía » (p. 497).

por no dar cuenta a ningún pariente ni amigo mío, de quien no espero sino consejos y disuaciones, y de vos puedo esperar los que sean buenos y honrosos, aunque rompan por cualquier peligro (p. 499).

No más, señor Lorenzo –dijo a esta sazón don Juan (que hasta allí, sin interrumpirle palabra, le había estado escuchando)–, no más, que desde aquí me constituyo por vuestro defensor y consejero, y tomo a mi cargo la satisfacción o venganza de vuestro agravio; y esto no sólo por ser español, sino por ser caballero y serlo vos tan principal como habéis dicho, y como yo sé y como todo el mundo sabe (p. 500).

Pas moins qu'Amadís, Tirant ou A. Quijano, les Basques espagnols ne démeritent sur le chemin de la vertu chevaleresque. Car, ce dont il est question dans la nouvelle exemplaire, c'est bien de vertu et non d'étiquette. L'alliance des chevaliers don Juan et don Antonio, par son caractère éminemment extraordinaire et proche de la perfection, engage une *lecture intellectuelle*, consciente de la grandeur chevaleresque et de l'applicabilité universelle des actions illustrées dans le récit¹¹⁶⁵.

De façon assez explicite, les deux Espagnols sont placés par Alfonso, Cornelia et Lorenzo dans des situations éthiques qui les forcent à accomplir les trois actes-types de tout bon chevalier :

- secours aux chevaliers en difficulté (Alfonso),
- protection des jeunes femmes « andantes » et « en danger » (Cornelia¹¹⁶⁶),
- rôle de médiateurs dans les conflits (Lorenzo).

L'utilisation de ces actes présente l'intérêt de correspondre à des réactions enracinées dans nos compétences biologiques (*pôle II*)¹¹⁶⁷ ; en réutilisant les motifs chevaleresques (*pôle I*), Cervantès avait, ainsi, la certitude que les valeurs de secours, de protection et de résolution de conflit seraient aisément repérables et assimilables par ses lecteurs.

¹¹⁶⁵ Agustín de Amazúa y Mayo avait parfaitement perçu cette dimension forte du récit : « a los dos estudiantes vizcaínos nada les falta para convertirse en humanos prototipos de la hidalguía y de la caballería [...] Estos] custodios ejemplares de la honestidad de la dama que se pone en sus manos [son] verdaderos émulo de Amadís » ; « [a la hidalguía española,] bástale ver la inferioridad manifiesta en que se encuentra uno de los que riñen, para ponerse resuelto a su lado, sin mirar el peligro que corre. Con aquel poder de tipificación y de síntesis del genio de Cervantes, retratará él aquí al caballero español del Siglo de oro, que tantas semejanzas guarda con don Quijote, amparador de entuertos, honesto y continente como él » (AMEZUA Y MAYO, 1982b, p. 357-367).

¹¹⁶⁶ Voir RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), l'exemple de la demoiselle inconnue, p. 445. Dans *Don Quichotte* (1605) : la princesse Micomicona (chapitre 30).

¹¹⁶⁷ Sur les gestes de secours et de protection comme patrimoine éthologique : WAAL (1997), p. 55-116 (voir *supra*). Sur le rôle de la médiation : WAAL (1997), p. 167-172 : « La mediación en los conflictos por parte de un superior no se limita a nuestra especie [...]. Los chimpancés dominantes suelen interrumpir las peleas apoyando al perdedor o bien mediante intervención imparcial [...]. El objetivo del *rol de control* no parece ser el de recibir favores a cambio [...]. Por consiguiente, el rol de control es comparable a un paraguas que protege a los más débiles de los más fuertes, pero que está sostenido por la comunidad entera. »

Être fidèle et reconnaissant, ou la fable du chien et de son maître

Protecteur de brebis, Berganza n'observe pas moins que les deux Espagnols un comportement chevaleresque. Mais son importance dans l'économie éthique du recueil consiste, surtout, dans la représentation de la fidélité comme valeur essentielle des relations interpersonnelles.

Le concept, bien sûr, avait trouvé des représentants célèbres puisque, comme en témoigne l'accomplissement systématique du « don contraignant » par les preux¹¹⁶⁸, la courtoisie impliquait le respect de sa parole sur le modèle féodal. Dans le *Coloquio de los perros*, c'est l'emploi de l'archétype canin qui fait sens. Comme l'explique Cipión en exégète, le chien renferme la force d'un véritable emblème :

Lo que yo he oído alabar y encarecer es nuestra mucha memoria, *el agradecimiento y gran fidelidad nuestra*; tanto, que nos suelen pintar por símbolo de la amistad; y así, habrás visto (si has mirado en ello) que en las sepulturas de alabastro, donde suelen estar las figuras de los que allí están enterrados, cuando son marido y mujer, ponen entre los dos, a los pies, una figura de perro, en señal que se guardaron en la vida amistad y fidelidad inviolable (CP, p. 542-543).

Le recours à l'image du chien est à ce point fondamental que Cervantès insiste fortement sur son symbolisme proverbial, en prolongeant la réflexion de Cipión par une autre de Berganza :

Bien sé que ha habido perros tan agradecidos que se han arrojado con los cuerpos difuntos de sus amos en la misma sepultura. Otros han estado sobre las sepulturas donde estaban enterrados sus señores sin apartarse dellas, sin comer, hasta que se les acababa la vida (CP, p. 543).

Berganza ne change pas de maître au gré de ses intérêts, comme avant lui Tomás Rodaja. Ce sont les maîtres qui forcent Berganza à les abandonner s'il veut réchapper à la mort. Comme le dit G. Sobejano, le protagoniste du récit est « siempre o casi siempre bueno » (Sobejano, 1975, p. 38)¹¹⁶⁹. La bonté du chien est évidente lorsque Berganza retrouve Nicolás le Camard, cet ancien maître qui avait tenté de le fendre d'un coup de couteau : le chien n'exerce aucune vengeance. L'anecdote invite à nous demander si Berganza agit vraiment en chien ? Il est reconnaissant, de toute évidence, mais aucunement vindicatif, comme on pourrait s'y attendre¹¹⁷⁰.

La représentation finale est révélatrice de l'image emblématique annoncée au début ; elle la confirme même totalement. De l'*incipit*, où l'image-personnage de Berganza se limitait au seul archétype proverbial, à l'*explicit*, où on le redécouvre accompagné de son maître Mahúdes et de

¹¹⁶⁸ Voir, notamment, RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 1126, 1719.

¹¹⁶⁹ Le « buen natural » de Berganza, loin d'être ironique ou incohérent au sein du recueil, se situe dans le prolongement de celui de Preciosa ou d'Isabela (voir *supra*) ; il est même énoncé à deux reprises (CP, p. 560, 568).

¹¹⁷⁰ A. Forcione (1984, p. 161) montre ce qui sépare Berganza de Guzmán sur cette question de la vengeance.

Cipión, le chien a progressé, indéniablement, non sur le chemin mondain de la proximité princière ou royale, mais sur celui, affectif et éthique, de la fidélité.

Que le protagoniste de la nouvelle soit un chien ou un gentilhomme, un gueux ou une *doncella andante*, le lecteur peut entrevoir dans chacune des *Ejemplares* la formulation d'un code de bonne conduite émergeant à la faveur d'une savante « conjointure », qui, dans la perspective surplombante des douze récits, permet de saisir toute l'unité idéologique du recueil, fruit de l'habile interaction entre sociabilité humaine, civilité humaniste et courtoisie chevaleresque.



Alors, pourquoi le conte ? La question revient, lancinante. Au-delà des réponses poéticiennes qui ont pu être fournies lors du précédent chapitre, une première réponse thématique et axiologique est suggérée ici. Le conte est à la source des grands récits modernes : il en a certainement, pour Cervantès, les avantages mais pas les inconvénients. Du roman chevaleresque et du récit picaresque, l'auteur conserve leur commune capacité à dire le vice humain et l'éthique civilisatrice. Dépassés, les héros chevaleresques trouvent, surtout, dans les héros contiques de 1613, des remplaçants à la hauteur de la tâche qui était la leur mais, aussi, à la mesure de la modernité de leur temps. Autant *La Galatée* et les *Epreuves et travaux de Persilès et Sigismunda* marquent une inflexion dans le cours du genre pastoral et du récit byzantin, autant les *Ejemplares* reprennent les origines de la picaresque et de la chevalerie romanesque pour recadrer leur exemplarité, jugée défailante. Le dépoussiérage est considérable, puisqu'avec le récit bref cervantin, l'héroïsme est mis à la portée du plus grand nombre : il n'est plus l'apanage des fils de rois. Plus encore, les codes de bonne conduite introduits par l'humanisme (régulations émotionnelle et discursive) sont venus compléter l'arsenal éthique que les nouvelles avaient hérités de la morale épique et chevaleresque (secours, fidélité, justice), louée, déjà, par un certain A. Quijano¹¹⁷¹.

Il reste que, pour la majorité des *Ejemplares*, l'initiation humaniste et chevaleresque cède le pas à une formation complémentaire, d'ordre plus pragmatique : l'amour. C'était là l'une des

¹¹⁷¹ *DQ I*, 25, p. 274 : « Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento; como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán ».

principales préoccupations d'*Amadís*, le modèle d'A. Quijano, que l'écriture cervantine avait si bien su ridiculiser.

∞ CHAPITRE VII ∞

L’initiation à l’amour

(exemplarité civilisatrice II)

que estos enredos amorosos salgan a fines felices

Cervantès, *GT* (p. 90)

Lorsque, dans le premier chapitre, nous avons abordé la question de l'exemplarité, c'est à la thématique de l'amour et du mariage que nous avons été confrontés. Sur le banc des accusés se retrouvaient les proses chevaleresque, sentimentale et pastorale. Un même chef d'accusation les unissait : le danger de leur lecture dans la gestion amoureuse et dans la formation du couple. Quand la fable chevaleresque incitait au mariage clandestin, le récit sentimental laissait croire à la pertinence du désespoir suicidaire. La « sage » Felicia, elle-même, ne mérite plus son épithète puisqu'à l'instar de son indigne homologue célestinesque, elle s'appliquait à résoudre les conflits amoureux à coup de « baguette magique ».

Les deux romans qui précèdent la publication des *Nouvelles exemplaires*, *La Galatée* et le *Don Quichotte* de 1605, pointaient du doigt la possibilité d'un dépassement humain des problèmes amoureux définis dans les genres romanesques précédemment évoqués.

Le chapitre 22 de *Don Quichotte* (1605), par l'intermédiaire d'un dialogue entre un prisonnier destiné aux galères royales et Alonso Quijano, manifeste non sans humour la nécessité d'un tiers pour régler les problèmes sentimentaux de la jeunesse. Notre hidalgo, malgré son désir de ne pas s'étendre sur le sujet, est assez précis sur la fonction que doivent jouer les entremetteurs :

A no haberle añadido esas puntas y collar –dijo don Quijote–, por solamente el alcahuete limpio, no merecía él ir a bogar en las galeras, sino a mandallas y a ser general dellas; porque no es así comoquiera el oficio de alcahuete, que es oficio de discretos y necesárisimo en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida; y aun había de haber veedor y examinador de los tales, como le hay de los demás oficios, con número deputado y conocido, como corredores de lonja; y desta manera se escusarían muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento, como son mujercillas de poco más a menos, pajecillos y truhanes de pocos años y de poca experiencia, que, a la más necesaria ocasión y cuando es menester dar una traza que importe, se les yelan las migas entre la boca y la mano y no saben cuál es su mano derecha. Quisiera pasar adelante y dar las razones por que convenía hacer elección

de los que en la república habían de tener tan necesario oficio, pero no es el lugar acomodado para ello (*DQ I*, 22, p. 239-240).

Les affirmations reprennent, indirectement, les mots du curé sur la fiction pastorale de J. de Montemayor, de même qu'elles trouveront un écho dans la condamnation finale des suggestions matrimoniales contenues dans le roman de chevalerie (*DQ II*, 74 ; voir *supra*). Loin d'être une remarque isolée, marquée par l'ironie auctoriale, l'idée du personnage éponyme s'insère, visiblement, dans un système idéologique plus global¹¹⁷². Il reste que le personnage ne va pas au bout de ses idées...

De même, comme nous l'avons dit dans le premier chapitre, le premier roman cervantin concrétise les appels de la Felicia de Gaspar Gil Polo (*Diana enamorada*), puisqu'il évite tout recours à la magie. Elicio, amoureux de Galatea, que son père destine à être mariée à un berger portugais, est bien décidé à empêcher cet acte, avec l'accord de sa belle. Pour autant, le sixième et dernier chapitre (*libro*) de cette « Primera parte » jamais achevée se conclura seulement sur les bonnes intentions du jeune amant : « cuando los ruegos y astucias no fuesen de provecho alguno, *determinaba usar la fuerça* y con ella ponerla en libertad » (*Galatea*, p. 440).

Une porte s'ouvre pour l'amoureux malheureux, avec la perspective d'un usage de la force, que le roman de 1605 aura à cœur d'illustrer. Dans le chapitre 21 (*DQ I*), qui précède celui des galériens, le recours à la force est envisagé comme la solution ultime aux problèmes amoureux ; mais, cette fois, le héros malheureux, c'est Alonso Quijano. L'hidalgo, relatant sur le mode archétypal l'existence du parfait chevalier, évoque l'idée suivante en cas d'impossibilité matrimoniale :

unos fueron, que ya no son, y otros son, que ya no fueron; y podría ser yo déstos que, después de averiguado, hubiese sido mi principio grande y famoso, con lo cual se debía de contentar el rey, mi suegro, que hubiere de ser. Y cuando no, la infanta me ha de querer de manera que, a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; y si no, aquí entra el roballa y llevalla donde más gusto me diere; que el tiempo o la muerte ha de acabar el enojo de sus padres (*DQ I*, 21, p. 233).

L'idéalisation de la force comme prolongement de la volonté, alliée à la facilité avec laquelle nombre de disciples de Galaor concluaient sur l'oreiller leurs rencontres avec les jeunes filles, permettait d'associer allègrement violence et sexualité, ce que fait sans remords notre bon Quijano. S'il avait agi sur ce modèle, le malheureux Leriano de la *Cárcel de amor* n'aurait sans doute pas trouvé la mort. Aurait-il été heureux pour autant ? L'ironie cervantine décelable dans l'histoire du « Caballero del Sol » (*DQ I*, 21) n'autorise pas une semblable interprétation.

¹¹⁷² MONER (1994), p. 88. D'un avis différent est Augustin Redondo, pour qui le thème de l'*alcabuate* ne participerait pas de la pensée cervantine sur l'amour, mais serait redevable à la tradition des énoncés paradoxaux ainsi qu'à une réflexion plus large concernant « el servicio de la república » (REDONDO, 1997, p. 347-361).

L'IMPORTANCE DU SUJET AMOUREUX

La question implicite à tous ces récits n'appartient pas au domaine de la fiction.

Les doctes contemporains de Cervantès (*pôle Ib*), mais aussi, avant eux, Dante Alighieri (voir *supra*) n'avaient de cesse de rappeler le lien entre la fiction et la vie. Sans leur donner raison pour autant, une compréhension lucide des textes impose de considérer les lecteurs qui se frottent à eux.

Sara Nalle, dans son étude des relevés inquisitoriaux de Cuenca, confirme les données des lettrés fulminant contre la prose chevaleresque et pastorale : les lecteurs d'œuvres récréatives sont généralement des jeunes. Et la chercheuse de souligner que la majorité des lecteurs de romans était des célibataires (1989, p. 88-89). Au-delà de la question de l'âge, la condition du célibat semble être au cœur des craintes exprimées par les humanistes. Un autre élément de réflexion nous est fourni par le savoir commun et les sciences expérimentales : l'adolescence constitue une période d'acuité amoureuse sans précédent dans le cycle de l'existence humaine (Cyrułnic, 2005). Dans leurs lectures comme dans leur vie psychique (*pôle IIb*), les jeunes, notamment, éprouvent une attraction toute particulière pour les sujets sentimentaux, comme cela transparaissait des réactions lectorales de Maritorne et de la fille de l'aubergiste (voir *supra*).

Deux points se révèlent, donc, essentiels dans l'approche axiologique des nouvelles cervantines : l'amour et le mariage, dans leurs relations mêmes. Si le *Décameron* en avait fait son axe majeur (voir *supra*), Cervantès ne se départ nullement, lui aussi, d'une telle polarisation diégétique. Dans son prologue, il a beau rester évasif sur la thématique des récits qui forment le recueil exemplaire, il n'en livre pas moins un indice important : « quiero decir que los *requiebros amorosos* que en algunas hallarás, son tan honestos, y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere » (NE, p. 18) ; le mot est lâché. L'information thématique fournie sur le contenu sentimental des récits est d'autant plus précieuse qu'elle est, en fait, la seule du péri-texte. Cervantès, sans en avoir l'air, reprend la présentation entamée plus de deux siècles auparavant par J. Boccace ; il fait du *novelliere* espagnol un recueil de récits où l'amour domine. Respectant les consignes rhétoriques de l'exorde, Cervantès fournit la clé herméneutique globale du recueil (son *docilem parare*) et celle-ci est on ne peut plus explicite. Certes, les nouvelles ne content pas toutes une histoire d'amour (voir « los requiebros amorosos que en *algunas* hallarás », p. 21), mais force est de reconnaître que Cervantès propose d'elles un tel *horizon d'attente*. Pour les lecteurs qui vont suivre l'ordre de succession des nouvelles, la première et la seconde nouvelles ne contredisent pas cette anticipation, bien au contraire.

Mais prenons un peu de recul pour mieux apprécier la spécificité didactique et amoureuse des *Novelas ejemplares*.

PREMIERE TENTATIVE ROMANESQUE : LA PRIMERA PARTE DE LA GALATEA DIVIDIDA EN SEIS LIBROS

À propos de *La Galatée*, Antonio Rey Hazas et Florencio Sevilla Arroyo avaient soulevé une question essentielle : « Pourquoi Cervantès a-t-il débuté sa carrière avec un roman pastoral ? ». Deux réponses sont apportées. La première confère un rôle essentiel au prestige dont jouissait la littérature bucolique parmi les humanistes et au fait que cette tradition était nourrie par la philosophie néoplatonicienne. La seconde explication voit dans la pastorale le moyen de lier de façon ludique l'art littéraire à la vie réelle :

sobre todo era un género sumamente convencional y artificioso que, a pesar de ello, estaba abierto a la realidad contemporánea. Y allí se halla una de las claves fundamentales si no la definitiva. No en vano Cervantes se dedicó a ahondar en esa dimensión y trasladó, en buena medida, la bucólica al duro suelo de la realidad [...]. La posibilidad de situar en el mismo plano convencional de la mítica y fabulosa Arcadia las riberas del Tajo y del Henares, en las cercanías de Toledo y de Alcalá, le resultaban muy atractiva, porque, además de dar rango bucólico a su patria, le permitía mezclar en el mismo nivel a personajes ficticios, como los pastores convencionales Elicio, Erastro y Galatea, con personajes reales, como él mismo, bajo el disfraz de Lauso, o sus amigos Figueroa y Laínez, denominados a la manera pastoril Tirsi y Damón (*Galatea*, p. IX-XIII).

Au-delà des différences relevées dans ces deux réponses, un même fil conducteur s'exprime de façon latente. Les théories néoplatoniciennes de la Renaissance développées par Marsile Ficin, Pietro Bembo, Baldassar Castiglione ou Léon l'Hébreux ont toutes pour point commun la question sentimentale. Quant à la « réalité » que la prose pastorale aime à évoquer, elle renvoie tout autant à l'amour. Les deux critiques espagnols en avaient parfaitement conscience :

De este modo, el espacio eglógico se veía invadido por la vida real, por las discusiones sobre el amor que auténticamente acaecían en su círculo de amigos, lo que implicaba llevar la academia literaria al ámbito bucólico, y con ella los poemas verdaderos de estos célebres poetas, sus amores, sus preocupaciones, sus deseos, etc. (*ibid.*).

Nous pensons devoir nuancer, toutefois, ces réflexions par un élément paratextuel non dénué d'importance. Ce qui est en jeu dans la pastorale cervantine, c'est moins une représentation de l'amour humain que la discussion philosophique qui l'irrigue. Le prologue est très clair à ce sujet :

Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina fue calumniado en alguna de sus églogas por haberse levantado más que en las otras; y así, no temeré mucho que alguno condeme *haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores*, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza (*Galatea*, p. 18).

L'ensemble des histoires amoureuses s'intègre dans une organisation plus intellectuelle que romanesque. L'espace de la diégèse encadrante est fixe, c'est un premier signe (p. XXI) ; les deux noyaux du roman, que sont la *disputa* entre Lenio et Tirsi (chapitre IV et point d'orgue de l'œuvre)

et l'histoire d'amour entre Elicio et Galatea (chapitre I à VI et trame principale), en fournissent deux supplémentaires. Quant aux multiples personnages (presque quatre-vingt) qui peuplent le roman, ils incarnent les multiples possibles de l'amour humain (p. XXV). Bref, à la différence des deux romans de la *Diana*, le discours romanesque ploie sous la masse de la philosophie amoureuse structurant l'œuvre. Le lieu statique de la fable se reconfigure, ainsi, comme une « école de l'amour », espace où peuvent s'exprimer non seulement la difficulté sentimentale mais aussi, de façon plus positive et constructive, une « science » (p. 80, 275), prêchée par les apôtres laïcs de la question (Tirsi et Damón, p. 117, 274). Aussi a-t-on l'impression que Cervantès intervient là où l'enseignement chrétien cesse ses prescriptions : au sujet des préoccupations du cœur, différentes de celles de l'âme (p. 116-117).

Bible pour les yeux du cœur la *Primera parte de la Galatea dividida en seis libros* ? La symbolique du chiffre six, entachée d'incomplétude, et la condition de « premier volet » nous font pencher pour une vision moins idéaliste du livre de 1585. Il est certain que le premier roman cervantin et la prose pastorale en général présentent quelques tentatives pour évoquer le « bon amoureux » et le « véritable amour » (p. 413, 323). Le berger constitue même une image canonique de l'homme expérimenté en matière sentimentale : c'est le cas pour Tirsi dans *La Galatée* (p. 96-97, 260) mais, aussi, pour Eusebio dans *Don Quichotte* (1605).

Rústico soy, pero no tanto que no entienda cómo se ha de tratar con los hombres y con las bestias.

- Eso creo yo muy bien –dijo el cura–, que ya yo sé de experiencia que los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos (*DQ I*, 50, p. 575).

Malgré tout, ces affirmations restent ponctuelles, et, avec toute leur expérience, Tirsi et le chevrier ne sont pas des paradigmes du bonheur en amour (*Galatea*, p. 98-102 ; *DQ I*, 51, p. 580-581). À nous de voir, donc, tout ce que la pastorale recèle d'incomplétude, pour Cervantès, sur le sujet qui constitue, pourtant, son axe narratif principal. Car c'est notamment sur les imperfections du genre que notre auteur édifie les piliers sentimentaux de son « exemplarité ».

En premier lieu, le débat d'idées, plus ou moins résolu, est le mode par excellence de la philosophie exprimée dans *La Galatée*, à l'image de la joute verbale à laquelle participent Tirsi et son contradicteur Lenio (manque d'exemplarité *narrative*).

Cette littérature, très prisonnière d'une rhétorique romanesque éculée, ne peut, en outre, s'assimiler qu'indirectement à la « réalité ». Comme le souligne Lotario dans la *Novela del curioso impertinente*, les poètes qui traitent la question sentimentale, « en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos » (*Curioso*, p. 400). Plus encore, chez Cervantès, comme dans la plupart des œuvres citées par P. Bembo dans ses *Asolanos*, il ressort très nettement que la narration littéraire se complaît dans le malheur (manque d'exemplarité *diégétique* et *structurelle*). Dans *La Galatée*, seule l'histoire des amis Timbrio et Silerio se révèle pleinement satisfaisante pour ses protagonistes (*Galatea*, p. XIII-XXVI). De l'avis de Perotino, le premier personnage des

Asolanos, c'est l'ensemble de la poésie amoureuse qui porte le sceau du malheur ; il s'exprime en ces termes :

en cada libro, en cada hoja, se lee y se escribe siempre miserable enamorado, desdichado amador. Sin falta, ninguno hay que al Amor le llaman apacible, nadie dulce, nadie humano le nombró jamás ; cruel, áspero, fiero y de otros tales nombres todos los libros están llenos cuanto escribe mil de Amor. Leedlo y poco más o nada hallaréis en cada uno, sino dolor. En algunos de ellos suspiran sus versos; de otros muchos libros enteros, lloran las coplas, la tinta, el papel y los mismos volúmenes son todo fuego, pues injurias, sospechas, enemistades, guerras no hay canción que trate de Amor que no las cuente, y éstos, en Amor, son dolores medianos y pasajeros. Desesperaciones, destierros, venganzas, prisiones, heridas, muertes, ¿quién puede, leyendo, pasar los ojos enjutos? Y de éstas no solamente están llenas las fábulas livianas y muy divulgada de los poetas, sino también las historias más graves y los muy guardados añales están de ellas salpicadas. Que por callar de los desdichados amores de Píramo y de Tisbe, de las llamas desenfundadas de Mirra y de Bilis, y del errar culpable y largo de Medea, del cual nos hizo mención la misma doncella, y de los fines muy dolorosos de todos ellos, los cuales, puesto que no fuesen verdaderos, al menos fueron compuestos en fábulas por los antiguos para enseñarnos que tales pueden ser los de los verdaderos amores (Bembo, 1990, p. 93).

Une troisième raison explique que la poétique pastorale ait été jugée insuffisante par Cervantès : la narration bucolique impose une lecture longue. Il y a là un paramètre déjà reproché aux romans de chevalerie (voir *supra*). Du fait de la structure byzantine et de l'enchevêtrement des trames narratives de *La Galatée*, la lecture des cas amoureux ne peut être que discontinue, sinueuse, ce qui hypothèque l'efficace même de l'exemplarité recherchée¹¹⁷³.

Nous percevons, enfin, une quatrième et ultime raison justifiant un recadrage de l'exemplarité sentimentale dans l'écriture cervantine. Avec son habitude de mettre en scène l'émotion amoureuse, l'écriture pastorale (celle de J. de Montemayor en tête) est tombée dans le piège de la thématique passionnelle, sans qu'ait été trouvé de chemin pour en sortir par d'humains pouvoirs, sans magie aucune. Juan Bautista Avallé-Arce a beau mettre en relief la tentative rationaliste de G. Gil Polo (1974, p. 123), les herbes surnaturelles conservent, au sein de son œuvre, leurs prérogatives narratives dans le traitement des cas amoureux.

Dans ces conditions, il est légitime de se demander quels avantages Cervantès pense tirer conjointement de la *novella* et de la *conseja*.

LA SOLUTION DE LA FORME BREVE : DE LA NOUVELLE AUX RECITS ARCHAÏQUES

Le principal intérêt de la nouvelle est sa réputation : elle est associée, pour le lecteur de l'époque, à un traitement sulfureux des récits amoureux, paramètre d'autant plus piquant que ces narrations sont censées s'appuyer sur des cas « réels », avérés, appartenant à l'histoire intime des

¹¹⁷³ Ainsi, par exemple, le développement du récit sur les deux amis Timbrio et Silerio est intradiégétique et couvre quatre chapitres, du deuxième à l'avant dernier (*Galatea*, p. 118-142, 149-158, 164-167, 232, 276, 298-318, 335-338). Également : EGIDO (1994), p. 23 (« Las interrupciones que alcanzan a los pastores oyentes son todas patrimonio del lector que sufre y goza en paralelo »).

populations (voir *supra*). L'autre atout du genre est sa forme ramassée qui lui confère son unité narrative et lectorale.

Il appartient, alors, à Cervantès d'appliquer à ce patron générique décrié une matière plus appropriée. Les motifs des récits archaïques feront « merveille ». À la Renaissance, les lettrés trouvent aux histoires païennes un avantage considérable dans leur possibilité à dire le fait amoureux, notamment, sa dimension naturelle¹¹⁷⁴. Erasme, d'abord, considère l'Orphée des récits mythologiques comme le porte-parole symbolique du mariage : « Ni más ni menos daban a entender que este héroe sabio y fecundo, a unos hombres silvestres y berroqueños, que vivían como alimañas montesinas, los redimió de la Venus vaga y los redujo a las santas leyes del matrimonio » (1964, p. 433). Mais, indépendamment des liens matrimoniaux, c'est surtout Pietro Bembo qui systématise l'idée que les hommes primitifs ont appris à vivre et à « bien » aimer grâce à la « Poésie » des temps les plus reculés :

los poetas, que fueron los primeros maestros de las vidas en los tiempos en que los hombres rústicos y salvajes no se ayuntaban aun entre ellos como convenía, enseñados de la naturaleza, que les había dado el habla, inventaron versos dulces, con los cuales, cantando, ablandaban la dureza de aquellos pueblos, los cuales, como saliesen de entre los árboles y las peñas, sin más adelante saber qué cosa ellos eran, llevaban su vida acaso y vagabundos como fieras. Y luego empezaron a cantar aquellos primeros maestros sus canciones, traían en pos de sí a aquellos hombres salvajes embelesados con el deleite de sus voces a donde quiera que ellos iban cantando. ¿Qué otra cosa pensáis que fue la suave vihuela de Orfeo, que entre los árboles las fieras alimañas, los árboles de sus bosques, de las peñas de los duros cantos y las corrientes aguas de su curso revocaba, sino la simple voz de uno de aquellos cantores primeros, en pos del cual se iban aquellos hombres que moraban con las fieras alimañas entre los árboles y en los montes y peñas y en las riberas de los ríos? Mas además de esto, porque, ayuntada aquella gente ignorante, convenía enseñarlos a vivir y demostrarles la calidad de las cosas para que, siguiendo las buenas, se apartasen de las malas; y no siendo capaces aquellos ánimos angostos de la grandeza de la naturaleza, ni pudiendo en sus mentes somnolientas y groseras entrar razón alguna que se les dijese, inventaron también las fábulas, debajo de cuyo velo encerraban la verdad, como debajo de vidrio transparente. De esta manera, cebándolos de continuo con la novedad de las cosas fingidas y a veces entre ellas descubriéndoles la verdad, cuándo con una fábula y cuándo con otra, poco a poco les enseñaron la vida mejor. Así que en aquel tiempo del mundo tierno y nuevo y de aquellos pueblos groseros, Amor, juntamente con otros muchos, fue llamado dios [...] para mostrar a aquella gente torpe con este nombre dios cuánto en los corazones humanos podía esta pasión (1990, p. 96-97).

¹¹⁷⁴ C'est également une vertu de la métaphore pastorale, laquelle explique, aussi, le premier choix romanesque cervantin (voir tout particulièrement BEMBO, 1990, p. 257 et le récit de Teolinda, *Galatea*, p. 64-65, 70). Voir PIFFAULT (2001, p. 389), qui repère dans le répertoire des conteurs un groupe de récits, dont les thèmes s'adressent moins aux enfants qu'aux « pré-adultes, à ces jeunes qui de tout temps ont encombré les communautés rurales et posé le problème de leur statut et de leur intégration : adultes non mariés, géniteurs potentiels mais dépourvus de bien ou d'autorité [...], célibataires cherchant des partenaires jusque dans les couples mariés, brefs, des adultes potentiels mais en quête d'une reconnaissance et d'un destin. »

Pour les humanistes de la Renaissance, le lien qui unit le récit archaïque au discours amoureux remonte aux origines de la civilisation. On comprend donc que Cervantès ait été séduit par les potentialités thématiques de la *conseja*, prise au sens large.

D'ailleurs, depuis que celle-ci a été définie par J. Boccace dans sa *Généalogie* (voir *supra*), les auteurs ont tout loisir de constater que ce lien archaïque ne s'est pas défait. La thématique sentimentale, comme nous l'avons relevé dans le chapitre 3, se taille une place de choix au sein des quatre polarités psychologiques du conte merveilleux (biologie intuitive, gestion du danger, question amoureuse et esprit social). Si l'on considère que Cervantès a pu accroître sa familiarité avec la tradition des contes des *Mille et une nuits* lors de sa captivité africaine, il faut alors prendre conscience du poids qu'a pu avoir sur lui le fort ancrage érotique du répertoire oriental¹¹⁷⁵.

Le récit archaïque –et ce n'est pas le moindre des paradoxes– jouit, pour terminer, d'une considération énorme chez les hommes de la Renaissance car il donne à *comprendre* le symbolisme de l'histoire narrée avec une certaine évidence, même si ce symbolisme est toujours en partie voilé. Pour preuve : il aurait été inventé pour s'adresser à des hommes ressemblant avant tout à des bêtes (P. Bembo). Cette perspective concorde avec l'œuvre de Cervantès qui semble vouloir régler son compte à toute une rhétorique artificielle et hermétique. Dans *La Galatée*, il avait fait dire à Lenio à propos de certains poèmes :

[No son de mi gusto aquellas canciones] que a cada paso llegan a mis oídos, llenas de mil simples conceptos amorosos, tan mal dispuestos e intrincados que osaré jurar que hay algunas que, ni las alcanza quien las oye, por discreto que sea, ni las entiende quien las hizo. Pero no menos fatigan otras que se enzarzan en dar alabanzas a Cupido y en exagerar su poder, su valor, sus maravillas y milagros, haciéndole señor del cielo y de la tierra, dándole otros mil atributos de potencia, de mando y señorío. Y lo que más me cansa de los que las hacen es que, cuando hablan de amor, entienden de un no sé quién que ellos llaman Cupido, que la mesma significación del nombre nos declara quién es él, que es un apetito sensual y vano, digno de todo vituperio (*Galatea*, IV, p. 242).

Chez notre auteur, depuis 1585 au moins, ces deux volontés, de revenir à un discours dont la « philosophie » est accessible¹¹⁷⁶ et de tordre le cou à une vision stéréotypée de l'amour, se rejoignent dans le conte merveilleux où le phénomène amoureux est souvent décrit dans sa dimension naturaliste. Il ne reste à Cervantès qu'à adapter le patrimoine archaïque des *consejas* aux nécessités de ses démonstrations didactiques.

¹¹⁷⁵ Voir l'importance de l'initiation amoureuse et matrimoniale dans MIQUEL (1981) et BENCHEIKH, BREMOND, MIQUEL (1991).

¹¹⁷⁶ Voir à ce sujet BOCCACE (1983), p. 822-826.

1. AVERTIR LES NEOPHYTES EN AMOUR (*exemplarité anticipatrice*)

Dans le domaine des sentiments comme dans celui de l'humanité, Cervantès se sert de l'exemplarité *anticipatrice* du récit archaïque pour préparer l'avenir de ses lecteurs.

B. Bettelheim a bien montré que les contes merveilleux ne convenaient pas seulement aux lecteurs d'âge mûr qui reconnaissaient dans les péripéties des situations semblables aux leurs : le langage symbolique parle aussi aux candides qui n'ont pas encore été confrontés à une expérience amoureuse (1999, p. 427). De même, la pertinence des *Nouvelles exemplaires* se situe dans la perspective d'une initiation à des réalités encore ignorées.

À l'époque de notre auteur, la sexualité n'est pas un mystère pour les plus jeunes lecteurs. L'intimité minime dont disposaient les familles imposait inévitablement aux enfants le spectacle des ébats parentaux (Elias, 1973, p. 371-418). Il a fallu attendre les modifications de l'espace familial et le renforcement de l'ordre moral du XIX^e siècle pour que la culture occidentale recommande aux parents de dire à leurs enfants que les bébés naissent dans les choux (*ibid.*, p. 390-398).

L'amour, par contre, est beaucoup plus mystérieux. Très tôt, Cervantès avait compris que trois grands espaces de connaissance, à la fois, fascinent et échappent à la compréhension des jeunes ; ses œuvres prouvent qu'il est très attentif à ces trois domaines d'intérêt lectoral et sentimental : le sexe opposé, les émotions amoureuses et la vie de couple.

-A-

Initiation prématrimoniale

Dès *La Galatée*, Cervantès percevait que les œuvres récréatives devaient apporter quelques repères sur la psychologie de l'homme et de la femme¹¹⁷⁷. Néanmoins, il faut attendre les *Nouvelles exemplaires* pour que le discours romanesque offre des recoupements diégétiques assez manifestes.

¹¹⁷⁷ Sur la femme, voir *Galatea*, p. 135 : « te quiero asegurar que no hay mujer tan recatada y tan puesta en atalaya para mirar por su honra, que le pese mucho de ver y saber que es querida ».

DE QUELQUES DEFAUTS FEMININS : MALICE ET MANQUE DE LUCIDITE

Manifestement, les personnages féminins, de Preciosa à Costanza (GT, IF), en passant par la mère de Rodolfo (FS), sont porteurs d'une force morale, même si les Halima et autres Estefanía nuancent le tableau dans le sens de la malice, un défaut caractéristique du discours populaire¹¹⁷⁸ qu'avait d'ailleurs isolé J. L. Vives dans son *De institutione feminae Christianae*¹¹⁷⁹. L'amoureux doit donc rester sur ses gardes, comme l'indique le récit de Campuzano.

LES PARTICULARITES DU COMPORTEMENT AMOUREUX MASCULIN

L'incontinence sexuelle

Concernant les hommes, Cervantès prévient ses lectrices : l'engagement amoureux, voire matrimonial, que ces messieurs jurent sincère est, couramment, une stratégie destinée à assouvir la pulsion sexuelle du mâle, contrairement à ce que l'image récurrente de la pastorale fait croire à la gent féminine¹¹⁸⁰. La *burla* se cache souvent derrière l'épanchement sentimental. Don Fernando représentait, dans la première partie de *Don Quichotte*, cette tendance masculine. Les *Nouvelles exemplaires* systématisent ce message pour le rendre plus visible et anticipent, ainsi, le projet de María de Zayas y Sotomayor. Le discours du *desengaño* préparateur à l'expérience amoureuse s'exerce sous deux formes, principalement. Il y a la présence des abuseurs, comme les musulmans de *El amante liberal*, Loaysa, Marco Antonio ou Campuzano, qui cachent sous de bonnes intentions une claire volonté de satisfaire leur concupiscence (*alevosía, traición*) ; et il y a les discours de plusieurs autres personnages, moins ambivalents axiologiquement, qui tiennent à confirmer cette réalité, même s'ils ne l'expriment que pour mieux s'en détacher. Les deux premiers protagonistes masculins, par exemple, insistent pour se définir comme des hommes n'ayant aucune ambition de conquête purement sexuelle (« Yo no la pretendo para burlalla », p. 53 ; « [mis deseos] iban encaminados a fin honesto y virtuoso », p. 114). Plus insistant que dans *La Galatée* et dans le premier *Don Quichotte*¹¹⁸¹, Cervantès fait œuvre de prévention. Le donjuanisme n'est pas apparu avec l'œuvre présumée de Tirso de Molina. L'éthologie montre qu'il est une constante du comportement masculin, une forme de prédation non agressive

¹¹⁷⁸ Voir PIAROTAS (1996), p. 133-135.

¹¹⁷⁹ Le discours de VIVES (1995, p. 249) est proprement éthologique : « las hembras, como son de menos ánimo, así son más maliciosas » ; « aunque nosotros nos inclinamos a los vicios comunes a hombre y mujer, ellas son más ingeniosas y más determinadas en ejecutarlos y escucharlos. Lo mismo se halla en todos los animales » (p. 339).

¹¹⁸⁰ « ¿Qué ha de hazer la donzellita que apenas sabe andar y ya trae una Diana en la faldriquera ? [...] Allí se aprenden las desembolturas, y las solturas, y las bachillerías, y náceles un desseo de ser servidas y requestadas, como lo fueron aquellas que han leýdo en estos sus *Flos sanctorum*, y de ahí vienen a ruynes y torpes imaginaciones » (Malón de Chaide, *La conversión de Madagalena*, cité dans RUIZ GARCIA, 1999, p. 301).

¹¹⁸¹ Voir essentiellement le personnage de don Fernando (DQ I, p. 321-332).

(Vincent, 2004, p. 34). La mise en évidence d'une séduction hypocrite chez les personnages masculins n'est pas fondamentalement différente du projet qui animait *De institutione feminae Christianae* ; elle s'adresse essentiellement aux lectrices, qui sont les premières concernées par les conséquences de l'amour charnel (*FS*, *DD*)¹¹⁸².

Mais l'exemplarité cervantine, à la différence de celle qui caractérise le traité de J. L. Vives (1995, p. 163-176) ou les *desengaños* de María de Zayas, ne vise pas une condamnation du penchant masculin. La seule véritable prédation sexuelle exécutée par séduction mensongère (*DD*) ne confine pas à la tragédie ; elle aboutit, au contraire, à célébrer la grande capacité de défense chez la femme (voir également Dorotea dans *DQ I*). Cervantès présente un constat, plus qu'il n'enjoint aux femmes de refuser toute sincérité aux hommes¹¹⁸³. De façon exemplaire, Preciosa est d'ailleurs prête à se marier avec Andrés, si ses dires se confirment, ce qui, de fait, arrivera. La leçon des *novelas* rejoint celle des *consejas*. Dans les contes merveilleux, il n'est pas rare que le *Héros* oublie « par enchantement » la fidélité qu'il devait garder à la *Fiancée* à laquelle il avait promis le mariage. La « *Novela del Gran Soldán* » narrée par L. Gracián Dantisco (voir *supra*) témoigne de cette tradition : après s'être échappé de Perse, le « Prince » ne se souvient plus d'Axa, qui, pourtant, l'avait aidé à obtenir la liberté (1968, p. 160-161). Comme tant d'autres contes, le motif de l'oubli sentimental symbolise un comportement typique chez le jeune homme infidèle¹¹⁸⁴.

Pour Cervantès, l'important est de signaler aux jeunes naïves, auxquelles les doctes commençaient à s'adresser (Vives, 1995, p. 17-28), certaines constantes du comportement masculin pour mieux les y préparer. Mais, dans les *Ejemplares*, à l'inverse du propos de J. L. Vives, la sexualité masculine n'est pas un mal à combattre : c'est une donnée du réel dont il faut plutôt s'accommoder.

En effet, l'écriture exemplaire ne montre pas seulement la duplicité chez l'homme. Rodolfo et le père de Carriazo ne s'attardent pas à couvrir de boniments leur proie féminine : chez eux, la conquête sexuelle se résume au viol (*FS*, p. 306 ; *IF*, p. 434-435). Par le biais des emprunts aux contes merveilleux, Cervantès rend compte d'une tendance masculine plus globale¹¹⁸⁵, ce que le seul motif de la tromperie ne faisait que partiellement.

¹¹⁸² *Pôle I* : VIVES (1995), 76 (« [para la doncella que ha perdido la virginidad, todo] se le hará triste lloroso, dolorido, lleno de espanto y de rabia contra sí misma »). *Pôle II* : VINCENT (2004), p. 32-33 (coût biologique de l'enfantement).

¹¹⁸³ VIVES (1995), p. 172 : « Créeme que tu enamorado te engañará, o porque está avezado de engañar, o porque éste es el galardón que merece el amor deshonesto [...] o porque la dulzura del placer suele con el tiempo ahelear. »

¹¹⁸⁴ Dans le conte de L. Gracián Dantisco, l'oubli du Prince est causé par les retrouvailles avec la mère, motif dont on sait qu'il correspond à une profonde réalité anthropologique, celle de la concurrence entre les liens materno-filial et matrimonial.

¹¹⁸⁵ Sur l'éthologie de la sexualité masculine : PINKER (2000), p. 489-493.

Dans l'initiation amoureuse que l'auteur propose aux néophytes, ce panorama est important car il permet d'éveiller les lecteurs à la réalité sexuelle. Sur le modèle des *consejas*, les nouvelles ont pris en charge la révélation du mystère de la nubilité. Nous ne répèterons pas, ici, les développements qui avaient établi le lien entre la thématique de l'éveil sexuel dans les *Ejemplares* et le substrat féérique ; rappelons seulement que la nouvelle de *La española inglesa*, plus qu'aucune autre dans le recueil, se charge de dévoiler l'importance de l'éclosion de la physiologie sexuelle à l'adolescence (« como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo ardía tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla », *El*, p. 219).

La passion amoureuse chez l'homme

On insistera maintenant sur la dimension moins proprement sexuelle des débuts amoureux qui sont affichés dans le recueil. La première nouvelle, *La gitana*, s'appesantit sur l'amour d'Andrés pour en montrer la spécificité. Le jeune homme, évidemment, croit en la pérennité de sa passion pour Preciosa : « Para con ella es de cera mi alma, donde podrá imprimir lo que quisiere; y para conservarlo y guardarlo no será como impreso en cera, sino como esculpido en mármoles, cuya dureza se opone a la duración de los tiempos » (*GT*, p. 53). Le rôle du personnage lucide incarné par la belle gitane –le rôle de son autorité– consiste à briser la croyance en l'éternelle passion :

Yo, señor caballero, aunque soy gitana pobre y humildemente nacida, tengo un cierto espiritillo fantástico acá dentro, que a grandes cosas me lleva [... Aunque] de quince años (que, según la cuenta de mi abuela, para este San Miguel los haré), soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete, más por mi buen natural que por la experiencia. Pero, con lo uno o con lo otro, sé que las pasiones amorosas en los recién enamorados son como ímpetus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios; la cual, atropellando inconvenientes, desatinadamente se arroja tras su deseo, y, pensando dar con la gloria de sus ojos, da con el infierno de sus pesadumbres. Si alcanza lo que desea, mengua el deseo con la posesión de la cosa deseada, y quizá, abriéndose entonces los ojos del entendimiento, se vea ser bien que se aborrezca lo que antes se adoraba (p. 53-54).

Le propos défendu par Cervantès dans son anthropologie de l'amour masculin est contraire à celui de J. L. Vives. Le viol est un fait mais pas une généralité ; Cervantès en donne des exemples (*FS*, *IF*), mais ne le justifie pas comme une tendance masculine. Par contre, ainsi que le prouvent Andrés (*GT*) et Ricaredo (*El*) et, surtout, le discours programmatique et universaliste de Preciosa, l'amour impétueux est toujours transitoire. Cervantès ne réduit pas l'émotion amoureuse à la pulsion sexuelle. La période de deux ans que Preciosa impose à Andrés avant de se marier répond à une logique émotionnelle :

habéis de considerar que en el tiempo deste noviciado podría ser que cobráseis la vista, que ahora debéis de tener perdida, o, por lo menos, turbada, y viésedes que

os convenía huir de lo que ahora seguís con tanto ahínco. Y, cobrando la libertad perdida, con un buen arrepentimiento se perdona cualquier culpa (p. 55).

L'éthologie et la neurobiologie confirment aujourd'hui les intuitions d'antan¹¹⁸⁶. L'amour se décompose dans notre espèce en plusieurs périodes physiologiques, dont la première, la *passion*, dure environ deux ans (entre 18 et 36 mois) et s'exprime, comme le dit Preciosa, tel un « besoin »¹¹⁸⁷. Remplaçant l'emblématique Cupidon pour offrir de l'amour une vision naturalisée (physiologique) plus convaincante, Cervantès n'oublie pas, non plus, de rappeler que le niveau de lucidité baisse lors de l'attraction amoureuse¹¹⁸⁸. L'affirmation de Preciosa selon laquelle Andrés pourrait retrouver la raison connaît une démonstration novellière dans la *Novela del casamiento engañoso*. Campuzano, avant de tomber complètement dans le piège tendu par Estefanía, est victime de sa propre cécité :

Yo, que tenía entonces el juicio, no en la cabeza, sino en los carcañares, haciéndoseme el deleite en aquel punto mayor de lo que en la imaginación le pintaba, y ofreciéndoseme tan a la vista la cantidad de hacienda, que ya la contemplaba en dineros convertida, sin hacer otros discursos de aquellos a que daba lugar el gusto, que me tenía echados grillos al entendimiento, le dije que yo era el venturoso y bien afortunado en haberme dado el cielo, casi por milagro, tal compañera (CE, p. 526).

Les effets aveuglants de l'intempérance amoureuse avaient été abondamment étudiés par Léon l'Hébreux (voir notamment, 1993, p. 600-601). Campuzano est fasciné par la femme qu'il rencontre ; il cède à la force des plaisirs (*deleites*¹¹⁸⁹) que son état passionnel provoque. L'éclat de la beauté et celui de l'argent dont il espère devenir propriétaire par le mariage ne sont tels, peut-on comprendre, qu'en raison de l'excitation amoureuse (« quedé abrasado », p. 525). En effet, la découverte du visage d'Estefanía révèle que le personnage masculin s'est laissé séduire par la seule main que la *pícaro* avait découverte : « No era hermosa en extremo » apprend-on ensuite (*ibid.*). Mais rien n'y fait : la maison d'Estefanía a beau n'avoir rien d'exceptionnel non plus (« una casa muy bien aderezada »), Campuzano ne peut se défaire de la fascination qu'exercent sur lui ce que L. l'Hébreux appelle les « apparences » (1993, p. 600). Il devra finalement se rendre à l'évidence concernant la richesse de son épouse, comme cela avait été le cas pour sa beauté : tout n'était qu'illusion.

Pour autant, on l'aura compris, la fiction cervantine n'est pas une attaque en règle contre la pulsion sexuelle masculine en général ; elle initie plutôt les lecteurs, hommes et femmes (*exemplarité anticipatrice*), pour les tenir avertis. Seules les conséquences de la passion sont visées,

¹¹⁸⁶ Voir, notamment, FICIN (1968), p. 153 : « Natural es la [liberación] que se cumple al cabo de determinado tiempo ».

¹¹⁸⁷ Voir FISHER (1994), p. 60-61 ; VINCENT (2004), p. 74-93.

¹¹⁸⁸ Sur cet aspect : BEMBO (1990), p. 137, HEBREO (1993), p. 635-636 (*pôle I*) ; VINCENT (2004), p. 69, 85, 118-127 (*pôle II*).

¹¹⁸⁹ Le terme choisi par Cervantès fait partie du lexique néoplatonicien de Léon l'Hébreux.

c'est-à-dire, à la fois, l'aveuglement consécutif à l'émotion et la chute inéluctable du désir passionnel masculin au bout de quelques mois.

La jalousie masculine

La dernière cible de l'exemplarité cervantine concernant les particularités du comportement masculin en amour est, évidemment, la jalousie. Si l'on en croit le traitement que Cervantès accorde à la modalité féminine de cette pulsion, celle-ci est moins identifiée comme un défaut physiologique inhérent aux personnages que comme la conséquence des circonstances. Teodosia et Leocadia ne sont pas spontanément jalouses comme, avant elles, Orfinio (*Galatea*, p. 206-208) ; Leocadia, par exemple, cède à la jalousie parce qu'elle apprend que Marco Antonio est réellement amoureux de Teodosia (*DD*, p. 460). La jalousie masculine, par contre, a la spécificité d'être endogène : c'est une « maladie » qui a pour origine le seul dérèglement de l'imagination masculine (*ibid.*).

La *Novela del celoso extremeño* indique par son scénario que le substrat féerique a été fondamental lors du traitement de la jalousie dans le recueil¹¹⁹⁰. Il suffit de lire le commencement des *Mille et une nuits* pour se rendre compte que le motif du jaloux représentait un axe important du répertoire des conteurs. La raison est évidente. Ce ressort narratif est toujours d'une grande pertinence pour les lecteurs car il s'insère dans une réalité, celle du comportement masculin, où la jalousie révèle l'homme dans sa dimension la plus instinctive (Pinker, 2000, p. 516-517).

La rédaction du recueil de 1613 donne à Cervantès l'occasion de traiter le motif du mari jaloux sous un angle particulier, qui ne soit pas, par exemple, semblable à celui du comique théâtral (*El viejo celoso*). Nous allons aborder, d'ici peu, l'initiation à la jalousie au sein du couple marié ; ce sera à travers l'exemplarité anticipatrice du *Celoso extremeño*. Pour les néophytes en amour, c'est le récit de *La gitanilla* qui joue ce rôle d'avertissement. Dans la nouvelle exemplaire, la jalousie n'est pas un cas amoureux correspondant à un type masculin particulier (Orfinio, *La Galatée*) ; elle apparaît comme une confirmation des propos tenus par Preciosa sur le caractère inéluctable des émotions passionnées chez le jeune amant : la jalousie est la conséquence de l'état passionnel¹¹⁹¹. L'initiation du gentilhomme anticipe l'expérience amoureuse des lecteurs les plus jeunes. Pour les lecteurs masculins, l'essentiel de l'exemplarité réside dans la prise de conscience de ce paramètre difficilement évitable qu'est la jalousie. Lorsqu'Andrés propose le mariage à Preciosa, il associe sa demande à une autre :

Lo que te pido es (si es que ya puedo tener atrevimiento de pedirte y suplicarte algo) que, si no es hoy, donde te puedes informar de mi calidad y de la de mis

¹¹⁹⁰ Voir l'article de GONZALEZ PALENCIA (1925) ; exemple de recyclage du conte dans STRAPAROLA (1999), IX, 1. On remarquera que les humanistes s'étaient peu penchés sur cette question : BEMBO (1990), p. 167 ; VIVES (1995), p. 164.

¹¹⁹¹ Voir sur cet aspect BEMBO (1990), p. 151.

padres, que no vayas más a Madrid; porque no querría que algunas de las demasiadas ocasiones que allí pueden ofrecerse me saltease la buena ventura que tanto me cuesta (p. 56).

Andrés souhaite non pas tant soustraire Preciosa au monde que s'éviter, à lui, le sentiment de jalousie. C'est impossible. L'utopie d'une société où la jalousie n'aurait pas de prise¹¹⁹² est non seulement contraire à l'éthique cervantine (voir *infra*) mais, aussi, illusoire ; la pression physiologique est trop importante (« ¡Válame Dios –respondió Preciosa–, Andrés, y cuán delicado andas, y cuán de un sutil cabello tienes colgadas tus esperanzas y mi crédito, pues con tanta facilidad te ha penetrado el alma la dura espada de los celos! », p. 81). Le jeu des *espíritus vitales* (p. 85, 103), qui polarise l'esprit sur le théâtre de la *fantasía*, empêche l'homme et son entendement d'avoir un pouvoir vraiment efficace (Huarte, 1989, p. 288-292 ; Ficin, 1968, p. 110, 146-147). Lorsqu'un détail minime stimule l'homme passionnément amoureux, le cœur déploie ses « vapeurs corporelles » qui, alors, concentrent l'esprit du jeune homme sur les scénarios mentaux qu'il s'invente (« [le parecía a Andrés] que [el mozo] se encaminaba a otro paradero del que él se imaginaba », *GT*, p. 85).

Andrés ne devrait pas être confronté à la jalousie. Preciosa ne retourne pas à Madrid lorsqu'il la rejoint. En outre, elle reste au sein de la communauté gitane réputée inaccessible à la jalousie. La stratégie rhétorique destinée à montrer que ce sentiment fait partie de l'état normal de l'homme passionné conduit Cervantès à introduire, dans le parcours d'Andrés, le personnage du page, qui, malgré l'éloignement de la ville de Madrid, continue à tourner autour de Preciosa. D'abord, la *gitanilla* a conservé quelques vers écrits par le poète madrilène. Le premier motif de jalousie apparaît lorsque Preciosa laisse tomber, en dansant, le poème du page et qu'un des spectateurs se met à le lire.

Andrés, en oyendo el soneto, mil celosas imaginaciones le sobresaltaron. No se desmayó, pero perdió la color de manera que, viéndole su padre, le dijo:
- ¿Qué tienes, don Juan, que parece que te vas a desmayar, según se te ha mudado el color? (p. 66).

La deuxième fois que notre héros cède à l'angoisse, lui et Preciosa sont en Estrémadure. Ce n'est plus un écrit du page, mais celui-ci, en personne, qui, cette fois, fait irruption dans la vie du couple. À cette occasion également, et malgré le soutien de Preciosa, Andrés est assailli par la pulsion de jalousie (p. 81).

¹¹⁹² Le discours du vieux gitan poursuit la configuration de la nouvelle comme fable sur la jalousie : « libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos. Entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio; y, cuando le hay en la mujer propia, o alguna bellaquería en la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo: nosotros somos los jueces y los verdugos de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos, y las enterramos por las montañas y desiertos, como si fueran animales nocivos; no hay pariente que las vengue, ni padres que nos pidan su muerte. Con este temor y miedo ellas procuran ser castas, y nosotros, como ya he dicho, vivimos seguros » (*GT*, p. 71).

Enfin, comme si ces exemples ne suffisaient pas à démontrer l'incidence des *espíritus vitales* dans la physiologie de l'amour-passion, Andrés est à nouveau tourmenté par l'émotion lorsque le Corregidor de Murcie vient lui demander si la « petite gitane » est effectivement sa femme : « Oyendo esto Andrés, imaginó que el corregidor se debía de haber enamorado de Preciosa; que los celos son de cuerpos sutiles y se entran por otros cuerpos sin romperlos, apartarlos ni dividirlos » (p. 103).

Dans *La gitanilla*, la démonstration de la force du sentiment masculin de jalousie est assez complète pour concerner, également, le public féminin. Cette nouvelle qui ouvre le recueil adresse, à deux reprises, à ce lectorat un discours relativement direct lui enjoignant de ne pas en sous-estimer l'impact.

Lorsqu' Andrés découvre l'amour du page pour Preciosa, Cervantès considère le moment assez important pour rompre le caractère impersonnel de la narration et obliger le narrateur –fait unique dans le recueil– à s'adresser directement au personnage féminin :

Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir; que ésas no son alabanzas del paje, sino lanzas que traspasan el corazón de Andrés, que las escucha. ¿Queréislo ver, niña? Pues volved los ojos y veréisle desmayado encima de la silla, con un trasudor de muerte; no penséis, doncella, que os ama tan de burlas Andrés que no le hieran y sobresalten el menor de vuestros descuidos (GT, p. 66).

Transformée en narrataire, Preciosa facilite l'identification associative des lectrices et leur donne ainsi l'impression qu'indirectement, le narrateur s'adresse à elles. Aux jeunes filles inexpérimentées, qui ne connaîtraient pas la réalité de la pulsion jalouse chez le jeune amoureux, Cervantès signale les effets dévastateurs qu'un simple soupçon sur leur infidélité peut provoquer sur le conjoint masculin. L'essentiel, prend-t-il soin de préciser, n'est pas dans la réalité ou non de l'infidélité. La sensibilité masculine est assez irritable pour que de simples indices apparents déclenchent le trouble. La narration avait, en effet, bien signalé que Preciosa n'avait pas pris connaissance du poème ; mais là n'est pas l'important : en matière de passion et de jalousie, il convient de soigner les apparences.

Le second discours formateur pour les lectrices naïves est formulé par Andrés. La jalousie du personnage a refait surface. Lorsque le page arrive dans la communauté gitane, le discours axiologique vise à redire le caractère non anodin de la jalousie, qui, très vite, peut s'emballer : « Como no me veas loco, Preciosa –respondió Andrés–, cualquiera otra demostración será poca o ninguna para dar a entender adónde llega y cuánto fatiga la amarga y dura presunción de los celos » (p. 82). Pour que la leçon n'échappe pas aux lectrices, Preciosa, leur support d'identification, joue de son exemplarité héroïque et parachève la description des enjeux fondamentaux de la jalousie :

Nunca los celos, a lo que imagino –dijo Preciosa–, dejan el entendimiento libre para que pueda juzgar las cosas como ellas son. Siempre miran los celosos con

antojos de allende, que hacen las cosas pequeñas, grandes; los enanos, gigantes, y las sospechas, verdades (*ibid.*).

La période passionnelle est, donc, loin de s'accomplir selon un rapprochement harmonieux. Chez les hommes en particulier, insiste Cervantès, elle développe des tendances qui, bien que physiologiquement naturelles, n'en demeurent pas moins impulsives et dangereuses, comme la concupiscence ou la jalousie.

Acquérir une meilleure connaissance du sexe opposé, percer le mystère des émotions amoureuses constituent, on le voit, deux grands domaines souvent inconnus des jeunes amoureux, mais qui, pourtant, dans l'esprit de notre auteur, sont indispensables à la bonne gestion de l'aventure sentimentale. Le lecteur cervantin idéal ne diffère pas d'Andrés Caballero, qui, vers la fin de son expérience prématrimoniale, bénéficie d'une connaissance lucide concernant les tours que l'amour joue aux hommes : « aunque gitano, la experiencia me ha mostrado adónde se estiende la poderosa fuerza de amor, y las transformaciones que hace hacer a los que coge debajo de su jurisdicción y mando » (*GT*, p. 84).

L'aventure sentimentale, pourtant, ne s'achève pas avec la conquête de l'être aimé ; le mariage offre, lui aussi, un territoire inconnu, malgré l'exemple parental que les lecteurs peuvent connaître. Il y a quelque temps encore, le statut de « recién casados » correspondait à une courte période initiatique pendant laquelle était mise à l'épreuve la stabilité du nouveau couple. C'est, précisément, sur la trame de ce rite de passage que s'inscrivent les aventures narrées dans *El curioso impertinente*, puis dans *El celoso extremeño*.

-B-

Initiation matrimoniale

L'EXCES DE CONFIANCE D'ANSELMO (*Curioso*)

Quoiqu'il n'appartienne pas au corpus exemplaire de 1613, le *Curioso impertinente* jouit néanmoins, avons-nous signalé, d'une certaine exemplarité liée à sa poétique archaïque. La perspective de l'initiation matrimoniale n'est pas oubliée par Cervantès au moment où Cardenio et Dorotea vont finir par retrouver Luscinda et don Fernando (I, 36) et où les couples s'apprêtent à résoudre leur conflit prénuptial. Prêts à se marier, Cardenio et Dorotea écoutent la *Novela del Curioso impertinente* et suivent, dans l'auberge de Juan Palomeque, une préparation à la vie maritale, mais, *de facto*, ce sont bien les lecteurs qui reçoivent cette leçon de vie.

Au début du récit, la nouvelle présente une première et singulière inversion : d'un point de vue strictement narratif et non diégétique, les « deux amis » ne resserrent leurs liens qu'à partir du moment où Anselmo se marie avec Camila. Avant que les deux amoureux ne s'isolent dans leur maison, la proximité amicale entre Anselmo et Lotario était moins significative qu'on veut souvent le croire :

Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza; pero, cuando se ofrecía, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos por acudir a los de Anselmo; y, desta manera, andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese (p. 376).

C'est à partir du mariage que la « grande amitié » est lisible, qu'elle débute véritablement pour les lecteurs. La singularité de la nouvelle réside dans ce croisement cervantin entre le *Conte des deux amis* et celui qui narre un test féminin matrimonial (*Barbe Bleue*, *L'oiseau d'Ourdi* –type 311-312–¹¹⁹³). Cervantès va ainsi poser le problème de la relation amicale au sein du couple, ce qui déplace complètement la problématique amoureuse, telle qu'elle pouvait apparaître dans *La Galatée* (histoire de Timbrio et Silerio). En effet, pour la société pensée par le Concile de Trente, les périodes prénuptiale et postnuptiale deviennent beaucoup plus étanches, du fait de la sacralité, et donc des tabous dont est pénétrée la vie maritale. De même, il est fort probable qu'au Siècle d'or, la principale différence entre le rite de passage prénuptial (*noviazgo*) et le rite postnuptial (*etapa de recién casados*) réside dans la nécessité d'observer strictement les normes rituelles du second (1986, p. 335). La période qui suit immédiatement le mariage doit établir, conjointement,

¹¹⁹³ Voir les analyses de B. Bettelheim (1990, p. 439-445).

l'ordre matrimonial entre le mari et la femme et la séparation du couple vis-à-vis de son entourage.

Bien –dijo el cura– me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible (*Curioso*, p. 423).

Le curé rappelle que les deux périodes, celle qui précède le mariage et celle qui le suit, sont tellement opposées qu'elles ne peuvent se confondre, si ce n'est au risque de briser l'alliance matrimoniale et de corrompre le lien avec l'entourage. Étant d'ordre social, la rupture d'invraisemblance que crée la situation représentée dans la nouvelle souligne en lecture l'erreur rituelle d'Anselmo, qui n'a pas su respecter la double logique du mariage, amoureuse et amicale¹¹⁹⁴. Pensée d'un point de vue anthropologique et social, l'initiation matrimoniale est en effet un rite destiné à créer une solidarité de groupe entre les jeunes mariés (la fidélité) et, simultanément, à les écarter du reste des célibataires :

tout mariage crée une situation qui modifie la donne sexuelle et reproductive dans le groupe, en ce qu'il soustrait deux individus du nombre des partenaires possibles et crée une unité où l'accès sexuel, l'investissement parental et la coopération économique sont réunis autour d'un pacte stable. Cela veut dire que les interactions de chacun avec les individus concernés, en termes d'accès sexuel, de coopération économique, d'échange social ou de loyauté, doivent être « réalignées » pour tenir compte de la nouvelle situation (Boyer, 2001, p. 357-361).

Si le rite de mariage est destiné à forger la « coalition » matrimoniale, l'étape de *recién casados* sert à vérifier que le couple s'est bien inscrit dans cette réalité (Rivas Rivas, 1986).

La *Novela del curioso impertinente*, qui s'inscrit chronologiquement dans cette étape postnuptiale, s'attache à mettre en relief les erreurs commises par nos trois personnages. Sommé par l'intervention finale du curé de comprendre l'invraisemblance, au cas où il ne l'aurait pas perçue, le lecteur doit distinguer lors de la relecture les causes de l'échec général des personnages. Il saisit alors ce qui était peut-être passé inaperçu et prend la mesure des règles sociales qui avaient été distillées dès le début de la narration et qui lui conseillaient de ne pas franchir les limites qui allaient, précisément, être outrepassées.

Los primeros días, como todos los de boda suelen ser alegres, continuó Lotario, como solía, la casa de su amigo Anselmo, procurando honralle, festejalle y regocijalle con todo aquello que a él le fue posible; pero, acabadas las bodas y sosegada ya la frecuencia de las visitas y parabienes, comenzó Lotario a descuidarse con cuidado de las idas en casa de Anselmo, por parecerle a él (*como es razón que parezca a todos los que fueren discretos*) que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros; porque, aunque la buena y verdadera amistad no puede ni debe de ser sospechosa en nada, con todo esto, es tan delicada la

¹¹⁹⁴ Voir la réflexion de Cañizares dans *El viejo celoso* (*Entremeses*) : « *Amicus usque ad aras*, que quiere decir: "El amigo, hasta el altar"; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios » (CERVANTES, 1996e, p. 180).

honra del casado, que parece que se puede ofender aun de los mismos hermanos, cuanto más de los amigos.

Notó Anselmo la remisión de Lotario, y formó dél quejas grandes, diciéndole que si él supiera que el casarse había de ser parte para no comunicalle como solía, que jamás lo hubiera hecho, y que si, por la buena correspondencia que los dos tenían mientras él fue soltero, habían alcanzado tan dulce nombre como el de ser llamados los dos amigos, que no permitiese, por querer hacer del circunspecto, sin otra ocasión alguna, que tan famoso y tan agradable nombre se perdiese; y que así, le suplicaba, si era lícito que tal término de hablar se usase entre ellos, que volviese a ser señor de su casa, y a entrar y salir en ella como de antes, asegurándole que su esposa Camila no tenía otro gusto ni otra voluntad que la que él quería que tuviese, y que, por haber sabido ella con cuántas veras los dos se amaban, estaba confusa de ver en él tanta esquivéza (p. 376-377).

Cervantès donne clairement au discours narratif une dimension absolue (« todos los que »), apte à rendre le message audible pour différents lecteurs. Le mari, ainsi, ne devrait pas laisser à ses amis des occasions de solliciter amoureusement son épouse. Les amis reçoivent, parallèlement, l'avis de ne pas trop s'immiscer à l'intérieur du couple pour ne pas en briser la cohésion amoureuse. À qui relira l'*incipit* pour comprendre l'*explicit*, il apparaîtra que la fin malheureuse du récit résulte de la conséquence du dérèglement banal initialement provoqué par Anselmo. D'un point de vue allégorique, Anselmo n'est pas un déséquilibré : la présence envahissante de son ami (« le suplicaba [...] que volviese a ser señor de su casa, y a entrar y salir en ella como de antes ») marque, rétrospectivement, l'excès de confiance dans la pureté et dans l'immobilisme des sentiments à l'intérieur d'un groupe humain sexuellement hétérogène. Entre la première perturbation du récit et le dénouement, il ressort que l'intrusion du motif de la folie fonctionne comme une *amplificatio* rhétorique du léger désordre liminaire. La folie d'Anselmo accentue l'*admiración* nécessaire au plaisir lectoral et coule l'histoire dans le scénario tragique indispensable à l'exemplarité pathétique. Mais il faut voir, surtout, qu'elle avait été précédée par un désir (« gusto », p. 377) qui, à première vue, semblait inoffensif : celui qui conduisait à rapprocher Lotario du nouveau couple et qui, finalement, prépare un autre désir (« gusto », p. 380), ce fameux « deseo tan extraño y tan fuera del *uso común* de otros » (p. 378) qui sera fatal au mari.

Anselmo ne suit pas l'usage postmatrimonial ; or, c'est bien ce que la nouvelle déconseille à ses lecteurs, en les informant des périls que recèle le voyage matrimonial.

L'EXCES DE MEFIANCE DE CARRIZALES (*Celoso*)

Anselmo vouait à son ami une confiance aveugle ; Felipe de Carrizales souffre, quant à lui, d'une absence de confiance à l'égard de son épouse. Mais sa jalousie n'est pas d'ordre passionnel, comme chez le protagoniste de *La gitana* : elle est ici pathologique.

La jalousie, dans la septième nouvelle du recueil, permet de remettre en cause une notion sous-jacente au motif dont elle s'inspire : l'idée que la femme est la propriété de l'homme amoureux. L'enfermement subi par Leonora est le fruit d'une longue tradition contique où la

princesse, capturée par un monstre, devenait un bien inaliénable à la bête (« De día pensaba, de noche no dormía; él era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería », p. 335). Il est surtout, et d'abord, le résultat de cette tendance masculine à faire de la partenaire sexuelle une propriété personnelle non partageable :

Les individus pensent en métaphores, et la métaphore que l'homme a toujours utilisée pour les épouses est celle de la propriété. Dans leur essai *The Man Who Mistook His Wife for a Chattel* [« L'homme qui prenait sa femme pour un meuble »], Wilson et Daly montrent que l'homme ne cherche pas seulement à exercer un contrôle sur sa femme et à repousser ses rivaux ; il affirme avoir un droit sur son épouse, en particulier sur sa capacité de reproduction, identique au droit d'un propriétaire sur un bien inanimé. Le propriétaire peut vendre, échanger ou se débarrasser de ses possessions [...]. De culture en culture, les hommes ont déployé tout l'appareil cognitif de la propriété dans la conception de leur relation avec leur épouse, et jusque très récemment, ils ont appliqué cette métaphore dans des codes de droit (Pinker, 2000, p. 517).

La tradition orientale de l'esclavage des jeunes filles exprime avec une force métaphorique extrême cette donnée. Orné des plus belles qualités morales, le vizir al-Fadl des *Mille et une nuits* rend service à son roi en lui dénichant une « jeune esclave », nommée Anîs al-Jâlis¹¹⁹⁵. Le système économique de l'esclavage permet d'associer la personne à un objet de transaction économique : « Je serais heureux, dit le vizir au maître de la jeune esclave, que tu reçoives, pour prix de cette femme, dix mille dinars de la part du sultan Muhammad b. Sulaymân az-Zaynî », insiste le bon vizir (*Les Mille et Une Nuits I*, 1991, p. 126). Le contexte historique des corsaires musulmans et la pratique de la captivité dont fut victime notre auteur espagnol a probablement favorisé un recyclage de ces thématiques folkloriques¹¹⁹⁶. Dans le cas de *El amante liberal*, on voit que l'esclavage de Leonisa sert de prétexte à un débat virulent entre les « infidèles » sur le prix et l'avenir de la jeune sicilienne, alors objet d'une véritable vente aux enchères (*AL*, p. 131).

Suivant la tradition du conte d'origine arabe, Cervantès ne fait pas seulement de Leonora la propriété de Carrizales, elle est, en outre, farouchement gardée. Cette situation, qui rappelle celle des harems orientaux¹¹⁹⁷, n'a rien d'extraordinaire pour l'*Homo sapiens* mâle qui n'a eu de cesse d'employer chaperons, voiles, enfermement, dans la surveillance de son bien sexuel. Les contes orientaux exprimaient une tendance sans frein : celle des despotes, qui, non contents de disposer de harems, les faisaient rigoureusement garder par des eunuques¹¹⁹⁸.

¹¹⁹⁵ Sa description renvoie, elle aussi, à un comportement anthropologique : « taille mince, seins altiers, yeux ombrés de fard, ovale parfait de la joue, hanches fines et croupe généreuse [...]. À la vue de la jeune femme, le vizir [fut] stupéfait » (*Les Mille et Une Nuits I*, 1991, p. 124-125). Sur la stabilité psychologique de ce type féminin et, notamment, sur la « silhouette du sablier » : PINKER (2000), p. 512.

¹¹⁹⁶ Voir, également, l'utilisation de ce motif dans le conte d'*Amour et Psyché*, rapporté dans *Les métamorphoses* d'Apulée (*Romans grecs et latins*, 1958, p. 215).

¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁸ Voir l'eunuque Luis, la présence de plusieurs femmes au sein de la maison et la structure à plusieurs portes de la maison (CERVANTES, 1997a, p. XXXIX). Sur le caractère anthropologique de cette tendance masculine à protéger la partenaire féminine: PINKER (2000), p. 518.

La rhétorique de la nouvelle tend à faire comprendre aux futurs mariés que les fondements qui président au comportement de Carrizales sont erronés. Tandis que la période pré-nuptiale apprenait à Andrés à laisser libre sa promesse, les premiers jours de mariage de Leonora l'assimilent, au contraire, à un bien que le protagoniste aurait définitivement conquis, au même titre que l'or et l'argent qu'il avait amassés lors de ses activités commerciales aux Indes (« Leonora *quedó* por esposa de Carrizales », p. 331). Le marchand d'Estrémadure confond l'acte de mariage avec un acte de propriété. La construction de la maison suit immédiatement les tractations matrimoniales avec les parents de la jeune mariée (*Celoso*, p. 332). Mais, il s'en rendra vite compte, la fortune acquise à Séville auprès de parents intéressés est moins stable que l'or...

Les lecteurs qui retrouvent dans le recueil exemplaire les plaisirs ressentis à lire le premier *Don Quichotte*, renouent, aussi, avec la démesure qui avait causé la perte d'Anselmo. Mais la seconde erreur de Carrizales résulte, non pas du désir de s'assurer de la fidélité de sa femme, mais de celui –plus lucide sans doute– d'éviter qu'elle ne faille. La situation du mari jaloux est à l'opposé du mari confiant, puisque Carrizales vit loin de l'amitié. Ce détail, qui apparaît à deux reprises, est significatif. Pour le personnage masculin, le mariage consiste à écarter l'épouse de toute vie sociale ; la maison qu'il construit (voir description p. 335) est un projet utopique comme la représentation de la société gitane avait pu l'être.

Les recherches ethnologiques en Espagne montrent que les jeunes mariés observaient dans un premier temps une période de recul vis-à-vis du monde ; l'entrée de la femme dans la vie maritale constitue, pour elle, l'apprentissage d'une nouvelle condition : « lo que le estaba permitido por su condición de soltera ([...] pasear por la carretera y la plaza los domingos, ir a las fiestas de otros pueblos, asistir al baile [...]) le quedaba prohibido a partir de ahora » (Rivas Rivas, 1986, p. 334). L'histoire de Leonora suit l'usage postmatrimonial, mais, pour le reste, les ressemblances entre le rite populaire et la fiction cervantine s'arrêtent là. Il est vraisemblable, qu'au Siècle d'or, comme à l'époque récente, étudiée par A. M. Rivas Rivas, les épouses sont autorisées à sortir de leurs demeures « cuando va acompañada de su marido, cuando son las fiestas patronales en verano o la fiesta de las mujeres, momentos todos muy específicos y ocasionales » (*ibid.*). L'ethnologue souligne par ailleurs la « necesidad de que [la etapa de recién casados] transcurra lo antes posible, de forma que la pareja se integre en un corto plazo al grupo de los casados » (*ibid.*, p. 335). Carrizales, à l'inverse, non content d'avoir empêché toute sortie à son épouse, décide de continuer indéfiniment la période initiatique : « Desta manera pasaron un año de *noviciado* y hicieron profesión en aquella vida, determinándose de llevarla hasta el fin de las suyas » (*Celoso*, p. 334)¹¹⁹⁹. La narration dit explicitement la nature rituelle de l'erreur commise par personnage masculin. Carrizales ne respecte pas plus qu'Anselmo l'usage social, ce qui ne peut, à

¹¹⁹⁹ Si le lexique initiatique est employé par les sociétés religieuses (voir la note 68 de l'éditeur des *NE*, p. 334), il ne leur est nullement privatif, comme nous tentons de le montrer ici, comme en d'autres occasions.

terme, qu'être préjudiciable, l'homme étant pour Cervantès un animal inévitablement politique : « y así fuera si el sagaz perturbador del género humano no lo estorbara, como ahora oiréis » (*ibid.*).

Le diable trouve une belle incarnation dans le personnage de Marialonso. La nouvelle, à ce moment là, ne concerne pas uniquement les jeunes mariés ; elle est également pertinente pour tout couple qui aurait à bénéficier des conseils de la domesticité. Faire confiance à une gouvernante une fois marié, explique Cervantès, présente un risque plus important qu'avant la formation du couple, ce que confirmera Cornelia (SC). À la différence du récit non « exemplaire » du *Curioso*, la présence d'une entremetteuse dans la *Novela del celoso extremeño* ne sert pas uniquement à signaler les faiblesses féminines. Camila avait, en toute liberté, prêté une oreille attentive aux conseils de sa servante Leonela, « a quien ella mucho quería », mais, dans la nouvelle exemplaire, la nourrice est imposée par Carrizales, qui, visiblement, estime que cette garde est efficace pour préserver la fidélité de son épouse. Le récit met donc en lumière la dangerosité de ce type de croyance. Comme l'assure la moralité finale du conte, les hommes n'ont à compter que sur eux-mêmes :

[este suceso fue] 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 (p. 368-369).

Cervantès a structuré *El curioso impertinente* et *El celoso extremeño* sur le modèle de l'étape rituelle *de recién casados*. Mais cette période « de aprendizaje y habituación » (Rivas Rivas, 1986, p. 334) est ici instrumentalisée dans un but initiatique détourné de celui qu'il possède dans la réalité populaire. Les nouvelles, en se servant de l'exemplarité anticipatrice des récits archaïques, apprennent aux lecteurs à éviter les écueils du début de la vie de couple et à se garder des tentations qu'elle peut susciter, de façon à ce qu'ils sachent, par la suite, gérer la synchronisation complexe du couple et du groupe.

LA NAIVETÉ DE LEONORA (*Celoso*)

Leonora n'a pas lu l'*ars amatoria* d'Ovide mais en utilise l'une des recommandations : celle qui consiste à endormir la surveillance du partenaire pour vaquer à d'autres plaisirs. Dans un chapitre au titre on ne peut plus significatif –« Comment éluder la surveillance »–, Ovide recommande aux jeunes filles qui ne sont pas encore mariées « des breuvages qui procurent un profond sommeil, ferment les yeux, malgré qu'ils en aient, et font peser sur eux la nuit de Léthé » (1974, p. 116-118).

Dans l'art d'aimer qu'il propose à ses lectrices, Cervantès prend ses distances vis-à-vis du conseil antique. L'onguent magique ne remplit pas son rôle :

ordenó el cielo que, a pesar del ungüento, Carrizales despertase, y, como tenía de costumbre, tentó la cama por todas partes; y, no hallando en ella a su querida esposa, saltó de la cama despavorido y atónito, con más ligereza y desnudo que sus muchos años prometían. Y cuando en el aposento no halló a su esposa, y le vio abierto y que le faltaba la llave de entre los colchones, pensó perder el juicio. Pero, reportándose un poco, salió al corredor, y de allí, andando pie ante pie por no ser sentido, llegó a la sala donde la dueña dormía; y, viéndola sola, sin Leonora, fue al aposento de la dueña, y, abriendo la puerta muy quedo, vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo: vio a Leonora en brazos de Loaysa, durmiendo tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del ungüento y no en el celoso anciano (*Celoso*, p. 363).

L'ironie cervantine est magistrale, puisque tel est pris qui croyait prendre. Leonisa s'endort, alors que sa situation l'amenait à la plus grande prudence. La providence (« el cielo ») n'a pas agi au hasard. La stratégie employée (l'onguent) devait être si efficace que Carrizales n'aurait jamais dû découvrir l'infidélité de son épouse¹²⁰⁰. L'intervention divine signe le sens allégorique de l'onguent : du coup, on comprend que le procédé magique résume à lui seul l'ensemble des multiples précautions prises par Leonora pour s'assurer l'aveuglement du mari. La morale de la fable apparaît plus clairement au réveil de Leonora. La jeune naïve ne soupçonne pas la clairvoyance de son mari, comme nombre de femmes du *Décameron* :

cuando le vieron encima de la cama callando, creyeron que todavía obraba la untura, pues dormía, y con gran regocijo se abrazaron la una a la otra. Llegóse Leonora a su marido, y asiéndole de un brazo le volvió de un lado a otro, por ver si despertaba sin ponerles en necesidad de lavarle con vinagre, como decían era menester para que en sí volviese. Pero con el movimiento volvió Carrizales de su desmayo, y, dando un profundo suspiro, con una voz lamentable y desmayada dijo: - ¡Desdichado de mí, y a qué tristes términos me ha traído mi fortuna! No entendió bien Leonora lo que dijo su esposo; mas, como le vio despierto y que hablaba, admirada de ver que la virtud del ungüento no duraba tanto como habían significado, se llegó a él, y, poniendo su rostro con el suyo, teniéndole estrechamente abrazado, le dijo: - ¿Qué tenéis, señor mío, que me parece que os estáis quejando? (p. 363-364)

L'idéologie exemplaire est donc bien différente de celle développée par l'écrivain florentin. Carrizales, contrairement à ses prédécesseurs italiens allègrement bernés par leurs épouses, a remarqué l'écart de conduite de Leonora. La *Novela del celoso extremeño* ne se contente pas

¹²⁰⁰ *Celoso* : « Ellos le dijeron que los polvos, o un ungüento, vendría la siguiente noche, de tal virtud que, untados los pulsos y las sienes con él, causaba un sueño profundo, sin que dél se pudiese despertar en dos días, si no era lavándose con vinagre todas las partes que se habían untado » (p. 350) ; « como mejor pudo, le acabó de untar todos los lugares que le dijeron ser necesarios, que fue lo mismo que haberle embalsamado para la sepultura » (p. 352) ; « Loaysa, les dijo que bien podían hablar alto, porque el ungüento con que estaba untado su señor tenía tal virtud que, fuera de quitar la vida, ponía a un hombre como muerto » (p. 356).

d'adresser un message de sagesse aux époux : elle forme également les jeunes filles, qui, peut-être influencées par leurs lectures (Ovide, Boccace), croient qu'il est aisé de tromper leur mari¹²⁰¹.

Initiés aux premiers pas de l'amour, les lecteurs ont reçu, au bout du compte, une connaissance fine des comportements récurrents que les différentes situations sentimentales peuvent présenter en leur début. Cervantès leur a appris à ne pas être désarçonnés, comme l'avaient été, avant eux, les naïfs lecteurs Melibea (*Celestina*), Cardenio et Dorotea (*DQ I*), par les bizarreries des hommes et des femmes amenés à aimer¹²⁰².

Cervantès, néanmoins, ne peut se contenter de réduire au seul domaine de la préparation pré et post-matrimoniale la palette sentimentale de son exemplarité. Une part importante de ses lecteurs, notamment ceux qui ont dû savourer les récits incidents de *La Galatée* et de *Don Quichotte* (1605), doivent, déjà, s'être engagés sur la voie sentimentale et s'y sont peut-être perdus. Les avertissements sur les dangers de l'éclosion sentimentale et pulsionnelle ne leur sont plus d'aucune utilité. Ils sont à présent confrontés à l'amour dans ce qu'il impose de plus déroutant.

C'est d'une autre exemplarité dont ils ont besoin...

¹²⁰¹ Les fables de L'Arioste avaient déjà souligné le caractère illusoire de telles idées chez la femme (chapitre 43).

¹²⁰² F. Ayala avait proposé de lire le *Curioso* et le *Celoso* comme « un doctrinal vivo del *perfecto casado* » : « Pues, en efecto, Anselmo juega allí la contraparte de Carrizales; incurre en el pecado contrario; su temeridad es el otro polo de la desconfianza no menos impertinente del celoso; y entre los dos extremos se encontraría el justo medio aristotélico de la virtud » (AYALA, 1984, p. 138-139).

2. CONSEILLER LES AMOUREUX DANS LE MALHEUR

(AL, FS, DD, SC)

-A-

Être perdu dans le labyrinthe initiatique

(exemplarité spéculaire)

Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna [doncella], aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta.

Cervantès, *DQ I*

Dans son analyse de *La señora Cornelia*, A. González de Amezúa y Mayo brosse le tableau suivant :

La vida social, tanto en Italia como en España, estaba henchida en efecto de sucesos novelescos de esta índole : amores secretos, promesas de matrimonio, desigualdades de linajes, hijos naturales, venganzas de familia, bodas postreras [...], en suma, los elementos mismos compositivos de *La señora Cornelia*. Todos ellos no los inventó Cervantes, sino que surgían a cada paso en la realidad de la vida (1982, p. 369).

Le critique isole un point essentiel de l'enquête : la composante amoureuse de la fiction ne diffère pas de celle qui irrigue la réalité au quotidien. Mais pour saisir toute l'importance de l'amour au début de l'ère moderne, il ne faudrait pas limiter nos interprétations à la seule perspective historique. Cervantès n'a-t-il pas conscience, à la suite de P. Bembo, que le fait amoureux et matrimonial traverse les âges ? Pour la science, l'amour est en effet consubstantiel à l'humanité, qu'il relève de ce que l'on appelle la physiologie (*pôle Ib*, Huarte, 1989) ou de l'éthologie (*pôle IIb*, Fisher, 1994, Cyrulnik, 2005).

Il faudrait même se demander si, pour les hommes du Siècle d'or, la perspective éthologique ne se posait pas autant, sinon plus, que pour nos contemporains, parfois réticents à accepter l'évidence darwinienne (Pinker, 2005). La séparation que l'on fait entre physiologie et éthologie pour distinguer une connaissance scientifique moderne (*pôle II*) de la prétendue naïveté classique (*pôle I*) peut masquer la lucidité des contemporains de Cervantès concernant leur compréhension du vivant. À lire P. Bembo (1505) et J. Huarte (1575), il est très net que la

distinction entre les hommes et les animaux n'a parfois pas lieu d'être, malgré toute la conviction des théologiens¹²⁰³. Comme l'explique Gismondo dans *Los Asolanos*,

si el Amor no ayuntase dos cuerpos apartados hábiles para engendrar otros semejantes a ellos, nunca se engendraría ni nacería cosa alguna. Que puesto caso que a pura fuerza se podrían componer juntamente y coliga dos vivientes poderosos para la generación, pero si el Amor no se mezcla allí y no dispone los ánimos de ambos a un mismo querer, ellos podrían estarse así mil años que nunca jamás engendrarían. Sigue en su tiempo por entre las húmedas y penetrables olas el pez macho a la hembra y ella a él, y así dan manera, queriendo una misma cosa, a la propagación de su especie ; siguen por el ancho aire las aves la una a la otra ; síguense así mismo por los espesos bosques y chozas y escondrijos las deseosas alimañas, y con la misma ley, cada una de ellas hacen eterna su breve vida, todos amándose entre ellos [...]. Ciertamente, si nuestros progenitores entre ellos no se amaran, nosotros no estuviéramos hoy aquí ni tampoco en otra parte, ni yo viniera al mundo como vine (Bembo, 1990, p. 281-283).

Un biologiste comme Richard Dawkins (2003) proposerait certainement de remplacer le concept d'Amour par celui de « gène égoïste », mais, en substance, le phénomène décrit est le même : les êtres vivants sont conçus avec des bases communes leur permettant de se reproduire, et les êtres humains n'échappent nullement à la règle.

Les jeunes sont, pour les humanistes comme pour la pensée folklorique, des êtres animés par de forts désirs d'attirance, comme de nombreuses autres espèces animales ; mais ils sont, aussi, –et c'est ce qui nous intéresse– des lecteurs qui, du fait de ces éléments éthologiques, sont attentifs aux signes littéraires d'ordre amoureux. Même si Cervantès ne limite pas son lectorat à ce groupe précis de personnes, l'angle de l'exemplarité sentimentale, qu'il privilégie dès le prologue ne peut, dans le prolongement de la pensée affichée dans *Don Quichotte*, qu'être révélatrice de l'attention particulière qu'il accorde à la jeunesse.

De même que les *Asolanos* s'adressent prioritairement aux jeunes en leurs vertes années¹²⁰⁴, de même, Cervantès anticipe certainement que les lecteurs les plus intéressés par ses histoires sentimentales entreront dans la catégorie de l'*adolescencia*.

Si, par conséquent, Cervantès poursuit l'entreprise des « philosophes » de l'amour que sont M. Ficin, P. Bembo et L. l'Hébreux, ce n'est pas uniquement parce que les œuvres romanesques de l'époque lui semblaient impertinentes (voir *supra*), c'est avant tout pour des raisons anthropologiques, car, si l'attirance est universelle, ses modalités et ses conséquences n'en sont pas pour autant empreintes de sérénité. Comme l'avait très justement remarqué A. González de

¹²⁰³ Un exemple de fixisme hérité de la théologie scolastique apparaît à la Renaissance chez Marsile Ficin, qui reprend la conception de la *scala naturae* dans son commentaire au *Banquet* de Platon en situant l'homme entre l'ange et l'animal (FICINO, 1968).

¹²⁰⁴ BEMBO (1990), p. 57 : « como quiera que en cualquier edad esté bien oír y leer las cosas juveniles, y sobre todas ésta, puesto que no amar como quiera que no se puede en ningún tiempo, porque se ve ser dado de naturaleza a todos los hombres juntamente con el vivir que cada uno ame siempre o desee alguna cosa, todavía que yo, que estoy mozo, convido y convoco para oír esto principalmente a los hombres mozos y a las mujeres mozas ».

Amezúa y Mayo, Cervantès et ses prédécesseurs s'étaient rendus à l'évidence : l'amour pose de lourds problèmes à ceux qui en sont victimes.

On ne sera pas surpris si la situation à laquelle les flèches de Cupidon donnent lieu est pensée, dans l'imaginaire renaissant, sous la forme d'une figure angoissante traduisant de façon générique les multiples problèmes auxquels les amoureux sont confrontés, à savoir le labyrinthe.

Dans le poème dédicatoire écrit par Fernando Bermúdez y Carvajal et ouvrant les *Novelas ejemplares*, le labyrinthe rappelle toujours les histoires païennes de Dédale et de Thésée, comme cela était de commun usage au Siècle d'or (Pérez de Moya, 1995, p. 486-488).

Hizo memoria clara
de aquel Dédalo ingenioso,
el laberinto famoso,
obra peregrina, y rara;
mas si tu nombre alcanzara
creta en su monstruo cruel,
le diera al bronce, y pincel,
cuando en términos distintos
viera en doce laberintos
mayor ingenio que en él (NE, p. 24).

Il reste que, depuis la publication du *Filocolo* de J. Boccace et la traduction castillane de son quatrième livre sous le nom célèbre de *Laberinto de amor* (1546), le motif du labyrinthe circule surtout dans son acception sentimentale. Dans *La Galatée*, Jennifer Lowe (1966) a dégagé la rhétorique de la *question* qui servait de canevas à l'agencement des récits amoureux.

Il convient, néanmoins, pour éviter toute confusion, de distinguer deux formes de « cas » dans la casuistique sentimentale héritée du *laberinto de amor*.

On trouve, évidemment, la « question » d'amour au sens strict du terme, qui relève de l'ordre de la théorie : la question pose un problème intellectuel, qui demande d'établir une hiérarchie entre plusieurs amoureux. C'est cette perspective qui apparaît dans le débat entre les quatre types de désespoir amoureux de *La Galatée* :

el triste Orompo, el celoso Ofrenio, el ausente Crisio y el desamado Masilio [...] eran todos amigos y de una mesma aldea, y la pasión del uno el otro no la ignoraba; antes, en dolorosa competencia, muchas veces se había juntado a encarecer cada cual la causa de su tormento, procurando cada uno mostrar, como mejor podía, que su dolor a cualquier otro se aventajaba », teniendo por summa gloria ser en la pena mejorado (*Galatea*, p. 175-176).

La résolution du problème est donnée par Damón, qui couronne la souffrance d'Ofrenio, reprenant, ainsi, le rôle de juge assumé par « Madama María » dans la « quinta quistión » du *Laberinto de amor*. Telle est, on s'en souvient, l'une des bases de la *novella* depuis J. Boccace. Ce modèle s'avère, cependant, plus pertinent philosophiquement que narrativement.

Si, véritablement, la femme et l'homme amoureux doivent sortir du labyrinthe, on comprend que notre auteur accorde, plutôt, sa préférence au conte merveilleux, une forme de récit qui sait récompenser les personnages souffrants (*exemplarité structurelle*) et sachant, surtout,

expliquer comment résoudre une situation problématique (*exemplarité narrative*). Or, dans la poétique du *Laberinto de amor*, la seconde forme de « cas », celle qui propose un choix pour l'action, rejoint, justement, la structure du conte : de même que le prince charmant se décide au mariage sur la seule chaussure de Cendrillon, l'aimé(e) peut arrêter son choix amoureux ou matrimonial sur tel ou tel soupirant, en fonction des éléments qui le caractérisent. La *sesta quistión* met ainsi en concurrence deux jeunes filles amoureuses du frère de Clónico : l'une restera paralysée de peur devant cet homme et n'osera pas lui parler, l'autre se jettera sur lui pour lui faire part de son amour. Ce problème de l'être aimé est de savoir qui choisir entre ces deux femmes. La réponse apportée par María permettra au jeune homme de faire un bon mariage.

C'est à ce second type de « cas » (nous parlerons de *cas amoureux*) que plusieurs nouvelles exemplaires vont répondre. Pour cela, Cervantès va recourir à l'exemplarité narrative du conte de fée pour montrer que chaque cas renferme une solution, pour signaler par quel fil d'Ariane chaque labyrinthe personnel peut être vaincu.

À quoi sert, en effet, de ressasser sa douleur et de la transformer en cas glorieux ? Des solutions sont accessibles pour chaque situation malheureuse. Pour Cervantès, pas plus qu'il n'existe de magiciens pour mettre un terme à l'amour, il n'existe de dieux comme Cupidon pour le maintenir dans la souffrance. La critique de la rhétorique pastorale engagée par G. Gil Polo, à travers Alcida¹²⁰⁵, et renouvelée par Cervantès, avec Lenio (*Galatea*, IV, p. 242), trouvera sa concrétisation la plus significative avec les *Ejemplares*, inspirées qu'elles sont par la poétique positive du conte archaïque. Tout comme lui, grâce à lui, les nouvelles suggèrent que tout être malheureux peut accéder au bonheur s'il trouve les moyens adéquats pour mener à bien cette entreprise (*exemplarité narrative*). Après avoir suivi et romancé, dans *La Galatée*, la voie de la

¹²⁰⁵ GIL POLO (1987), p. 97-99 : « Bien encarecidas están -dijo Alcida- las fuerzas del Amor, pero más creyera yo a Sireno si después de haber publicado por tan grande la furia de las flechas de Cupido, él no hubiese hallado reparo contra ellas, y después de haber encarecido la estrechura de sus cadenas, él no hubiese tenido forma para tener libertad. Y así me maravillo que creas tan de ligero al que con las obras contradice a las palabras. Porque harto claro está que semejantes canciones son maneras de hablar y sobrados encarecimientos con que los enamorados venden por muy peligrosos sus males, pues tan ligeramente se vuelven de cautivos, libres, y vienen de un amor ardiente, a un olvido descuidado. Y si sienten pasiones los enamorados, provienen de su misma voluntad y no del amor, el cual no es sino una cosa imaginada por los hombres, que ni está en cielo ni en tierra, sino en el corazón del que la quiere. Y si algún poder tiene, es porque los hombres mismos dejan vencerse voluntariamente, ofreciéndole sus corazones y poniendo en sus manos la propia libertad. Mas porque el soneto de Sireno no quede sin respuesta, oye otro que parece que se hizo en competencia de él [...]: "No es ciego Amor, mas yo lo soy, que guío/ mi voluntad camino del tormento;/ no es niño amor, mas yo que en un momento/ espero y tengo miedo, lloro y río./ Nombrar llamas de Amor es desvarío,/ su fuego es el ardiente y vivo intento;/ sus alas son mi altivo pensamiento/ y la esperanza vana en que me fío./ No tiene Amor cadenas ni saetas/ para prender y herir, libres y sanos,/ que en él no hay más poder del que le damos./ Porque es Amor mentira de poetas,/ sueño de locos, ídolo de vanos;/ mirad qué negro Dios el que adoramos". »

confusion émotionnelle indiquée par Bembo¹²⁰⁶, Cervantès soumet aux lecteurs une nouvelle forme littéraire et des propositions plus claires, qu'il nous faut à présent examiner.

Depuis J. Boccace, la figure du labyrinthe avait apposé sa marque de fabrique à l'imaginaire de l'amour. J. L. Vives en témoigne dans son *De institutione feminae Christianae*.

Enamorarte, cierto es, que está en tu mano, pero desde que bien estuvieres dentro del laberinto, no saldrás por ventura a tres tirones, aunque quieras. Porque el amor, para poderse bien apoderar de nosotros, lo primero que hace nos trastorna el seso, y quitarnos el juicio [...], que no hay cosa más grosera, ni más perdida que los que se enamoran (1995, p. 168).

Dans les *Ejemplares*, deux personnages marquants emploient littéralement la métaphore du labyrinthe pour décrire la situation qui leur paralyse les mains et le cœur. Il s'agit d'abord de Ricardo (*AL*) : « te [contaré mi desdicha] en las menos razones que pudiere. Pero, antes que entre en *el confuso laberinto de mis males*, quiero que me digas qué es la causa que Hazán Bajá, mi amo, ha hecho plantar en esta campaña estas tiendas y pabellones » (*AL*, p. 112). Teodosia, l'héroïne de *La dos doncellas*, reprend elle aussi l'image mythologique dans sa première lamentation (« ¡Ay sin ventura! [...] ¿Qué camino es el mío, o qué salida espero tener del *intricado laberinto* donde me hallo? », *DD*, p. 445).

Plus largement, c'est un quatuor nouvellier qui s'emploie à signifier (lecture intellectuelle) les situations inextricables dans lesquelles sont immergés les protagonistes. *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* et *La señora Cornelia* font partie des *Nouvelles exemplaires* les plus proches des contes de fées par leur squelette rappelant des types communs du folklore merveilleux. Mais, pour rendre plus visible leur structure de « cas amoureux » à résoudre, Cervantès bouleverse la narration de l'histoire archaïque en faisant débiter les nouvelles par une « dramatisation immédiate »¹²⁰⁷ –*ex abrupto*–, le plus souvent *in medias res* (voir *supra*), à l'instar des romans byzantins ou pastoraux mais, aussi, comme il était de règle dans la casuistique amoureuse de P. Bembo et L. l'Hébreux. Au sein du recueil, ce sont, donc, essentiellement les nouvelles fondées sur cette structure spécifique qui se donnent le difficile rôle de nous enfermer dans un dédale amoureux.

¹²⁰⁶ BEMBO (1990), p. 55 : « una de las causas, y la más principal entre todas, que nos estorban el sosiego de nuestro navegar y hacen sospechosa y dudosa la calle del bien vivir suele ser el no saber nosotros las más veces cuál sea amor bueno y cuál malo, lo cual no sabido causa que nosotros, amando las cosas que son de aborrecer y las que deben ser deseadas y amadas aborreciendo, por ventura, o más o menos de lo conveniente, unas veces recusándolas y otras procurándolas, vivimos trabajados y descarriados ».

¹²⁰⁷ Sur cette notion : DEL LUNGO (2003), p. 170-173.

L'EXPERIENCE LABYRINTHIQUE

Figures et rhétorique de l'inconnu

Si le lecteur est perdu dans les premières lignes de ces récits, c'est, d'abord, parce que le premier seuil, le titre, n'est pas accompagné d'informations complémentaires permettant de comprendre « où » il se situe exactement. La conjonction d'une entrée en matière sommaire et d'un *incipit in medias res* n'aide en rien la « visibilité » narrative. Le *Décameron* comme le *Bandel* procédaient bien différemment : un court résumé de la nouvelle à venir fournissait, au moins, quelques clés facilitant la lecture des premières lignes du récit, quand il ne révélait pas l'issue de l'aventure.

Chez Cervantès, on trouvera, outre le vide inaugural paratextuel, premier responsable de l'insécurité lectorale, la force d'un *ordo artificialis* (*incipit in medias res*) placé en position liminaire, de façon à confronter le lecteur à un mur informatif : ce champ diégétique oblitéré déplace en aval de l'*incipit* l'explication du malheur amoureux.

L'art cervantin consiste justement, en cet espace stratégique, à précipiter le destinataire dans un « lieu » qui le dépasse : une fois la lecture engagée, le sujet ne peut rebrousser chemin pour savoir ce qui a amené le personnage dans la situation et dans l'état décrits ; il est sommé d'avancer plus avant avec une visibilité réduite, sinon nulle. La première phase de *La fuerza de la sangre* ne place pas son lecteur « au milieu » dramatique de l'histoire ; en revanche, elle lui refuse la vérité sur le violeur de Leocadia. Accompagnateur du personnage féminin focalisateur, il dispose des mêmes informations que la protagoniste (*exemplarité expérientielle*). D'un point de vue plus symbolique, le contexte nocturne (« el callado silencio de la noche », FS, 305 ; « antes que amaneciese », p. 309), redoublé par un foulard posé sur les yeux de la Belle (p. 305 et 310) rend manifeste, à qui ne saurait le voir, que Leocadia vient d'être placée au centre d'un labyrinthe. On rencontre bien d'autres figures de l'inconnu dans nos quatre nouvelles, mais ce sont surtout les deux protagonistes de *Las dos doncellas*, Teodosia et don Rafael, qui, en position d'ouverture narrative, font figure de modèles. L'esprit du lecteur va être le lieu de convergence de toute une série d'informations lacunaires et de motifs perturbateurs. La nuit, évidemment, envahit dès la première phrase l'espace de notre personnage principal (« a la hora que anohecía », DD, p. 441). D'autres éléments visent l'*admiración* et accroissent l'économie de la progression : la solitude du personnage (« no traía criado alguno »), son moyen de locomotion atypique (« cuartago extranjero »), et, particulièrement, son absence de désignation précise, individuelle, sociale ou professionnelle (« un caminante »), en contradiction avec les règles les plus élémentaires de la rhétorique¹²⁰⁸. Cette manœuvre dilatoire, qui pourrait associer notre auteur à l'architecte de

¹²⁰⁸ Pour ne citer que l'exemple de la *Rhetórica en lengua castellana* de Miguel de Salinas, sont désignées comme essentielles à la description d'un personnage les données suivantes : « nombre », « género » (sexe),

l'édifice crétois, dessine un parcours lectoral frustrant, d'autant plus que le « genre » de la nouvelle est indécidable. Le début *in medias res* peut faire penser au genre byzantin, mais le motif du soleil couchant¹²⁰⁹ tout comme le recoupement d'autres indices renvoyant à un patron diégétique plutôt picaresque¹²¹⁰ limitent plutôt l'émergence de cet horizon d'attente.

Figures de l'immobilité

Dans ces deux nouvelles, Cervantès ne construit pas seulement une situation labyrinthique autour du lecteur par « dramatisation immédiate », il joue, également, de la « raréfaction informative »¹²¹¹. Et, plus significatif encore que l'emploi de cette rhétorique de l'incompréhensible, on perçoit, ici, une tendance descriptive à figurer l'immobilité. Mise en espace et éthopée participent à l'édification du second schème propre à l'imaginaire labyrinthique : le caractère inextricable de la bâtisse archaïque, l'impossibilité de quitter son univers.

L'enfermement caractérise la situation de Ricardo, puis de Leonisa, dans *El amante liberal*. La captivité de Ricardo se donne comme une manifestation symbolique de l'immobilisme émotionnel, actualisation cervantine et modernisée de la « Prison d'amour » inaugurée en Espagne par de Diego de San Pedro¹²¹². La « liberté perdue » (*AL*, p. 112) réfère à l'enfermement dans l'obsession amoureuse, au « labyrinthe confus de ses malheurs » (p. 112), et l'île de Chypre (p. 110) à l'univers clos du dédale.

Sur cet arrière-plan interfictionnel, la nouvelle de *La fuerza de la sangre* réinscrit dans le récit l'image de la prison. Leocadia, une fois violée par Rodolfo, se retrouve seule dans la chambre du crime et découvre l'univers carcéral qui la lie encore à son bourreau.

Sintió Leocadia que quedaba sola y encerrada; y, levantándose del lecho, anduvo todo el aposento, *tentando las paredes* con las manos, por ver *si hallaba puerta por do irse o ventana por do arrojar*. Halló la *puerta*, pero *bien cerrada*, y topó una ventana que pudo abrir [...]. La ventana era grande, guarnecida y guardada de una gruesa *reja*; la vista caía a un *jardín que también se cerraba con paredes altas*; dificultades que se opusieron a la intención que de arrojar a la calle tenía (*FS*, p. 308-309).

Comme si ce réseau sémantique ne suffisait pas à incarner l'immobilité, l'archétype de l'enfermement est complété par le motif de l'évanouissement. L'état psychique des personnages amoureux et souffrants traduit alors la paralysie due aux « passages sans nombre » et aux retours « en arrière » que structure le labyrinthe (Ovide, 1992, p. 260). Dans une lecture séquentielle, l'« amant libéral », harcelé par ses « imaginaciones » (*AL*, p. 110), préfigure l'impuissance de

« linaje », « edad », « disposición corporal », « fortuna », « el officio, estado », « assí de otros muchos que fácilmente podrá notar quien lo leyere » (SALINAS, 1999, p. 37-38). Pour un panorama plus général : ARTAZA (1989), p. 186-195.

¹²⁰⁹ *Les Éthiopiennes* d'Héliodore débutent par le désormais canonique soleil levant : *Romans grecs et latins* (1958), p. 521.

¹²¹⁰ Voir les concepts du voyageur (« caminante ») et de l'auberge (« en uno de muchos mesones »).

¹²¹¹ Sur cette notion : DEL LUNGO (2003), p. 167-170.

¹²¹² Voir SAN PEDRO (1995), p. 4-9. *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), p. 925.

Leocadia (DD, p. 305) et la syncope de Teodosia (DD, p. 441) ; mais c'est surtout l'expérience de don Juan, l'un des deux Basques de *La señora Cornelia*, qui reforme, comme en écho, la situation de claustration déjà présentée à travers le personnage de Leocadia (FS) :

al pasar por una calle que tenía portales sustentados en mármoles oyó que de una puerta le ceceaban. La *escuridad de la noche* y la que causaban *los portales* no le dejaban atinar al ceceo. Detúvose un poco, estuvo atento, y vio entreabrir una puerta [...]. Alargó la mano don Juan y topó un bulto, y, queriéndolo tomar, vio que *eran menester las dos manos*, y así le hubo de asir con entrambas; y, apenas se le dejaron en ellas, cuando *le cerraron la puerta*, y él se halló cargado en la calle y sin saber de qué (JC, p. 483-484).

Parfaitement mis en scène par l'imaginaire de l'impuissance, l'équilibre de l'architecture labyrinthique est, en dernier lieu, soutenu par une troisième stratégie d'écriture, qui repose, comme une partie des figures de l'inertie, sur la mise en espace des personnages. Ce qu'auront pu relever les lecteurs dans les quatre nouvelles étudiées, c'est une homologie dans le placement des protagonistes : tous se situent dans des espaces ouverts, au milieu d'un réseau de voies. Ricardo, le protagoniste de la deuxième nouvelle, est au cœur de la très fréquentée mer Méditerranée. Dans *La fuerza de la sangre*, Cervantès fait déposer Leonisa par Rodolfo au centre de Tolède, sur la « plaza que llaman de Ayuntamiento » : à elle de retrouver le chemin de la maison familiale (309-310). Pour Teodosia, qui vient de la route de Séville (DD), l'auberge de Castilblanco, où elle fait étape, s'offre comme un carrefour pour les voyageurs. La situation de Cornelia et du duc de Ferrara (JC) ne diffère pas beaucoup de celle que connaissait la jeune femme violée par Rodolfo, puisqu'ils se trouvent, tous deux, dans le lieu ouvert et urbain des rues de Bologne (p. 487 et 483-485).

En résumé, les quatre nouvelles de *El amante liberal*, de *La fuerza de la sangre*, de *Las dos doncellas*, et de *La señora Cornelia* présentent des entrées fictionnelles configurées de sorte à rapprocher leurs lecteurs de ces personnages focalisateurs qui butent contre des remparts impénétrables, tels les murs de silence d'un labyrinthe plongé dans l'obscurité¹²¹³. Victime de la rhétorique extrémiste de l'*incipit* et de l'imaginaire du dédale, le lecteur cervantin est enfermé au cœur d'un labyrinthe humain dont les couloirs se referment comme un piège inextricable.

Le premier atout d'une telle mise en récit au seuil de l'histoire est, certes, de provoquer l'« immersion » lectorale (Schaeffer, 1999) mais, aussi, de susciter la réflexion. Vincent Jouve a raison de souligner que l'*incipit* est un lieu stratégique de la poétique des valeurs d'un auteur (2001, p. 130) ; l'un des moyens le plus sûrs pour mettre le lecteur sur la voie de l'axiologie est d'accuser fortement la situation existentielle d'un personnage : dire le bonheur ou le malheur d'un être est

¹²¹³ Sur le lien plus que fréquent entre le labyrinthe diégétique et l'impression du lecteur d'être, lui aussi, plongé dans le labyrinthe qu'il lit : SIGANOS (1999), p. 51.

rarement sans effets (Hamon, 1984, p. 120) ; la *crise*, notamment, est un important motif qualificateur du héros (*ibid.*, p. 72).

Au Siècle d'or, ces situations désespérées possèdent, en outre, une dimension interfictionnelle qu'un public avide est capable de reconnaître¹²¹⁴. Au début de la narration (et avant que l'horizon d'attente byzantin puisse prendre corps), la deuxième nouvelle du recueil fléchait avec force l'évidence de son référent hypotextuel sentimental. Le labyrinthe renvoie à la « prison d'amour ». Faut-il rappeler, avec J. Iffland et K. Whinnom, que l'imprimerie avait développé un fort engouement pour le roman sentimental et que, de plus, le livre de Diego de San Pedro faisait toujours partie, au XVI^e siècle, des œuvres littéraires les plus lues, au même niveau qu'*Amadis de Gaula* (Whinnom, 1980, p. 93) ? La *Cárcel de amor* disposait, par ailleurs, d'un appareil paratextuel (*Tratado que hizo Nicolás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado « Cárcel de amor »* –1995, p. 81-104–) réinscrivant, en la soulignant, l'importance des valeurs contenues dans l'œuvre originale.

À travers ce modèle fictionnel et l'état de malheur dans lequel les protagonistes se trouvent immergés, c'est donc une lecture attentive aux valeurs véhiculées par les personnages qui est sollicitée dès les premiers pas de lecture dans le monde fictionnel de nos quatre nouvelles.

Il convient, néanmoins, de se garder de toute approche globale des nouvelles, car Cervantès prend bien soin de reconduire le puzzle boccacien du *Filocolo*. Ce qui est proposé aux lecteurs, ce n'est donc pas un labyrinthe mais plusieurs, comme le soulignait Fernando Bermúdez y Carvajal dans son poème inaugural. Ainsi, cinq « cas » peuvent être repérés dans les quatre nouvelles qui présentent une situation initiale fortement dramatisée.

LA CASUISTIQUE AMOUREUSE

[À l'adolescence, on] demeure interdit dans l'épreuve de sentiments très forts. On observe des adolescents qui s'isolent après un échec amoureux [...] Nombre de jeunes préfèrent [...] l'errance et l'itinérance

Denis Jeffrey, *Éloge des rituels*

Premier cas amoureux : la solitude de l'amoureux

Les lecteurs jeunes ou moins jeunes auront certainement reconnu, dans *El amante liberal* et dans *Las dos doncellas*, un « cas » fréquent dans la casuistique amoureuse et dans l'anthropologie sentimentale du malheur occasionné par le refus de l'aimé(e). *Don Quichotte* (1605) l'évoque avec la

¹²¹⁴ « Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux -manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues » (JAUSS, 1978, p. 55).

filles de l'aubergiste Juan Palomeque, choquée de l'attitude inhumaine de toutes ces « dames » qui éconduisent leur chevalier aimant et les laissent dans la solitude. Ce qu'avait mis en exergue notre étude du lire dans le Chapitre 1, c'est, précisément, la prise de recul axiologique que ce type de relation pouvait entraîner. Le malheur des amoureux confrontés au refus de l'aimé(e) a plusieurs causes possibles. La philosophie de l'amour distingue les motifs suivants :

- [*cas sentimental 1a*] l'incertitude (*Galatea*, Galatea, p. 25¹²¹⁵),
- [*1b*] l'indifférence –*desamor*– (*Galatea*, Teolinda, p. 65 ; *DQ I*, Marcela, p. 154¹²¹⁶),
- [*1c*] la versatilité féminine –*mudanza*– (*Galatea*, Silveria, p. 172-173) ou de l'infidélité masculine –*alevosía, traición*– (voir *supra*),
- [*1d*] l'orgueil –*soberbia, arrogancia*– (*Galatea*, Teolinda, p. 225¹²¹⁷) ou encore
- [*1e*] le dédain et l'aversion –*crueledad*– (*Galatea*, Gelasia, p. 280¹²¹⁸).

L'objet du désir amoureux peut, tout simplement, ne pas partager le même lieu que l'être désirant. La séparation [*1f*] est un « cas » de figure important¹²¹⁹ que Cervantès a pris le temps de développer dans *La Galatea* et dans *Don Quichotte*. Le personnage invisible de Dulcinea porte jusqu'à la caricature la rhétorique amoureuse : les romans de 1605 et de 1615 représentent avec humour cette écriture qui favorise l'éloignement des cœurs et la complaisance dans le discours malheureux (Cervantès avait pu remarquer le paradoxe de nombre de récits chevaleresques qui oblige l'amoureux transi à quitter sa dame pour, finalement, passer le plus clair de son temps loin (très loin...) de sa belle (*amor de lonh*¹²²⁰). Si le Lancelot français était séparé de Guenièvre, c'était parce que la structure féerique canonique la faisait prisonnière des griffes de Méléagant ; mais, dans l'*Amadís* espagnol, le héros s'éloigne régulièrement d'Oriana sans que celle-ci ne soit, pourtant, victime d'enlèvements répétés¹²²¹. Dans *La Galatea*, cette situation de séparation fait l'objet d'un traitement privilégié, puisqu'elle constitue l'un des quatre malheurs sentimentaux du *labyrintho de amor* soumis à Damón ; c'est « el ausente Crisio » qui l'incarne (*Galatea*, p. 175, 204-205).

¹²¹⁵ *Galatea*, p. 25 : « De Galatea no se entiende que aborreciese a Elicio, ni menos que le amase; porque a veces, casi como convencida y obligada a los muchos servicios de Elicio, con algún honesto favor le subía al cielo; y otras veces, sin tener cuenta con esto, de tal manera le desdenaba que el enamorado pastor la suerte de su estado apenas conocía. No eran las buenas partes y virtudes de Elicio para aborrecerse, ni la hermosura, gracia y bondad de Galatea para no amarse. Por lo uno, Galatea no desechaba de todo punto a Elicio; por lo otro, Elicio no podía, ni debía, ni quería olvidar a Galatea. »

¹²¹⁶ Voir LOWE (1966), p. 102.

¹²¹⁷ La « hermosa Pinela » est également représentative de ce cas amoureux dans *Amadís de Gaula* (RODRÍGUEZ DE MONTALVO, 2001, p. 1462).

¹²¹⁸ « Y así como la *víbora* no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa [...], bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi *crueledad* » (*DQ I*, p. 154). Le précédent chevaleresque incarné par Oriana est également important au Siècle d'or (RODRÍGUEZ DE MONTALVO, 2001, p. 675-677).

¹²¹⁹ BEMBO (1990), p. 169-171 (*pôle I*) ; ROUSSET (1984), p. 30-31 (*pôle II*).

¹²²⁰ Sur ce motif dans *Amadís de Gaula* : AVALLE-ARCE (1990), p. 425.

¹²²¹ Sur la solitude d'Amadís, voir, par exemple, RODRÍGUEZ DE MONTALVO (1999), p. 1359.

Troisième possibilité narrative et sentimentale : la mort de l'aimé(e) [1g]. Orompo est, dans la casuistique pastorale de *La Galatea*, le porte-parole de ces malheureux sans espoir (p. 175-204).

Dans cette perspective, on comprend que la nouvelle de *El amante liberal* prenne place parmi les premiers récits : elle cristallise les cas disséminés dans la littérature de l'époque et offre à tous les lecteurs saisis par ces divers malheurs un *miroir* complet des affections sentimentales qu'ils peuvent ressentir. Il faut noter qu'au-delà des distinctions philosophiques, les scientifiques affirment aujourd'hui que derrière la complexe réalité de l'« amour » se cache systématiquement un sentiment d'incomplétude et de frustration, un besoin physiologique lié à la réalisation de deux activités pertinentes dans la *sélection sexuelle* : l'acte sexuel (procréation) et l'attachement monogame (survie des nouveau-nés)¹²²². Quoiqu'il en soit, l'Occident, depuis le mythe de l'androgyné (Platon, *Le Banquet*) jusqu'aux textes néoplatoniciens (Ficin, Hebreo, Bembo), pense régulièrement l'amour sous l'angle de l'absence de l'autre. Quel que soit, donc, le cas amoureux pouvant affecter le lecteur individuel, Cervantès sait que sa deuxième fiction suscite l'intérêt par la diversité des malheurs qu'elle représente. *El amante liberal* reprend, strictement, *tous* les cas humains qui donnent lieu au mal amoureux. Les premiers mots de Ricardo, recyclant le motif de la séparation [1f], pourraient laisser croire au lecteur qu'il va lire un récit byzantin¹²²³ :

[Leonisa] es, amigo, la causa principal de todo mi bien y de toda mi desventura; ésa es, que no la perdida libertad, por quien mis ojos han derramado, derraman y derramarán lágrimas sin cuento, y la por quien mis suspiros encienden el aire cerca y lejos, y la por quien mis razones cansan al cielo que las escucha y a los oídos que las oyen; ésa es por quien tú me has juzgado por loco o, por lo menos, por de poco valor y menos ánimo; esta Leonisa, para mí leona y mansa cordera para otro, es la que me tiene en este miserable estado (*AL*, p. 114).

Ce premier temps narratif ne place pas seulement l'amour au centre du malheur de Ricardo ; par le recyclage du *topos* de la captivité, il met les lecteurs sur la piste de probables retrouvailles avec Leonisa, en interpellant l'heureux hypotexte byzantin. Mahamut, l'ami de Ricardo, a donc raison d'espérer que le malheur du héros se résolve un jour.

À ce premier « cas » sentimental succède un deuxième, lorsque Ricardo revient sur la relation amoureuse qui le liait à Leonisa. Le récit rétrospectif, étant assumé par le héros lui-même, permet de présenter les faits à son avantage, dans le même esprit que l'était l'histoire posthume de Grisóstomo contée par ses amis Pedro et Ambrosio. Par ce biais personnalisé, Cervantès donne à la narration le profil d'un « cas » amoureux singulier, celui de l'amour non partagé, notamment grâce à l'appui sémantique qu'implique le vocabulaire du dédain [1f] :

¹²²² FISHER (1994), p. 37-68 ; VINCENT (2004), p. 80-83. Sur la frustration : *ibid.*, p. 66-70, 74-80, 90.

¹²²³ « El segundo relato no es más que una novela bizantina » (note de l'éditeur dans CERVANTES, 2001, p. 109).

Porque has de saber que [...] ella, que tenía puestos los ojos en Cornelio [...], no quiso ponerlos en mi rostro, no tan delicado como el de Cornelio, ni quiso agradecer siquiera mis muchos y continuos servicios, pagando mi voluntad con *desdeñarme y aborrecerme*; y a tanto llegó el extremo de amarla, que tomara por partido dichoso que me acabara a pura fuerza de *desdenes y desagradecimientos*, con que no diera descubiertos, aunque honestos, favores a Cornelio (p. 114-115).

De fait, Cervantès a beau donner une couleur byzantine à son récit, la dissymétrie des rapports entre Ricardo et Leonisa conduit l'histoire des deux êtres sur de nouveaux chemins, dénués, *a priori*, d'attaches intertextuelles ; car l'essentiel est bien là, dans le rejet exprimé par la jeune Sicilienne.

S'agit-il pour autant d'une situation exceptionnelle que les lecteurs pourraient prendre avec légèreté ? Sûrement pas. En fait, pour une partie des humanistes influencés par les écrits d'Erasmus, l'amoureux ressent souvent le refus d'amour comme une agression. Le « colloque » entre *Le prétendant et sa belle* en est l'exemple célèbre :

Pamphile. [...] La] jeune fille ne tue pas parce qu'elle est aimée, mais parce qu'elle n'aime pas en retour [...].
Marie. [...] Ferais-tu de moi une nouvelle Circé ?
Pamphile. En plus cruelle [...].
Marie. [...] Quel est le jour de ton enterrement ? (1992, p. 204-205).

Damon, l'expert en amour de *La Galatée*, avait d'ailleurs marqué un distinguo entre l'indifférence et l'aversion chez l'aimée : « es terrible dolor querer y no ser querido, pero mayor sería amar y ser aborrecido » (*Galatea*, p. 205). Le mal dont souffre Ricardo n'est pas sentimentalement anodin ; le « cas » avait fait l'objet du récit entre Grisóstomo et Marcela, avec les conséquences que l'on connaît. Après la mise en nouvelle de ce désir suicidaire dans la première partie de *Don Quichotte* (p. 145-155), la question se pose de savoir si la nouvelle exemplaire reconduira la casuistique amoureuse vers un même constat d'échec.

C'est sur ces questions que les lecteurs verront, alors, se produire un nouveau déplacement dans l'enceinte du labyrinthe sentimental. Ricardo informe Mahamut, au bout d'un moment, que la jeune dédaigneuse est finalement décédée lors d'une tempête maritime (p. 123), transformant le malheur dû au mépris féminin en troisième « cas » sentimental, celui qui s'était exprimé dans *La Galatée* avec la situation désespérée d'Orompo [1b] :

Cuando la muerte llevó
toda mi gloria y contento,
por darme mayor tormento,
con la vida me dejó (*Galatea*, p. 203).

Une fois énoncé le dénouement du récit intradiégétique et stabilisée la situation amoureuse (la douleur de la perte), le public voit naturellement se former les éléments fondamentaux de l'imaginaire labyrinthique, qui, ensuite, viendront s'immiscer dans les nouvelles suivantes (FS, DD, SC) : la nuit, les routes qui se croisent et l'isolement dans le navire (AL, p. 123).

Mais tout n'est pas terminé. Vivante, Leonisa se retrouve, elle aussi, sur l'île de Chypre, et, cette fois-ci, sans Cornelio pour séparer les deux protagonistes (« soy la poco querida de Cornelio y la bien llorada de Ricardo, que, por muy muchos y varios casos, he venido a este miserable estado en que me veo », p. 135). Le problème : l'amour de Leonisa pour Ricardo n'a rien de certain [1a].

La nouvelle de *Las dos doncellas* n'offre pas un tel éventail casuistique et amoureux. Elle insiste, plutôt, au départ, sur le manque amoureux que suppose l'absence de l'aimé : Teodosia, dans un monologue nocturne, révèle à l'inconnu qui l'écoute qu'elle est séparée de Marco Antonio. Les mots qu'elle utilise pour le qualifier (« fementido », « descortesías », « desdenes », « ingrato », *DD*, p. 445) font directement penser à la fuite *post coitum* du galant, selon un motif qui avait dû garantir une part du succès des histoires insérées dans le premier *Don Quichotte* (Dorotea/don Fernando, Leandra/Vicente de la Roca¹²²⁴). Cette anticipation lectorale sera corroborée par le récit qu'elle fera, peu après, à son mystérieux interlocuteur (« apenas hubo tomado de mí la posesión que quiso, cuando de allí a dos días desapareció del pueblo », *DD*, p. 448). « El intricado laberinto » dont elle parle (p. 445) n'est donc pas, non plus, en ce début de récit, proprement, byzantin [1g], puisqu'une fois encore, il s'agit d'un « cas » amoureux où l'aimé est plus que rétif à la relation désirée par l'amoureux(-se) [1d].

Dans les deux cas, le manque qui s'exprime lors de ces phases gestatoires du récit, relève d'une tradition qui n'appartient pas aux *novellieri* mais au répertoire des conteurs de la féerie : le *manque* apparaît en tant que *fonction* proppienne, c'est-à-dire comme donnée actantielle « définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (Propp, 1970, p. 30-31). L'impression de privation qui caractérise les deux protagonistes de *El amante liberal* et de *Las dos doncellas* est orientée, dès le début, par le désir de réparer cet état (*exemplarité narrative*)¹²²⁵. Dans la deuxième nouvelle, c'est Mahamut qui, d'abord, engage Ricardo vers un dépassement général de la douleur (p. 112, quête de *liberté*), puis c'est la découverte que Leonisa vit toujours, qui motive le héros à conquérir l'amour de sa bien-aimée (p. 132, quête de la Fiancée¹²²⁶).

¹²²⁴ La relation sexuelle entre Leandra et Vicente de la Roca appartient aux « mondes possibles » de la fiction.

¹²²⁵ PROPP (1970), p. 45-46 : « Tous les contes ne commencent pas, il s'en faut, par l'accomplissement d'un méfait. Il existe d'autres débuts [...] ces contes partent d'une situation de manque, ou de pénurie, ce qui donne lieu à une quête analogue à la quête qui suit le méfait [...]. On peut distinguer [la première forme suivante : le] manque d'une fiancée (ou d'un ami, d'un être humain en général). Cette déficience est quelques fois dépeinte avec beaucoup de force. »

¹²²⁶ *AL*, p. 132 : « Falta ahora por decir lo que sintió Ricardo de ver andar en almoneda su alma, y los pensamientos que en aquel punto le vinieron, y los temores que le sobresaltaron, viendo que el haber hallado a su querida prenda era para más perderla; no sabía darse a entender si estaba dormiendo o despierto, no dando crédito a sus mismos ojos de lo que veían, porque le parecía cosa imposible ver tan impensadamente delante dellos a la que pensaba que para siempre los había cerrado. »

Le cas archétypal de l'amoureux esseulé n'est pourtant pas le seul envisagé par Cervantès. De même que les conteurs avaient à leur disposition d'autres moyens de commencement que le schème du *manque*, Cervantès recourt, dans les trois autres nouvelles, à celui du *méfait* :

- rapt et viol de Leocadia (FS),
- tromperie de Marco Antonio (DD) et
- attaque familiale (SC)¹²²⁷.

À ces formules folkloriques, l'auteur fait également correspondre des « cas » amoureux, en prenant soin qu'au moins deux nouvelles mettent en scène un labyrinthe amoureux précis : la concurrence amoureuse (AL, DD), le désaccord familial (DD, SC) et l'intégrité sexuelle (FS, DD). Ce sont ces trois possibles qu'il nous faut à présent détailler.

Deuxième cas amoureux : la concurrence amoureuse (AL, DD).

La pertinence du motif de la concurrence se trouve renforcé aux niveaux historique et individuel, puisque la population espagnole du XVII^e siècle et le public cervantin pouvaient rarement faire exception à cette constante du fonctionnement animal qu'est la concurrence entre personnes de même identité sexuelle dans la recherche d'un conjoint. En tant que scénario humain, la concurrence amoureuse a toujours constitué, par ailleurs, un ferment actif de l'intérêt lectoral, en mobilisant notamment l'agressivité au cours de la réception¹²²⁸.

Au Siècle d'or, la narration byzantine est la spécialiste de cette thématique romanesque ; on a vu, toutefois, les limites de cet intertexte commode dans *El amante liberal* et dans *Las dos doncellas*. Le conte merveilleux, par contre, cet héritier de situations humaines millénaires et d'un esprit prédisposé à penser la compétition *intrasexuelle* (voir *supra*), facilite le traitement narratif d'une telle situation grâce à l'introduction du *Faux Héros* et sert de canevas à nos récits brefs. Ce motif structurant avait été à ce point fondamental pour Cervantès qu'il irriguait, déjà, les premières lignes de sa *Galatée*, selon le modèle pastoral de la *Diana* (Sireno, Silvano, Diana/ Elicio, Erastro, Galatea)¹²²⁹.

Pour être précis, l'influence du folklore dans la situation initiale de *El amante liberal* est sans doute médiatisée par un texte fondateur d'Ovide, qui, à la même époque, intéresse également la plume de Luis de Góngora y Argote¹²³⁰. La terre sicilienne (AL, p. 113), l'espace du drame à

¹²²⁷ Sur le *méfait* : PROPP (1970), p. 42-45.

¹²²⁸ Sur l'anthropologie de l'agressivité : PINKER (2005), p. 365-398. Sur l'éthologie de la crainte de rivaux potentiels : *ibid.*, p. 303. Sur sa pertinence lectorale : GRIVEL (1973), p. 206-224. Sur sa concrétisation dans les récits amoureux : COQUILLAT (1988), p. 34-59.

¹²²⁹ La problématique posée par AL et DD repose, cependant, sur une réalité différente de celle qui structure les deux œuvres pastorales, puisque, dans ces dernières, le « cas » de figure est celui qui voit une jeune fille accepter le mariage arrangé par son père.

¹²³⁰ La composition de la *Fábula de Polifemo y Galatea* remonte, au moins, à l'année 1612.

proximité de la mer (p. 115), la jalousie de Ricardo (*AL*, p. 114), son discours amoureux et critique en présence des deux amants –Leonisa et Cornelio– (p. 116-117) semblent tout droit sortis de la fable où s'exprime le trio entre Galatée, Acis et Polyphème (Ovide, 1992, p. 434-439). Il n'en reste pas moins que Cornelio est présenté par Ricardo suivant les règles de l'art féerique, c'est-à-dire dans une perspective aléthique (voir *supra*) : sa dimension de faux-héros se définit par le fait qu'il ne répond pas aux critères du *vrai* amoureux, ceux de l'amour courtois (chevaleresque), qu'incarne le personnage-narrateur : « [Leonisa] no quiso poner [los ojos] en mi rostro, no tan delicado como el de Cornelio, ni quiso agradecer siquiera *mis muchos y continuos servicios*, pagando mi voluntad con desdeñarme y aborrecerme » (p. 115).

La nouvelle la plus engagée dans la mise en scène de la compétition intrasexuelle (nous l'avons noté dans la présentation des motifs folkloriques) est, avant tout, celle qui en expose les aspects féminins, c'est-à-dire la *Novela de las dos doncellas* (voir *supra*). En effet, une fois la première séquence achevée, un rebondissement fait basculer la casuistique de l'absence vers celle de la concurrence : avant même l'arrivée de Teodosia à Barcelone, le sort l'expose à entrer dans une histoire où la question principale qui taraudera lectrices et lecteurs sera de savoir qui l'emportera de Teodosia ou de Leocadia. Le titre, lui-même, situe sur un pied d'égalité les « deux demoiselles » en lice pour remporter la préférence de Marco Antonio. L'onomastique, en créant un effet d'assonance, achèvera de compléter le jeu des antagonismes et des similitudes qui lie les deux jeunes filles¹²³¹. La manière dont Teodosia reconnaît la féminité derrière l'accoutrement masculin de Leocadia est on ne peut plus significatif : reconnaissance sexuelle et reconnaissance du danger sont quasi simultanées. Dans l'espace réduit de la fiction brève peut-être plus encore que dans les longs récits, voir la femme équivaut à repérer un risque de perdre l'être aimé.

Hasta este punto había estado callando Teodoro, teniendo pendiente el alma de las palabras de Leocadia, que con cada una dellas le traspasaba el alma, especialmente cuando oyó el nombre de Marco Antonio y vio la peregrina hermosura de Leocadia, y consideró la grandeza de su valor con la de su rara discreción: que bien lo mostraba en el modo de contar su historia. Mas, cuando llegó a decir: "Llegó la noche por mí deseada", estuvo por perder la paciencia (*DD*, p. 460).

Du point de vue de la lectrice féminine, la scène de la reconnaissance n'est pas neutre et peut activer des ressources émotionnelles et éthiques puissantes. Si le parcours narratif privilégie l'identification à Teodosia en la plaçant en position inaugurale et en lui accordant une plus grande

¹²³¹ Il n'est peut-être pas innocent, non plus, que l'adversaire de Teodosia ait le même prénom que la concurrente de Lidia dans *La Galatée* : « ¿Qué mayor mal quieres, ¡oh Teolinda!, que me haya sucedido que el haberse ausentado sin decirme nada el hijo del mayoral de nuestra aldea, a quien yo quiero más que a los propios ojos de la cara; y haber visto esta mañana en poder de Leocadia, la hija del rabadán Lisalco, una cinta encarnada que yo había dado a aquel fementido de Eugenio, por donde se me ha confirmado la sospecha que yo tenía de los amores que el traidor con ella trataba? » (*Galatea*, p. 65).

densité psychologique¹²³², il est peu probable que le lecteur, et plus encore la lectrice, ne « suivent » pas la première protagoniste dans sa réaction violente (rejet de la légitimité de Leocadia, mépris, dégoût¹²³³) ; si l'*admiratio* par *suspense* naît alors, c'est parce que le lecteur répond aux révélations de Leocadia par un sentiment de crainte, induit par l'identification associative à Teodosia. L'intégration du personnage de Leocadia dans l'armature préexistante peut, certes, faire surgir la *cuestión de amor* « qui de Teodosia ou de Leocadia est la plus malheureuse ? », comme le souligne avec justesse Jennifer Thompson (1963, p. 145), mais le récit bref cervantin, parce qu'il est plus proche du conte que de la *novella*, canalise plutôt l'œil du lisant autour de l'héroïsme fondateur de Teodosia. Son personnage capitalise, en effet, ce que l'on peut considérer comme les trois modes de l'héroïsme féerique.

- D'un point de vue narratif, elle est porteuse de la quête dessinée au début du récit (*Fiancée* : Propp, 1970) ;
- d'un point de vue actantiel, Teodosia, en recevant l'appui de son frère don Rafael, est *qualifiée*¹²³⁴ (Greimas, 1986) ;
- d'un point de vue éthique, enfin, elle fait converger vers elle la valorisation anthropologique du secours dès lors qu'elle décide d'aider Leocadia¹²³⁵ (*ibid.*).

L'effet de ce nœud axiologique et féerique rend accessoire la *cuestión de amor* en discréditant à l'avance le rôle de Leocadia et en donnant à Teodosia le statut d'héroïne. Ce qui importe, dans la rhétorique narrative de la *novela*, ce n'est donc pas tant la *question d'amour* que le *cas amoureux* : dans ce cadre lectoral, Leocadia n'est qu'un mur de plus dans le dédale amoureux qui oppresse Teodosia.

Troisième cas amoureux : le désaccord familial (DD, SC).

Les premières pages de *La señora Cornelia* constituent un bel exemple de la mise en récit de l'imaginaire labyrinthique. L'archétype littéraire et anthropologique s'étend sur toutes les strates narratives.

¹²³² Sur ce mécanisme de lecture : JOUVE (1998), p. 108-149.

¹²³³ Sur l'éthologie de la violence féminine dans le cas de la concurrence intrasexuelle : WAAL (1997), p. 161. Sur la sollicitation lectorale des émotions morales dans les romans d'amour destinés aux femmes (type *Harlequin*) : COQUILLAT (1988), p. 58.

¹²³⁴ Elle se voit attribuer un nouveau nom, véritable sauf-conduit lui permettant de poursuivre sa quête (*DD*, p. 452).

¹²³⁵ L'agressivité meurtrière de Leocadia (« Yo la buscaré, yo la hallaré, y yo la quitaré la vida si puedo », p. 462) ne donne pas seulement à la seconde *doncella* le rôle du *faux-héros*, elle valorise, indirectement, l'attitude contraire adoptée par Teodosia, qui ne suit pas l'impulsivité de sa jalousie et qui, de fait, aide Leocadia à retrouver Marco Antonio (« De mí os sé decir lo que ya os he dicho, que os he de ayudar y favorecer en todo aquello que fuere justo y yo pudiere », p. 462).

- Dès que l'auteur ralentit son récit pour adopter le mode *singulatif*¹²³⁶, la narration se scinde en deux séquences, qui séparent l'expérience de don Juan (SC, p. 483-487) et celle de don Antonio (p. 487-488).
- Le caractère bicéphale de l'action accomplie par les Basques répond, en fait, à une affaire elle-même binaire, réunissant Cornelia et Alfonso de Este.
- À l'histoire complexe, mais complémentaire, des deux partenaires du couple, s'ajoute ensuite celle de Lorenzo Bentibolli, frère de Cornelia, bien décidé à retrouver sa sœur (p. 498-500).
- Enfin, pour corser le tout, un autre personnage porte le même prénom que la noble Cornelia (p. 513).

Tout cet enchevêtrement actantiel et narratif construit un unique et même *cas amoureux* (« caso [...] extraño », p. 488) ; le problème posé est celui de la tension familiale qu'implique l'amour.

Dans cette nouvelle, encore, la thématique n'est pas étrangère aux *novellieri* ; Stanislav Zimic raccroche l'histoire à celle de *La fuga*, une *novella all'intreccio* (1996, p. 307-324). Si l'hypothèse du lien entre les deux récits est plausible, la compréhension que le récit italien fournit à la nouvelle espagnole n'est pas complètement satisfaisante pour autant. La nouvelle précédente (DD) avait posé les jalons d'une lecture intellectuelle attentive à un problème de fond : la famille. Teodosia se distinguait de Leocadia par des préoccupations familiales aiguës (p. 445-449 –voir Febres, 1993, p. 91–), que la rencontre « accidentelle » avec son frère servait à souligner (p. 449)¹²³⁷. La séquence narrative finale, où s'affrontent le père de Teodosia et celui de Marco Antonio, apporte à la nouvelle son véritable dénouement¹²³⁸. Le récit, que l'on croyait terminé grâce à l'accord des

¹²³⁶ Sur le mode singulatif : GENETTE (1972), p. 145-156 et (1984), p. 26-27.

¹²³⁷ DD, p. 449 : « Y así, sin ahondar mucho en mis discursos, ofreciéndome la ocasión un *vestido de camino de mi hermano* y un *cuartago de mi padre*, que yo ensillé, una noche escurísima me salí de casa con intención de ir a Salamanca, donde, según después se dijo, creían que Marco Antonio podía haber venido, porque también es estudiante y *camarada del hermano mío* que os he dicho. No dejé, asimismo de sacar cantidad de dineros en oro para todo aquello que en mi impensado viaje pueda sucederme. Y *lo que más me fatiga* es que *mis padres me han de seguir y hallar* por las señas del vestido y del cuartago que traigo; y, cuando esto no tema, *temo a mi hermano*, que está en Salamanca, del cual, si soy conocida, ya se puede entender el peligro en que está puesta mi vida; porque, aunque él escuche mis disculpas, el menor punto de su honor pasa a cuantas yo pudiere darle ».

¹²³⁸ Naud : « vieron, a la sombra de un olivo, un dispuesto caballero [...]; y, mirándole con atención, vieron que asimismo por entre unos olivares venían otros dos caballeros con las mismas armas y con el mismo donaire y apostura, y de allí a poco vieron que se juntaron todos tres [...]; los cuales, poniendo las espuelas a los caballos, arremetieron el uno al otro con muestras de ser mortales enemigos [...]. El tercero los estaba mirando sin moverse de un lugar [...]; y, habiéndosele caído al uno el sombrero y con él un casco de acero, al volver el rostro conoció don Rafael ser su padre, y Marco Antonio conoció que el otro era el suyo. Leocadia, que con atención había mirado al que no se combatía, conoció que era el padre que la había engendrado, de cuya vista todos cuatro suspensos, atónitos y fuera de sí quedaron » (DD, p. 477-478).

Dénouement : « Oyendo esto su padre, se apeó, y la tenía abrazada, como se ha dicho; pero, dejándola, acudió a ponerlos en paz, aunque no fue menester, pues ya los dos habían conocido a sus hijos y estaban

parents, redémarre, rappelant que la trame familiale latente dans la mise en récit globale avait été laissée de côté¹²³⁹.

La juxtaposition cervantine, qui assemble les deux nouvelles exemplaires, aide à percevoir le double rapport qui lie les amants à leur famille : dépendance au frère et dépendance aux parents. Véritable pont diégétique et axiologique vers *La señora Cornelia*, le combat des pères de Teodosia et de Marco Antonio accroît la lisibilité du « cas » amant/famille au sein de la *Novela de las dos doncellas* et amorce, ainsi, la réflexion plus nette qui sera menée dans la nouvelle suivante.

Dans *La señora Cornelia*, le plongeon inaugural dans le labyrinthe où sont perdus Cornelia et le duc de Ferrara désigne la famille comme cause de l'inextricable situation amoureuse. Il y a, d'abord, pour les lecteurs, la scène du combat (un chapeau tombera comme à la fin de *Las dos doncellas*) :

a la luz de las centellas que las piedras heridas de las espadas levantaban, casi pudo ver que eran muchos los que a uno solo acometían, y confirmóse en esta verdad oyendo decir:
- ¡Ah traidores, que sois muchos, y yo solo! Pero con todo eso no os ha de valer vuestra superchería (SC, p. 485).

Le combat que Lorenzo et ses alliés livrent, d'abord, au duc construit le duel comme un *méfait*, puisque les attaquants, plus nombreux, rompent manifestement le principe anthropologique d'équité¹²⁴⁰. Dans l'amour que Cornelia voue au duc, c'est donc son frère qui pose problème¹²⁴¹.

Pour que l'axiologie de la nouvelle soit plus cohérente et plus nette encore, le différend familial est redoublé à l'intérieur du couple, de façon similaire à la situation exposée dans *Las dos doncellas*. Le duc est, lui aussi, au cœur d'une tension familiale ; sa mère ne souhaite pas le marier à Cornelia, mais à Livia, la fille du duc de Mantua (p. 507-508). Enfin, comme si l'*imbroglío* italien n'était pas assez lisible, Cervantès fait réapparaître le personnage d'Alonso dans un véritable labyrinthe : celui du « chemin royal » entre Ferrare et Bologne, au sein duquel il ne cesse de se déplacer (p. 505).

Malgré tous ces détails, l'enquête se révèle bien mince. Certes, la famille apparaît comme la responsable des malheurs amoureux de Teodosia, de Cornelia et d'Alfonso, mais, il faut bien

en el suelo, teniéndolos abrazados, llorando todas lágrimas de amor y de contento nacidas. Juntáronse todos y volvieron a mirar a sus hijos, y no sabían qué decirse. Atentábanles los cuerpos, por ver si eran fantásticos, que su improvisa llegada esta y otras sospechas engendraba; pero, desengañados algún tanto, volvieron a las lágrimas y a los abrazos » (p. 479).

¹²³⁹ L'objectif du frère (« quería antes procurársele por todas las vías posibles, que no tomar venganza del agravio que de su mucha liviandad en él redundaba », p. 452) a été atteint.

¹²⁴⁰ Sur ce principe : WAAL (1997), p. 169 ; PINKER (2005), p. 324.

¹²⁴¹ SC, p. 493-494 : « Pero todo esto fuera poca parte para apresurar mi perdición si no sucediera venir el duque de Ferrara a ser padrino de unas bodas de una prima mía, donde me llevó mi hermano con sana intención y por honra de mi parienta » ; « [mil] veces le dije que públicamente me pidiese a mi hermano, pues no era posible que me gase ».

l'avouer, si les deux nouvelles sollicitent l'intérêt des lecteurs, c'est pour des raisons sans doute plus profondes.

Le sens du « cas » amoureux n'apparaît pas plus par un rapprochement avec la tradition du roman byzantin ou de la *novella all'introccio* qu'avec l'emploi de jus de citron sur un parchemin dont il faudrait découvrir les esquisses préalables. Aussi faut-il faire jouer, différemment, l'outil intertextuel.

Une fois encore, ce sont les nouvelles de M. Bandello et le récit archaïque qui offrent un recul suffisant et un point de vue significatif.

Premier témoignage, celui d'Ovide :

Pyrame et Thisbé, l'un le plus beau des jeunes gens, l'autre la plus admirée entre les filles de l'Orient, habitaient deux maisons contiguës dans la ville [...]. Ce voisinage les amena à se connaître et favorisa les premiers progrès de leur amour ; il ne fit que grandir avec le temps ; ils auraient même allumé le flambeau d'une union légitime, si leurs pères ne les avaient empêchés (1992, p. 135).

Seconde pièce à conviction : l'histoire II, 9 du recueil bandellien, résumée dans les termes suivants, « Lamentable mort de deux amants infortunés qui périrent l'un de poison, l'autre de douleur », et dont certains noms résonnent encore pour nous.

Il y avait jadis à Vérone, au temps des seigneurs Della Scala, deux familles très réputées parmi d'autres pour leur noblesse et leur richesse : les Montaigus et les Capulets. Pour je ne sais quel motif, elles s'affrontèrent dans une farouche et sanglante inimitié (Bandello, 2002, p. 301-302).

Troisième et dernier indice, la version shakespearienne du drame : la pièce de *Roméo et Juliette*.

Les histoires se terminent, on le sait, sur la mort des deux jeunes.

Les experts de l'amour et de ses affres que sont Ovide et M. Bandello évoquent, là, un problème sentimental nullement circonscrit aux temps de la Renaissance ou du Siècle d'or. La continuité transhistorique de la fable ainsi que le succès mondial rencontré par l'œuvre de Shakespeare manifestent (grâce au talent de l'auteur élisabéthain notamment) la résonance que provoque chez le public le scénario amoureux et familial déployé ici. Les dernières découvertes de l'éthologie permettent, aujourd'hui, de comprendre pourquoi il n'est pas étonnant, au-delà du refoulement avancé par S. Freud, que l'acte d'amour, lui-même, soit assombri par des conflits familiaux.

L'acte sexuel est la source la plus intense de plaisir physique que nous avons dans notre système nerveux, alors pourquoi tout cet amalgame d'émotions ? Dans toutes les sociétés, les relations sexuelles sont au moins quelque peu « sales » : elles ont lieu en privé, elles suscitent des pensées obsessionnelles, elles sont régulées par des coutumes et des tabous, elles font l'objet de commérages et de railleries [...].

Deux personnes ne sont jamais seules dans leur lit. Les partenaires sont toujours accompagnés dans leur esprit de leurs parents [...]. Les intérêts des tiers nous aident à comprendre pourquoi les rapports sexuels ont presque universellement lieu en privé [...] chaque enfant d'un homme ou d'une femme est aussi le petit-enfant de deux autres hommes et

de deux autres femmes. Les parents s'intéressent à la reproduction de leurs enfants parce qu'à long terme, il s'agit de la leur (Pinker, 2005, p. 302-303).

Ce que permet de comprendre la psychologie évolutionniste, c'est la grande pertinence, pour l'esprit, de la représentation du conflit familial déclenché par l'amour. La religion de l'honneur, si manifeste au Siècle d'or et probablement mobilisée consciemment par l'auteur (*pôle Ib*¹²⁴²), ne fait, alors, que renforcer culturellement l'impact psychologique et anthropologique des relations humaines développées dans la fiction.

Pour les jeunes amoureux, comme pour les éléments d'une fratrie ou d'un couple parental impliqués dans des situations similaires, un effet-miroir a de fortes chances de se produire et de renforcer la *participation* mais, aussi, la *compréhension*, à cause des émotions « morales » qui sont alors en jeu (*exemplarité spéculaire*) : le devoir, le respect, l'adhésion aux conventions, la déférence envers les parents¹²⁴³.

Pour les lecteurs-parents, même si l'investissement paternel varie selon les cultures et les individus, il est une question qui les préoccupe toujours : le mariage de leur progéniture. Car derrière les conflits familiaux exploités par Cervantès, c'est également le problème du mariage du point de vue parental –donc la fidélité du conjoint et/ou le lien de l'enfant avec une autre famille– qui importe dans nos quatre nouvelles et dans la plupart des autres.

- [AL] Sabían sus deudos y sus padres mis deseos, y jamás dieron muestra de que les pesase, considerando que iban encaminados a fin honesto y virtuoso » (p. 114). « Disimulaban los padres de Leonisa los favores que a Cornelio hacía, creyendo, como estaba en razón que creyesen, que atraído el mozo de su incomparable y bellísima hermosura, la escogería por su esposa, y en ello granjearían yerno más rico que conmigo; y bien pudiera ser, si así fuera, pero no le alcanzaran, sin arrogancia sea dicho, de mejor condición que la mía, ni de más altos pensamientos, ni de más conocido valor que el mío (p. 115).
- [FS] Díjoles lo que había visto en el teatro donde se representó la tragedia de su desventura: la ventana, el jardín, la reja, los escritorios, la cama, los damascos; y a lo último les mostró el crucifijo que había traído (p. 310).
- [DD] mis padres son nobles y más que medianamente ricos, los cuales tuvieron un hijo y una hija: él para descanso y honra suya, y ella para todo lo contrario. A él enviaron a estudiar a Salamanca; a mí me tenían en su casa, adonde me criaban con el recogimiento y recato que su virtud y nobleza pedían; y yo, sin pesadumbre alguna, siempre les fui obediente, ajustando mi voluntad a la suya sin discrepar un solo punto, hasta que mi suerte menguada, o mi mucha demasía, me ofreció a los ojos un hijo de un vecino nuestro, más rico que mis padres y tan noble como ellos (p. 447).
- [SC] Mil veces le dije que públicamente me pidiese a mi hermano, pues no era posible que me negase; y que no había que dar disculpas al vulgo de la culpa que le pondrían de la desigualdad de nuestro casamiento, pues no desmentía en nada la nobleza del linaje Bentibolli a la suya Estense (p. 494).¹²⁴⁴

¹²⁴² Voir à ce sujet CHAUCHADIS (1984).

¹²⁴³ Voir l'anthropologue Richard Shweder, cité par PINKER (2005), p. 324.

¹²⁴⁴ Le père envisagé comme obstacle avait structuré *La Galatée* du début à la fin. Dans ce « roman » et, à la différence de celui de J. de Montemayor, non seulement le premier personnage apparu fait de son problème amoureux l'enjeu majeur de la narration jusqu'aux toutes dernières lignes de la fiction, mais, en outre, aucune eau magique ne vint résoudre son « cas ».

À la lecture de ces passages, les émotions parentales dépendent d'une psychologie familiale héritée de nos ancêtres –dont on connaît, maintenant, les enjeux¹²⁴⁵–. Depuis notre point de vue –celui de l'exégèse lectorale–, les implications sociales de la représentation d'êtres économiquement favorisés ne prennent pas une importance aussi grande que pour un chercheur attentif à l'étude auctoriale tel A. Castro¹²⁴⁶. Ce que nous voulons souligner, c'est l'intérêt que peuvent solliciter, en lecture, certains motifs qui mobilisent un fort investissement émotionnel. Celui de l'adversité parentale est, pensons-nous, extrêmement provocateur ; les chances pour qu'il ait laissé les lecteurs et les auditeurs indifférents sont en fait infimes.

Quatrième cas amoureux : l'acte sexuel chez la jeune fille (FS, DD).

Outre la question familiale, un quatrième et dernier cas amoureux vient parachever la fresque sentimentale proposée par Cervantès, et présenter aux lecteurs un miroir possible de leurs préoccupations.

Les nouvelles de *La fuerza de la sangre* et de *Las dos doncellas* posent toutes deux un problème similaire, qui est la conséquence conjointe du don de la virginité par la jeune fille et, parallèlement, de l'absence du séducteur. Le labyrinthe émotionnel et amoureux est, dans ce « cas » identifiable au malaise féminin qui s'exprime face à des relations sexuelles laissées sans suite.

Pour Leocadia (FS), la destruction de sa vertu par Rodolfo correspond autant à une attaque du Minotaure (Ovide, Pérez de Moya) qu'à l'enlèvement par l'Amour (Apulée) :

- ¿Adónde estoy, desdichada? ¿Qué escuridad es ésta, qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de *mi inocencia* o en el infierno de *mis culpas*? ¡Jesús!, ¿quién me toca? ¿Yo en cama, yo *lastimada*? [...] ¿¡Ay sin ventura de mí!, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan; *venturosa sería yo si esta escuridad durase para siempre*, sin que mis ojos volviesen a ver la luz del mundo, y *que este lugar* donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, *serviese de sepultura a mi honra*, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes. Ya me acuerdo (¡que nunca yo me acordar!) que ha poco que venía en la compañía de mis padres; ya me acuerdo que me saltearon, ya me imagino y veo que no es bien que me vean las gentes.

¹²⁴⁵ PINKER (2000), p. 460-463 : « Comme les gènes d'un couple sont dans le même bateau, et que chaque conjoint a des gènes en commun avec sa propre famille, cette famille a des intérêts –dans les deux sens du mot– dans leur mariage. Si votre fils épouse ma fille, nos fortunes génétiques sont en partie liées dans nos petits-enfants communs, et en cela, ce qui est bon pour vous est aussi bon pour moi. Les mariages font des belles-familles des alliés naturels, et c'est une des raisons pour laquelle dans toutes les cultures les alliances se font entre clans, et pas seulement entre conjoints. L'autre raison, c'est que quand les parents exercent un pouvoir sur leurs enfants adultes, ce qui était le cas dans toutes les cultures jusque très récemment, les enfants constituent d'excellentes marchandises. Comme mes enfants ne veulent pas se marier entre eux, vous avez quelque chose dont j'ai besoin : un conjoint pour mon enfant [...]. Les belles-familles sont donc à la fois des partenaires génétiques et des partenaires en affaire [...]. La stratégie de l'arrangement d'un mariage est une question qui relève de la psychologie de la famille ».

¹²⁴⁶ Voir, par exemple, le débat autour du sens idéologique et « conservateur » des modifications apportées par Cervantès dans *El celoso extremeño* (CASTRO, 2002, p. 647-687).

[...] Atrevido mancebo, [...]entre] mí y el cielo pasarán mis quejas, sin querer que las oiga el mundo, el cual no juzga por los sucesos las cosas, sino conforme a él se le asienta en la estimación (FS, p. 307).

Pour Teodosia, la consommation physique de l'amour est le trait principal qui définit son *cas sentimental* par rapport à Leocadia (DD) :

¡Ay pocos y mal experimentados años, incapaces de toda buena consideración y consejo! ¿Qué fin ha de tener esta no sabida peregrinación mía? ¡Ay honra menospreciada; ay amor mal agradecido; ay respetos de honrados padres y parientes atropellados, y ay de mí una y mil veces, que tan a rienda suelta me dejé llevar de mis deseos! ¡Oh palabras fingidas, que tan de veras me obligastes a que con obras os respondiese! Pero, ¿de quién me quejo, cuitada? ¿Yo no soy la que quise engañarme? ¿No soy yo la que tomó el cuchillo con sus mismas manos, con que corté y eché por tierra mi crédito, con el que de mi valor tenían mis ancianos padres? ¡Oh fementido Marco Antonio! (DD, p. 445)

Avec Leocadia et Teodosia, Cervantès circonscrit avec précision le trouble lié à la solitude de la femme délaissée par le ravisseur de sa vertu. Les réactions féminines percent par leur ambivalence car, malgré la responsabilité manifeste de Rodolfo et de Marco Antonio, la condamnation des séducteurs reste indissociable de la *culpabilité*, de la *honte* et de la *gêne* féminines. Il y a là des émotions profondément enracinées dans le psychisme, propres à montrer la compréhension cervantine de ce type de malheur.

D'une part, même si les deux actes sexuels évoqués dans les deux nouvelles sont dissemblables, on retrouve, dans chacune des histoires, des *motifs* littéraires qui sont aussi, en lecture, les *motifs* psychologiques responsables du trio émotionnel que nous avons formulé peu avant¹²⁴⁷. En effet, lorsque la relation sexuelle implique que la femme à la fois

- peut avoir un enfant (âge nubile, relation vaginale),
- ne choisit pas son partenaire sexuel (viol) ou regrette son choix (aventure),
- est confrontée à l'absence du séducteur,
- ou/et qu'elle n'est pas dans une situation sociale acceptée (acte consommé avant le mariage public, par exemple),

¹²⁴⁷ « Entre le viol et la séduction, il existait d'ailleurs toutes sortes de transitions. Certaines des filles dont nous avons déjà vu les déclarations se sont explicitement plaintes d'avoir été prises de force. Le cas de Marguerite Mengant est le plus caractéristique puisqu'on y trouve à la fois la violence, le silence de l'homme, l'impuissance de la fille et sa peur d'être maltraitée. Mais si Anne Delon, comme tant d'autres, ne se plaint pas explicitement de violences, comment imagine-t-on que les choses se soient passées lorsque le fils du maître l'a surprise faisant son lit, alors que tout le monde était à la messe. Si tous ces séducteurs ont vaincu grâce à leur force virile, pourquoi ne le précise-t-on pas plus explicitement ? C'est sans doute que ces comportements étaient considérés comme normaux de la part d'un séducteur. Les procédés de courtoisie, à la campagne, étaient principalement physiques, voire brutaux et les filles s'en accommodaient [...]. Apparemment, si les filles se faisaient engrosser ce n'était jamais parce qu'elles étaient tombées amoureuses d'un homme et avaient voulu avoir avec lui des relations sexuelles, c'était toujours parce qu'un homme les avait désirées et avait obtenu par séduction ou par contrainte de jouir d'elles. Il y avait là une structure de comportement fondamentale, qu'il importe de souligner » (FLANDRIN, 1993, p. 288-289).

des études montrent que la souffrance psychologique est sensiblement accrue (Thornhill, 1993, p. 155-186 ; Buss, 2004, p. 428; 436-437). Or, il ressort que Cervantès s'appesantit, précisément, sur ces éléments-là.

D'autre part, concernant cette fois-ci, non plus les causes, mais les effets « déshonorants » (c'est-à-dire traumatiques) du cas précis constitué par le viol de Leocadia, il apparaît que Cervantès détaille, aussi, chez elle, à travers l'obsession du souvenir et la conscience des parents, un trouble qui relève pour la physiologie classique des deux puissances de l'âme actives dans la mélancolie (*pôle Ib*) : la mémoire (« Ya me acuerdo (¡que nunca yo me acordar!) [...] ; ya me acuerdo que ») et l'imagination (« ya me imagino y veo que no es bien que me vean las gentes »). En même temps, le discours direct de la jeune fille est assez précis et assez pertinent scientifiquement (*pôle IIb*¹²⁴⁸) pour que les lectrices concernées par de telles situations puissent s'y retrouver (*exemplarité spéculaire*). Elles peuvent, ainsi, être sensibles aux motifs psychologiques et sociaux suivants, qu'avait distingués D. Buss (2005, p. 428-429) :

- *la peur* : « ¿Qué escuridad es ésta, qué tinieblas me rodean? [...] ¡Jesús!, ¿quién me toca? [...] que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan » ;
- *la colère* : « Atrevido mancebo » ;
- *la culpabilité* : « ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? » ;
- *l'humiliation, le dégoût* : « ¿Yo en cama, yo lastimada? » ; « la que no tiene honra » ;
- *l'importance des tiers* dans la psychologie de la sexualité (Pinker, 2004) : « ya me imagino y veo que no es bien que me vean las gentes » ;
- *la crainte de l'extérieur* : « venturosa sería yo si esta escuridad durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a ver la luz del mundo, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra ». « Ella, en este entretanto, pasaba la vida en casa de sus padres con el recogimiento posible, sin dejar verse de persona alguna, temerosa que su desgracia se la habían de leer en la frente. Pero a pocos meses vio serle forzoso hacer por fuerza lo que hasta allí de grado hacía. Vio que le convenía vivir retirada y escondida, porque se sintió preñada: suceso por el cual las en algún tanto olvidadas lágrimas volvieron a sus ojos, y los suspiros y lamentos comenzaron de nuevo a herir los vientos » (p. 312) ;
- *l'obsession* : « ya que se me acuerde de mi ofensa, no quiero acordarme de mi ofensor ni guardar en la memoria la imagen del autor de mi daño ».

Pour les autres lecteurs, il est possible de mesurer, par tout cet arsenal de références psychologiques, l'ampleur des souffrances subies par ces victimes et par leurs parents¹²⁴⁹. D'un point de vue plus historique, l'Espagne du Siècle d'or n'échappe sans doute pas aux manifestations animales et anthropologiques de l'aberrante violence mâle que constitue le viol¹²⁵⁰.

¹²⁴⁸ Voir HAIDT (2003, p. 852-870) et PINKER (2005, p. 324).

¹²⁴⁹ BUNDAGE (2000), p. 513 : « la violación era un delito contra los padres de la víctima así como contra ésta ».

¹²⁵⁰ Sur cette réalité : MONER (1992), p. 78-90 ; BUSS (2004), p. 420-421 (*pôle II*). On remarquera que dans *FS*, Cervantès ne pose pas tant la question « de savoir dans quelle mesure une femme violée est

Pour ne donner qu'un exemple, sur l'île prétendument paradisiaque de Samoa étudiée par Margaret Mead, le taux de viol est deux à cinq fois plus élevé que celui qui est observé aux Etats-Unis (Buss, 2004, p. 420-421). Pour beaucoup de lecteurs, d'Espagne comme d'ailleurs, appartenant au XVII^e siècle ou à d'autres époques, le viol n'est pas une réalité inconnue (Pérez, 1985, p. 20-22). À l'âge moderne, Jean-Louis Flandrin estime qu'ils étaient fréquents. Il précise aussi que « 80% de ceux que nous connaissons étaient des viols collectifs » (1981, p. 284). Hormis l'absence de participation au viol des amis de Rodolfo, leur présence active dans le rapt de Leocadia rejoue le scénario-type relevé par l'historien :

on allait chercher la victime chez elle, pendant la nuit ; on commençait par faire du chahut sous les fenêtres, par l'appeler, en la traitant de ribaude ; puis comme on se taisait, on enfonçait la porte, on se saisissait d'elle, on la traînait dehors, on la battait, on la violait [...] puis il arrivait qu'on la raccompagnât chez elle [...]. Les auteurs de ces viols n'étaient pourtant des hommes de mains que dans 10% des cas. En général, c'étaient de jeunes célibataires de dix-huit à vingt-quatre ans qui n'avaient jamais eu affaire à la justice (*ibid.*).

L'autre intérêt romanesque et spéculaire de la détresse provoquée par le rapt accompagné de viol nous est rappelé par l'intérêt que suscite toujours le conte du *Petit chaperon rouge*. B. Bettelheim a raison lorsqu'il affirme que l'une des raisons du succès du conte est d'ordre psychosexuel (1999, p. 265-268). Mais les raisons ne sont probablement pas d'ordre ontogénétique mais phylogénétique. Chez les femmes, la répulsion pour le viol et la mise en place de stratégies pour parer et sanctionner cette prédation sexuelle ne sont pas des symptômes de refoulement, pas plus qu'elles ne sont, complètement, des constructions sociales : elles relèvent, au moins en partie, d'un processus d'adaptation (Buss, 2002, p. 431-436 ; Pinker, 2005, p. 430).

Du coup, s'explique la pertinence psychique de ce genre de récit. La consistance anthropologique de cette psychologie de la prédation sexuelle permet de postuler que la narration circonstanciée que Cervantès a établie des effets du viol sur Leocadia est en attente d'un fort impact sur le public. Pour cette raison nous souhaitons faire état, littéralement, de la dense rhétorique émotionnelle qu'il déploie dans *La fuerza de la sangre* :

[Rodolfo], con otros cuatro amigos suyos, todos mozos, todos alegres y todos insolentes, bajaba por la misma cuesta que el hidalgo subía.

Encontráronse los dos escuadrones: el de las ovejas con el de los lobos; y, con deshonesta desenvoltura, Rodolfo y sus camaradas, cubiertos los rostros, miraron los de la madre, y de la hija y de la criada. Alborotóse el viejo y reprochóles y afeóles su atrevimiento. Ellos le respondieron con muecas y burla, y, sin desmandarse a más, pasaron adelante. Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo [...] despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen. Y en un instante comunicó su pensamiento con sus camaradas, y en otro instante se resolvieron de volver y robarla, por dar gusto a Rodolfo; que siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos. Y así, el nacer el mal

victime ou coupable » ; l'essentiel du cas sentimental est qu'elle trouve une solution à son malheur (voir *infra*).

propósito, el comunicarle y el aprobarle y el determinarse de robar a Leocadia y el robarla, casi todo fue en un punto.

Pusieron los pañuelos en los rostros, y, desenvainadas las espadas, volvieron, y a pocos pasos alcanzaron a los que no habían acabado de dar gracias a Dios, que de las manos de aquellos atrevidos les había librado.

Arremetió Rodolfo con Leocadia, y, cogiéndola en brazos, dio a huir con ella, la cual no tuvo fuerzas para defenderse, y el sobresalto le quitó la voz para quejarse, y aun la luz de los ojos, pues, desmayada y sin sentido, ni vio quién la llevaba, ni adónde la llevaban. Dio voces su padre, gritó su madre, lloró su hermano, arañóse la criada; pero ni las voces fueron oídas, ni los gritos escuchados, ni movió a compasión el llanto, ni los arañes fueron de provecho alguno, porque todo lo cubría la soledad del lugar y el callado silencio de la noche, y las crueles entrañas de los malhechores (FS, p. 304-305).

La reprise de l'antinomie populaire des loups et des brebis n'a pas seulement un but axiologique, destiné à favoriser la répartition dichotomique entre les deux groupes (voir *supra*). Cervantès fait usage d'une métaphore à fort pouvoir évocateur. La narration installe les lecteurs dans l'angoisse de la prédation sexuelle en associant la *inclinación torcida* du jeune homme à la dangerosité du loup. Comme le loup du conte-type 333, Rodolfo avance masqué pour mieux accomplir son forfait. Le motif de l'attaque du groupe familial par celui du ravisseur est, en outre, traité sous tous les angles pouvant fortement provoquer le public :

- « honrada familia »/« todos insolentes », « atrevido », « atrevimiento » ;
- « el viejo »/« muecas y burla »
- « [Leocadia] no tuvo fuerzas para defenderse »/« desenvainadas las espadas »
- « soledad del lugar », « el callado silencio de la noche »/« las crueles entrañas de los malhechores »

Le fait que « ni las voces, fueron oídas, ni los gritos escuchados, ni movió a compasión el llanto, ni los arañes fueron de provecho alguno » contribue à créer un fossé entre le vide éthique de la fiction et la *frayeur*, tout comme il cherche la *compassion*, l'émotion avec les personnages-victimes.

Cinquième cas amoureux : la mort à l'horizon.

Figure de l'existence, le dédale désigne, plus largement, pendant la Renaissance (Pétrarque, J. de Mena et l'Arioste)¹²⁵¹, les difficultés rencontrées par chaque individu, compris comme un être solitaire face à l'adversité labyrinthique. J. Pérez de Moya s'inscrit dans cette lignée avec son exégèse du *Laberinto de Creta* :

Por este labirinto quisieron los antiguos declarar ser vida del hombre intricada e impedida con muchos desasosiegos, que de unos menores nacen otros mayores. O el mundo lleno de engaños y desventuras, adonde los hombres andan metidos, sin saber acertar la salida o sus daños, enredados en tantas esperanzas vanas, atados en contentamientos que no hartan, olvidados de sí, embebidos en sus vicios,

¹²⁵¹ Voir le *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), p. 922-926.

aficionados a su perdición; finalmente rendidos a sus desfrenados apetitos (1995, p. 485).

Au XVII^e siècle, notamment pour Cervantès, le dédale est moins celui du monde (cf. Laure dans le *Canzjonere*) que celui de l'esprit (« un laberinto de imaginaciones », *DQ I*, 48, p. 558)¹²⁵² : la métaphore du labyrinthe rend compte des inquiétudes, des pensées et des émotions des personnages.

En fait, les quatre cas amoureux que nous avons dégagés dans l'ensemble du recueil tendent à se confondre dans leurs conséquences, dans leurs effets à moyens termes. À chaque fois, les lecteurs voient poindre le désespoir, la mélancolie ou le désir de mourir. *El amante liberal* et *La fuerza de la sangre* montrent une particulière prédilection pour ce type de ressenti. Leocadia violée exprime un désir semblable à Ricardo de renoncement à la vie quand elle prend connaissance de l'exaction de son agresseur :

¡Oh tú, cualquiera que seas, que aquí estás conmigo (y en esto tenía asido de las manos a Rodolfo), si es que tu alma admite género de ruego alguno, te ruego que, ya que has triunfado de mi fama, triunfes también de *mi vida*! ¡*Quítamela al momento*, que no es bien que la tenga la que no tiene honra! ¡Mira que el rigor de la crueldad que has usado conmigo en ofenderme se templará con la piedad que usarás en matarme; y así, en un mismo punto, vendrás a ser cruel y piadoso! (*FS*, p. 306)

L'importance à accorder à ce type de passages est perceptible dans le caractère paroxystique et corporel de la souffrance. La mélancolie renvoie aux humeurs, la mort à la destruction physique, d'où son fort potentiel de stimulation lectorale¹²⁵³.

Les rapprochements interfictionnels peuvent certainement apporter une lumière sur la genèse de ces motifs cervantins. La *Cárcel de amor*, récit des derniers jours de Leriano, est évidemment une référence obligée. Mais les excès de Leriano, Ricardo et Leocadia doivent-ils nous conduire à penser qu'il faut que l'homme soit confronté à l'intransigeance ou à la mort de sa belle, ou encore que la femme ait été violée, pour que la mélancolie et le désespoir envahissent les esprits ?

Pris entre des données anthropologiques générales et des recoupements littéraires ponctuels, il se pourrait que l'enquête s'écarte finalement de ce que les indices mettent sous nos yeux et, donc, de l'essentiel. Parmi le jeu d'informations que livre le dossier des *Nouvelles exemplaires*, on n'a sans doute oublié de convoquer un témoin capital de l'affaire ; nous voulons parler du faux jumeau de Ricardo : Ricarædo, l'amoureux de l'« Espagnole anglaise ». De fait, son histoire donne à la mélancolie un contour bien défini. D'abord, parce que le personnage n'essuie aucun refus de la part d'Isabela. Qui plus est, Ricaredo a peu de raisons de se désespérer puisqu'il apprendra que sa mère voit d'un très bon œil cet amour (p. 221). Bref, on est loin de la mort

¹²⁵² *Ibid.*, p. 926-927.

¹²⁵³ Sur l'éthologie animale et humaine de la mort : BOYER (2001), p. 303-313 ; sur la psychologie archaïque de l'impureté : PINKER (2005), p. 323.

imaginée de l'être aimé (*AL*) ou d'une situation traumatisante comme l'agression sexuelle (*FS*). Et pourtant...

Mil veces determinó manifestar su voluntad a sus padres, y otras tantas no aprobó su determinación, porque él sabía que le tenían dedicado para ser esposo de una muy rica y principal doncella escocesa, asimismo secreta cristiana como ellos. Y estaba claro, según él decía, que no habían de querer dar a una esclava (si este nombre se podía dar a Isabela) lo que ya tenían concertado de dar a una señora. Y así, perplejo y pensativo, sin saber qué camino tomar para venir al fin de su buen deseo, pasaba una vida tal, que le puso a punto de perderla. Pero, pareciéndole ser gran cobardía dejarse morir sin intentar algún género de remedio a su dolencia, se animó y esforzó a declarar su intento a Isabela.

Andaban todos los de casa tristes y alborotados por la enfermedad de Ricaredo, que de todos era querido, y de sus padres con el extremo posible, así por no tener otro, como porque lo merecía su mucha virtud y su gran valor y entendimiento. No le acertaban los médicos la enfermedad, ni él osaba ni quería descubrísela (*EI*, p. 220).

Introduire un grain de sable aussi petit que le souvenir de l'engagement de ses parents à le marier avec une écossaise, équivaut, de fait, à minimiser les causes objectives de la tristesse pour en privilégier une autre : la mélancolie sentimentale, cette « maladie » que les médecins ne savent pas déceler. Le discours omniscient de la narration assure aux lecteurs une place de choix puisque, grâce à lui, ils peuvent faire le lien entre maladie et amour. Grâce à la « desallégorisation » et à la « naturalisation » du discours sur l'amour (Egido, 1994, p. 25 et 267), une bonne partie du lectorat se retrouvait aisément à travers ces manifestations de douleurs¹²⁵⁴. Pour les jeunes, notamment, la lecture de la détresse amoureuse était le reflet immédiat de souffrances réelles, et parfois inexprimées, comme le montre le récit de *La española inglesa*.

Il n'est même pas interdit de penser que les lecteurs cervantins considèrent les personnages comme des *alter ego* romanesques : ils rencontrent, dans les nouvelles évoquant l'*amor hereos*, un écho situationnel d'autant plus intense que les émotions sentimentales évoquées sont intimes. La physiologie du mal d'amour n'est pas une invention des neurobiologistes, mais un thème médical et littéraire depuis des siècles. Cervantès n'ignorait pas les théories médicales et néoplatoniciennes sur ce sujet (*ibid.*, p. 251-284). Du point de vue lectoral actuel (*pôle II*), il apparaît que les remarques des lettrés de l'époque ont bien un fondement biologique et que, par conséquent, les lecteurs cervantins peuvent réagir intensément aux miroirs proposés.

Pour être bref, disons donc que les lisants se reconnaissent dans les personnages grâce à la représentation des phénomènes suivants :

- la mise en veille du raisonnement et de l'objectivité –on ne perçoit pas les défauts de l'être aimé ; on le trouve unique, parfait–¹²⁵⁵ (*AL*, p. 113-114) ;

¹²⁵⁴ Sur l'importance lectorale de cet *effet-miroir*, voir les témoignages des scientifiques VINCENT (2004), p. 78 et CYRULNIC (2005), p. 33

¹²⁵⁵ BEMBO (1990), p. 137, HEBREO (1993), p. 635-636 (*pôle I*) ; VINCENT (2004), p. 69, 85, 118-127 (*pôle II*).

- les symptômes physiques de l'altération psychique¹²⁵⁶ (EI) ;
- l'obsession sentimentale¹²⁵⁷ (AL, EI) ;
- le doute¹²⁵⁸ (EI) ;
- l'angoisse et le désespoir¹²⁵⁹ (AL, DD) ;
- la mélancolie¹²⁶⁰ et le risque de mort (AL, EI) ;
- le désir de mourir¹²⁶¹ (AL, FS).

On l'aura compris, l'essentiel de la rhétorique du labyrinthe correspond à une poétique du reflet lectoral ayant pour thématique l'amour. Véritable centre obscur du labyrinthe, expression la plus extrême de l'absence d'issue de secours, le désespoir teinté de mélancolie constitue la toile de fond de cette écriture sentimentale. Il est complété par une vaste gamme de cas allant de la situation de manque à celle de l'acte sexuel prématrimonial en passant par la concurrence amoureuse et le désaccord parental.

Depuis la reprise des mythologies antiques à la Renaissance, le schème labyrinthique était devenu particulièrement parlant pour évoquer les complications et les errements humains¹²⁶². Érasme, par exemple, avait fait précéder l'énonciation des « règles générales du véritable chrétien » par une description de la vie sur le modèle d'un labyrinthe (Érasme, 1998, p. 91-93).

La construction de l'intrigue et la programmation de la lecture selon l'architecture labyrinthique marque le souhait cervantin de ne plus donner à lire la casuistique amoureuse comme une philosophie sous forme de questions mais comme une expérience personnelle (*exemplarité spéculaire*). Le motif du labyrinthe ne dispose pas comme seule propriété symbolique l'expression de la difficulté ; il s'allie facilement au symbolisme du miroir. Il ne faut donc pas s'étonner si l'image du labyrinthe se retrouve lorsque Teodosia prononce une véritable confession. Paolo Santarcangeli relève dans son étude transculturelle que l'homme trouve au centre des arcanes

*ce qu'il veut y trouver. Très souvent... il s'y trouve lui-même [...]. L'ultime connaissance est celle de soi-même, la compréhension du propre soi, réfléchi dans sa propre conscience. C'est la raison profonde de la présence fréquente d'un miroir, au fond du labyrinthe (1974, p. 218).*¹²⁶³

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 70-71 (*pôle II*).

¹²⁵⁷ BEMBO (1990), p. 143 (*pôle I*) ; VINCENT (2004), p. 65-66, 69, 86 (*pôle II*).

¹²⁵⁸ BEMBO (1990), p. 151-153 (*pôle I*) ; VINCENT (2004), p. 90 ; FISHER (1994), p. 39 (*pôle II*).

¹²⁵⁹ BEMBO (1990), p. 135 (*pôle I*) ; VINCENT (2004), p. 86-87, 90 (*pôle II*).

¹²⁶⁰ FICINO (1968), p. 111 ; BEMBO (1990), p. 153-155 ; HEBREO (1993), p. 364 (*pôle I*) ; FISHER (1994), p. 39-41.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 51-52, VINCENT (2005), p. 107.

¹²⁶² Voir l'anthropologie du labyrinthe exécutée par SANTARCANGELI (1974).

¹²⁶³ Voir, également, SIGANOS (1999), p. 51.

Il ne faut pas s'étonner surtout que le labyrinthe narratif renvoie le lecteur amoureux à son propre désarroi. Par le biais de la fiction, les soucis sentimentaux perdent leur caractère confus et apparaissent avec précision sous l'angle dessiné dans le récit. J. Pérez de Moya insistait pour que ses lecteurs comprennent bien que Thésée n'utilisait pas d'autre fil que celui de l'introspection ; le Minotaure, lui aussi, devait figurer l'égarement personnel du héros, sa propre concupiscence (1995, p. 485). À Chypre ou dans l'auberge, Ricardo et Teodosia n'offrent-ils pas aux lecteurs une explication de leurs erreurs passées ? « El rodeo inexplicable de las calles del labirinto », explique J. Pérez de Moya, « significa que el que una vez se hubiere entregado a cosas ilegítimas no se puede después desenredar sin gran dificultad » (*ibid.*, p. 486). L'essentiel, dès lors, est de sortir de son propre labyrinthe.

-B-

Sortir du labyrinthe : les chemins libérateurs de la féerie

(exemplarité narrative)

Y así [...] daremos también aquí los avisos necesarios para nuestra lucha, poniendo unas reglas que sean como las cuerdas que dicen haber inventado un maestro llamado Dédalo, para que el que entraba en aquel temeroso laberinto, donde tantos hasta entonces se habían perdido, pudiese escapar sin perecer no desasiéndose de aquellas.

Erasme, *Enquirdion*

Au début de nos investigations, nous avons observé que les débuts de nouvelles disaient la paralysie des protagonistes. Pourtant, l'*explicit* des quatre nouvelles analysées manifeste un renversement des situations initiales qui aboutit à des situations *non problématiques* de bonheur¹²⁶⁴ ; en valorisant les protagonistes, ces quatre fins de récits obligent à un double retour en arrière :

- vers le début, pour percevoir avec plus d'acuité l'ampleur du contraste qui lie ces deux situations encadrantes,
- et vers le cœur du récit, lui-même, pour saisir en substance les modalités ayant permis d'obtenir un bonheur si criant en fin de nouvelle¹²⁶⁵ : les dissymétries induites par le rapprochement *incipit/explicit* font évidemment du parcours actantiel¹²⁶⁶ le centre de la lecture *en compréhension*, soit lors des commentaires qui peuvent suivre la lecture à voix haute, soit lors de la relecture silencieuse d'un lecteur solitaire¹²⁶⁷.

Ainsi se demande-t-on quels chemins ont bien pu emprunter nos protagonistes pour devenir ces « héros » ? Par quels raccourcis sont-ils passés pour résoudre des situations aussi douloureuses que celles de l'amour malheureux ?

La question posée n'est pas rhétorique. Malgré les apparences qui font du labyrinthe le coupable idéal du piège sentimental, ce motif n'est, en fait, pas étranger à la transformation du malheur en bonheur. Il y a tout lieu de penser qu'il est même le pivot symbolique du dépassement du trouble initial. Le dédale est un symbole binaire qui porte en lui l'idée de sa résorption : son symbolisme est généralement initiatique, pour les classiques (*pôle I*¹²⁶⁸), comme

¹²⁶⁴ Sur les situations problématiques ou non dans le récit : ADAM, REVAZ (1996), p. 53-54.

¹²⁶⁵ Comme le fait remarquer Philippe Hamon, l'attention axiologique ne s'intéresse pas seulement aux situations paroxystiques. Les « performances » des « actants », la « transformation » du malheur en bonheur favorisent, aussi, la mise en évidence des valeurs du récit (HAMON, 1984, p. 29).

¹²⁶⁶ À la suite de GREIMAS (1986), JOUVE (2001) parle de « Programme Narratif » (p. 66-86).

¹²⁶⁷ On imagine que dans une première lecture, le parcours du protagoniste sert avant tout d'accroche à une plus grande *progression*.

¹²⁶⁸ Sur l'initiation de Thésée : ELIADE (1959), p. 235-236. Sur le symbolisme initiatique du labyrinthe dans l'art des XVI^e et XVII^e siècles : SANTARCANGELI (1973), p. 303-354.

pour la pensée instinctive (*pôle II*¹²⁶⁹). La conjonction, en lui, de la difficulté salutaire, du processus sélectif, de l'enfermement, de la proximité avec la mort et de l'obscurité, conditionne son symbolisme initiatique : souffrir en amour est une opportunité de bonheur et une chance de métamorphose (Santarcangeli, 1973, p. 161-252).

Nous avons constaté que Cervantès avait délibérément placé ses personnages au cœur du malheur en prenant bien soin de les mettre au centre d'un réseau de voies, et même au milieu d'espaces souvent ouverts. Dans *La Galatée*, lorsque le personnage principal du roman décide de rejoindre sa belle pour lui déclarer sa flamme, il va se trouver devant un carrefour, à la fois physique et métonymique de son existence amoureuse (« una encrucijada que junto a ella cuatro caminos dividía », *Galatea*, p. 325)¹²⁷⁰.

L'idée de chemin et de raccourci imprègne l'imaginaire de la casuistique amoureuse. Le schème du labyrinthe a permis de greffer subrepticement, dans le dédale, les fils d'Ariane destinés à en sortir. En premier lieu, parce que le schème implique mouvement et couloirs. Ensuite parce que le Moyen Âge, suivant l'histoire de Thésée, avait véhiculé l'idée que la confusion labyrinthique était « à voie unique » : « la route est longue et tortueuse, mais il n'y a qu'une seule route » (le dédale est alors la voie du salut pour le pécheur)¹²⁷¹. Enfin, avec le renouveau de l'aventure byzantine à la Renaissance chrétienne, le labyrinthe devient accessible au schème plus large du voyage : l'amant malheureux devient cet *homo viator* que la culture chrétienne va spontanément associer au pèlerin (Damiani, 1982, p. 58-76 ; Egido, 1994, p. 68). Le schème du labyrinthe est donc autant une figure de la mobilité que de l'immobilité. L'amant libéral retrouvera sa terre natale, Leonisa la maison de ses parents et Teodosia parviendra à Barcelone. Quant à Cornelia et à Alfonso, ils finiront par se retrouver au même endroit.

Une lecture attentive des quatre nouvelles présentant des cas amoureux, voire une relecture de celles-ci, doit permettre de comprendre que des solutions sont apportées aux difficultés apparemment inextricables des protagonistes. *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* et *La señora Cornelia* ne présentent pas seulement des *incipit* semblables ; les moments qui suivent l'expérience du désespoir présentent des traits en commun, au nombre de trois, qu'il nous faut à présent dégager de tous les imbroglios narratifs.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 182 : « Aujourd'hui même, l'habitude de tracer des labyrinthes sur le papier, dans les jardins, dans les jeux est, dirons-nous, refoulée ».

¹²⁷⁰ Également : EGIDO (1994), p. 67.

¹²⁷¹ PEYRONIE (1988), p. 920. Voir, plus généralement, SANTARCANGELI (1973), p. 188.

PREMIER FONDEMENT : LA VOLONTE MATRIMONIALE

Le motif du mariage, d'ordre à la fois éthologique (monogamie), social (lien perpétuel et familial), démographique (phénomène de la « despoblación »¹²⁷²) et économique (biens en commun), est l'un des plus marquants du conte merveilleux, au point qu'E. Meletinski le considère comme son trait distinctif principal par rapport au mythe¹²⁷³.

Pourtant, les contes des *Mille et une nuits* ou du *Pentamerone* ne portent pas toujours le mariage à la clôture du récit¹²⁷⁴ ; celui-ci peut n'être qu'une étape intermédiaire (*Histoire de Jânshâh, Soleil, Lune et Thalié*). Pour le conte merveilleux, cela implique que priorité est donnée au parcours éducatif que le personnage subit. Pour les récits brefs cervantins, il en va autrement.

Dans des fictions aussi abondamment lues que la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* et la *Cárcel de amor* une importante critique du mariage est menée à travers les protagonistes féminines. Melibea prêche en faveur d'un amour dépourvu de ce lien social¹²⁷⁵ ; quant à Laureola, elle refuse tout simplement l'attache matrimoniale, assurant que se marier mettrait en péril son honneur (renommée, pureté) et celui de son père¹²⁷⁶.

Si l'on considère deux œuvres aussi importantes, à l'époque, que *Los siete libros de la Diana* et *Amadís de Gaula*, on s'aperçoit, d'autre part, qu'elles donnent au mariage un rôle secondaire dans la résolution des problèmes centraux des récits.

En comparaison avec ces fictions majeures, les récits brefs cervantins, en réduisant la trame narrative, mettent en avant le rôle déterminant du mariage pour sortir de la crise liminaire (voir Pabón, 1977).

¹²⁷² MOLINIE-BERTRAND (1985), p. 32-40, 388-389. Sans doute l'importance du mariage chez Cervantès serait à relier à la « despoblación » qui affecte la péninsule ibérique et préoccupe les lettrés.

¹²⁷³ MELETINSKY (1970), p. 131-132 : « Dans les contes primitifs, le mariage, comme l'a montré C. Lévi-Strauss, était le moyen de communication, d'échange des valeurs, tandis que dans le conte de fées il remplissait une toute autre fonction : il permettait de surmonter les conflits qui avaient lieu à un niveau social inférieur (surtout dans une famille) par l'avènement du héros à un rang social plus élevé. Le mariage y est la valeur principale, alors que les objets magiques variés ne sont que les instruments du succès final. Ainsi les épreuves de base amènent au mariage, alors que dans le conte primitif la recherche des objets magiques (cosmiques) ou rituels, l'acquisition d'esprits-gardiens (précurseurs des protecteurs des contes de fées), les épreuves du type initiatique occupaient une place prépondérante, le mariage ne jouant qu'un rôle secondaire. Le passage du conte archaïque au conte de fées classique était accompagné de réaménagements axiologiques et syntagmatiques [...]. Les contes parlant de la lutte contre des serpents (les dragons) menaient inévitablement au mariage, tandis que dans les contes primitifs du même genre il s'agissait dans ces cas de débarrasser la terre des monstres chtoniques, et du retour des âmes ancestrales enlevées ».

¹²⁷⁴ Marie-Louise Tenèze estime ainsi que la mise en exergue du mariage, caractéristique du dénouement du conte à double mouvement, est historiquement déterminée (2004, p. 156).

¹²⁷⁵ « Todas las deudas del mundo reciben compensación en diverso género ; el amor no admite sino solo amor por paga [...]. No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, como muchas hallo en los antiguos libros que leí » (ROJAS, 2000, p. 296-297). On remarquera qu'une fois de plus la littérature récréative est rendue responsable de la lasciveté féminine.

¹²⁷⁶ SAN PEDRO (1995), p. 43. Egalement : p. 21 (« ya tú conoces cuánto las mugeres deven ser más obligadas a su fama que a su vida »), p. 62 et p. 87 (« el miedo del rey mi padre »).

La *Diana enamorada* et *La Galatée* avaient montré la voie du bout des lèvres, sans vraiment accorder au motif matrimonial tout le poids discursif et axiologique qu'il pouvait représenter, sans en faire, non plus, un moyen narratif permettant de passer du malheur au bonheur, ce à quoi se consacre Cervantès dans nos quatre nouvelles.

Pour y parvenir, il ne se contente pas de conserver les deux fonctions féeriques du mariage que sont la récompense et l'avènement du bonheur (exemplarités *structurelle* et *diégétique*). En effet, dans les *Nouvelles exemplaires*, le mariage ne contribue pas seulement à dénouer, *in fine*, les récits : il tend à envahir les moments qui suivent ou qui précèdent de peu la description des cas malheureux.

Ricardo (*AL*), dès le début de son récit intradiégétique, fait du mariage l'expression d'une volonté profonde :

desde mis tiernos años, o a lo menos desde que tuve uso de razón, no sólo la amé, mas la adoré y serví con tanta solicitud como si no tuviera en la tierra ni en el cielo otra deidad a quien sirviese ni adorase. Sabían sus deudos y sus padres mis deseos, y jamás dieron muestra de que les pesase, considerando que iban encaminados a fin honesto y virtuoso; y así, muchas veces sé yo que se lo dijeron a Leonisa, para disponerle la voluntad a que por su esposo me recibiese (*AL*, p. 114).

Le motif qui fonde la quête de Teodosia n'est pas différent :

Con todo esto, mi principal determinación es, aunque pierda la vida, buscar al desalmado de mi esposo: que no puede negar el serlo sin que le desmientan las prendas que dejó en mi poder, que son una sortija de diamantes con unas cifras que dicen: "es Marco Antonio esposo de Teodosia". Si le hallo, sabré dél qué halló en mí que tan presto le movió a dejarme; y, en resolución, haré que me cumpla la palabra y fe prometida, o le quitaré la vida, mostrándome tan presta a la venganza como fui fácil al dejar agraviarme; porque la nobleza de la sangre que mis padres me han dado va despertando en mí bríos que me prometen o ya remedio, o ya venganza de mi agravio (*DD*, p. 449).

Dans les deux cas, le mariage est considéré comme une motivation « endogène », selon le mot de V. Jouve. S'il suit la structure idéologique des récits, le lecteur doit donc comprendre que le dénouement heureux de l'intrigue se produit grâce à l'intention nuptiale.

Dans *Las dos doncellas*, le fait même que Teodosia ait accédé aux demandes pressantes de Marco Antonio pour consommer le mariage (p. 448) prend, finalement, une signification positive : Teodosia n'aurait-elle pas eu raison de céder aux plaisirs de la chair avec son aimé ? Les aveux de l'Andalou nous font penser que Cervantès n'esquive pas la composante sexuelle de l'union matrimoniale et qu'il lui donne, au contraire, une place de choix dans la décision finale du séducteur. Le discours qu'il tient à Leocadia est le suivant :

Confieso, hermosa Leocadia, que os quise bien y me quisistes, y juntamente con esto confieso que la cédula que os hice fue más por cumplir con vuestro deseo que con el mío; porque, antes que la firmase, con muchos días, tenía entregada mi voluntad y mi alma a otra doncella de mi mismo lugar, que vos bien conocéis, llamada Teodosia, hija de tan nobles padres como los vuestros; y si a vos os di cédula firmada de mi mano, a ella le di la mano firmada y acreditada con tales

obras y testigos, que quedé imposibilitado de dar mi libertad a otra persona en el mundo. Los amores que con vos tuve fueron de pasatiempo, sin que dellos alcanzase otra cosa sino las flores que vos sabéis, las cuales no os ofendieron ni pueden ofender en cosa alguna. Lo que con Teodosia me pasó fue alcanzar el fruto que ella pudo darme y yo quise que me diese, con fe y seguro de ser su esposo, como lo soy (p. 471).

En d'autres termes, déposer sa virginité dans les mains de l'être aimé peut doter l'amoureuse esseulée d'un atout majeur. Cette idée qui pourrait ne pas sembler « raisonnable » l'est en fait complètement, à la fois dans le système idéologique du récit et pour la pensée commune¹²⁷⁷.

Mais le mariage ne sert pas uniquement la cause d'une amoureuse abandonnée [*cas sentimental 1c*], il aide, aussi, à résoudre les situations de concurrence [*cas sentimental 2*]. Les lectrices sont souvent amenées à s'en rendre compte dans *Las dos doncellas*, où un choix se pose pour l'aimé. La possession par Leocadia d'une attestation signée par Marco Antonio était venue s'opposer (p. 459) au don sexuel de Teodosia, d'où l'agencement du récit sous forme de *question d'amour* : « Quelle est, légalement et émotionnellement, la requête la plus justifiée pour Marco Antonio : celle de Teodosia, qui a déjà consommé son amour, ou celle de Leocadia, dont l'amour est plus récent ? » (Thompson, 1963, p. 146, nous traduisons). Derrière ce doute, s'exprime en fait une certitude : Teodosia a l'avantage sur Leocadia. Car, contrairement aux apparences, l'acte sexuel n'est pas un égarement passager : il répond à un sentiment véritable pour l'aimé, que Marco Antonio sait parfaitement mesurer (« tenía entregada mi voluntad y mi alma a otra doncella »).

La fin du déshonneur (vertu et renommée).

Une autre raison justifie le recours aux noces pour arriver à ses fins : le mariage contribue à déminer le champ du déshonneur [*cas sentimental 4*]. La rhétorique cervantine du *pathos*, illustrateur des racines émotionnelles de la *deshonra* (culpabilité, honte et gêne féminines), a précédemment mis en évidence la fonction indispensable des deux motifs narratifs suivants :

- la constatation que le séducteur est introuvable après le rapport,
- et le fait que la fille séduite ne se trouve pas dans une situation sociale acceptée (voir *supra*).

¹²⁷⁷ Sur le caractère sacramentel du consentement mutuel : BOLOGNE (1995), p. 223 et RUIZ DE CONDE (1948), p. 12 : « Como los matrimonios clandestinos eran tan numerosos, el Papa quería así atajar los abusos de algunos varones poco escupulosos que, tras otorgar un auténtico consentimiento matrimonial de presente, se volvían atrás y repudiaban a su legítima mujer, una vez saciados sus apetitos. Y esta doctrina dura en realidad hasta el *Tametsi* [décret tridentin], pues aunque la sutil diferencia entre consentimiento *per verba de futuro* y *per verba de praesenti* hizo posible atribuir a los esponsales el mismo efecto que al matrimonio, la mera promesa seguida de relación carnal bastaba a constituir el vínculo ». BUNDAGE (2000, p. 524-525) rappelle d'ailleurs que l'esprit populaire pensait que le mariage n'était « réel » qu'à la condition qu'il ait été consommé sexuellement.

Dans cette perspective, le mariage de Leocadia (FS) et de Teodosia (DD) avec leur séducteur (p. 321-323, 471-472) permet de dissiper la gêne, de supprimer la honte¹²⁷⁸.

Que se passe-t-il exactement pour la première ?

On s'aperçoit que, dans la *Novela de la fuerza de la sangre*, le projet de mariage fait office de fil d'Ariane pour sortir du labyrinthe traumatique imposé par le viol. L'idée est suggérée puis concrétisée par doña Estefanía, la mère de Rodolfo¹²⁷⁹ :

[Doña Estefanía consoló] y abrazó a Leocadia, besó a su nieto, y aquel mismo día despacharon un correo a Nápoles, avisando a su hijo se viniese luego, porque le tenían concertado casamiento con una mujer hermosa sobremano y tal cual para él convenía. No consintieron que Leocadia ni su hijo volviesen más a la casa de sus padres, los cuales, contentísimos del buen suceso de su hija, daban sin cesar infinitas gracias a Dios por ello.

Llegó el correo a Nápoles, y Rodolfo, con la golosina de gozar tan hermosa mujer como su padre le significaba, de allí a dos días que recibió la carta, ofreciéndosele ocasión de cuatro galeras que estaban a punto de venir a España, se embarcó en ellas [...] y con próspero suceso en doce días llegó a Barcelona, y de allí, por la posta, en otros siete se puso en Toledo y entró en casa de su padre, tan galán y tan bizarro, que los extremos de la gala y de la bizarría estaban en él todos juntos (FS, p. 317).

La fiction rejetée, donc, la solution du suicide ou du crime vengeur qui avait animé quelques personnages fameux des récits de M. Bandello (voir *supra*). Elle fait même le contraire, puisqu'à la faveur du stratagème du mariage, doña Estefanía réussit à faire revenir son fils et à rendre heureuses Leocadia et sa famille, preuve que l'idée est efficace. On aurait presque l'impression que notre pauvrete avait rencontré la bonne fée sa marraine, si la lettre de mariage adressée à Rodolfo n'avait pas été là pour nous rappeler qu'il ne s'agissait pas d'un conte de vieille mais d'une nouvelle « réaliste ». La baguette magique aurait-elle pris la forme du papier¹²⁸⁰ ? En fait, le conte de fées cervantin pourrait être plus proche de la réalité que ne le sont les « nouvelles tragiques » bandelliennes. Pour l'historien Jean-Louis Flandrin, les déclarations de viol par les

¹²⁷⁸ Voir DD, p. 474-475 : « Dadme ya el sí, que sin duda conviene tanto a vuestra honra como a mi contento. Vuélvoos a decir que soy caballero, como vos sabéis, y rico, y que os quiero bien (que es lo que más habéis de estimar), y que en cambio de hallaros sola y en traje que desdize mucho del de vuestra honra, lejos de la casa de vuestros padres y parientes, sin persona que os acuda a lo que menester hubiéredes y sin esperanza de alcanzar lo que buscábades, podéis volver a vuestra patria en vuestro propio, honrado y verdadero traje, acompañada de tan buen esposo como el que vos supistes escogeros; rica, contenta, estimada y servida, y aun loada de todos aquellos a cuya noticia llegaren los sucesos de vuestra historia ».

¹²⁷⁹ Sur l'image du rapt comme symbole du mariage, voir MEXIA (2003), p. 373 : « Tenían más por costumbre los romanos que, cuando llevaban la novia a casa del marido, en llegando al umbral de la puerta, se paraban y no entraban hasta que la metían forzándola y tirando della, dando a entender que donde iba a perder su limpieza pareciese que iba forzada. E asimismo, cuando la daban y entregaban a su marido que la llevase, la sentaban en las haldas de su madre para que de allí la llevase y tomase su marido por fuerza, deteniéndose ella y asiéndose a su madre; y esto hacían en memoria que antiguamente las doncellas Sabinas habían sido tomadas y forzadas por los romanos, la cual fuerza había sucedido en bien y aumento del pueblo romano. »

¹²⁸⁰ A. Rodríguez Almodóvar remarque que, dans le conte espagnol, le mariage final « representa a veces la recuperación social de una violada » (1989, p. 166).

jeunes filles sont rares dans la France de l'époque ; le secret suivi d'un mariage reste une possibilité pour la victime qui connaît son agresseur :

Une plainte pour viol aurait déshonoré la plaignante. C'est sans doute pour cela qu'elles sont si rares au moment des faits [... Une jeune orpheline de 26 vingt-six ans, Geneviève Rossignol, violée par un inconnu] est allée porter plainte au quatrième mois de grossesse, dès qu'elle a été sûre d'être enceinte, alors que, lorsqu'elles connaissaient leur séducteur, les filles essayaient jusqu'au huitième ou neuvième mois de s'en faire épouser ou de négocier avec lui (1993, p. 286-288).

La nouvelle de *La fuerça de la sangre* traite, on le voit, grâce à deux séquences distinctes, les deux cas de figure concernant le viol : d'abord lorsque le séducteur est un inconnu (p. 304-314) et, ensuite, lorsqu'il cesse de l'être (p. 314-323). La compréhension de la valeur matrimoniale est on ne peut plus claire, à en juger par l'effet produit chez la jeune fille au terme de ce parcours : « Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues, al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada » (FS, p. 322). Déjà, *Les Éthiopiennes* d'Héliodore affirmaient l'intérêt du lien matrimonial dans l'épuration du péché de la chair¹²⁸¹, mais, pour l'Espagne chrétienne, il faut donner peut-être plus de poids à la pensée théologique, particulièrement soucieuse sur cet aspect depuis les origines. Le mariage est, effectivement, un remède à la dimension sacrilège de la luxure, comprise par l'Eglise, depuis Saint Paul et Saint Augustin, comme la traduction contemporaine du péché originel (Bologne, 1995, p. 79-88). Pour l'évêque d'Hippone notamment, la fidélité requise dans le mariage transforme l'acte sexuel en « devoir conjugal », en d'autres termes, elle réduit l'imperfection liée à l'incontinence humaine. Autre « bien » du mariage que Saint Thomas reprendra de Saint Augustin : l'enfantement, car par l'accouplement la femme participe à la « génération ».

[C'est pour les femmes souillées] un bien pour elles que cet état même de mariage où elles sont engagées, puisqu'elles l'ont choisi afin de retenir cette concupiscence dans des bornes légitimes et pour empêcher qu'il ne déborde d'une manière honteuse et dissolue. Car enfin, si cette passion de la nature traîne après elle une faiblesse dans la chair qui soit incapable d'être réprimée, elle est resserrée par le moyen du mariage dans les liens indissolubles d'une foi qui l'attache à la compagnie d'une seule personne. Si elle a par elle-même une inclination de se porter avec excès à l'action charnelle, elle est réduite par le mariage à ne la désirer que pour engendrer chastement des enfants (Saint Augustin, 2001, p. 49-50).

La fuerça de la sangre, prolongeant ces perspectives théologiques et littéraires, diffère finalement de la structure descendante développée par l'histoire de Leandra (*DQ I*, 51¹²⁸²) qui,

¹²⁸¹ *Romans grecs et latins* (1958), p. 614 : « Réfléchis donc à la meilleure façon de te conduire, dans les circonstances présentes : ne jamais éprouver la puissance de l'Amour est heureux, mais, une fois pris, conformer sa volonté au parti le plus raisonnable est ce qu'il y a de plus sage ; et, si tu veux m'en croire, tu peux le faire et éviter ce que le désir a de honteux en préférant une union légitime et en guérissant ta maladie par le mariage. »

¹²⁸² « Duro se nos hizo de crear la continencia del mozo, pero ella lo afirmó con tantas veras, que fueron parte para que el desconsolado padre se consolase, no haciendo cuenta de las riquezas que le llevaban,

pourtant, fera la matière des nouvelles de María de Zayas y Sotomayor. L'axiologie des nouvelles de 1613 souligne que le couvent n'est pas, loin de là, l'unique solution pour la jeune fille déshonorée n'ayant rien à se reprocher.

La résolution du conflit inter- et intra-familial

Le recueil traite, également, du désaccord qui pourrait exister entre les familles se liant par leurs enfants, comme celle des Capulet et des Montaigu. La fin de la *Novela de las dos doncellas* n'évoque pas tant une inimitié entre deux familles que les inégalités sociales induites par des différences nobiliaires.

En accordant au mariage un poids notable dans l'amélioration des relations humaines, Cervantès ne fait pas que privilégier la force du sentiment amoureux, il se situe, aussi, dans le droit fil de la pensée religieuse. Celle-ci, dans sa rivalité avec le pouvoir familial, nobiliaire notamment, s'évertue à défendre le lien affectif et matrimonial :

L'Eglise a lutté afin de s'assurer le monopole de décision et d'autorité pour tout ce qui concerne les stratégies successorales et le mariage [...]. Le droit matrimonial ecclésiastique [résumé dans la liberté du consentement mutuel des amants] est donc très en avance sur les mœurs de l'époque : les parents continuent à marier leurs enfants. En affirmant la théorie consensualiste, l'Eglise mine la puissance du chef de famille en matière de mariage, le souci profane d'éviter des mésalliances et même la suprématie masculine [Goody, 1986, p. 150], c'est-à-dire les fondements de l'ordre établi.

Il s'agit d'une lutte contre une culture qui considère le mariage comme un acte privé, relevant de l'autorité du père et de la famille, non seulement au niveau décisionnel, mais aussi au niveau de l'union [...]. Pour le peuple, les affaires matrimoniales sont l'affaire du clan et de ses proches, réglées par des traditions séculaires et souveraines. Ces coutumes populaires vont subsister et coexister avec les coutumes ecclésiastiques, malgré les efforts infructueux de l'Eglise pour les éradiquer (Greilsammer, 1990, p. 56-62)¹²⁸³

Comme tant d'autres fictions sentimentales, Cervantès transforme le mariage des jeunes en instrument efficace pour enfoncer les portes condamnées par les familles¹²⁸⁴.

pues le habían dejado a su hija con la joya que, si una vez se pierde, no deja esperanza de que jamás se cobre. El mismo día que pareció Leandra la desapareció su padre de nuestros ojos, y la llevó a encerrar en un monesterio de una villa que está aquí cerca, esperando que el tiempo gaste alguna parte de la mala opinión en que su hija se puso » (p. 580).

¹²⁸³ En fait, même si les remarques de Myriam Greilsammer s'appliquent avant tout à la fin du Moyen Âge, la position contre-réformiste consacrera, elle aussi, la théorie consensualiste en ajoutant comme prescription supplémentaire la présence de trois témoins dont un prêtre (BOLOGNE, 1995, p. 222-223). Sur l'éthologie du comportement familial et l'universalité des réactions qui lui sont opposées, par les religions notamment : PINKER (2005), p. 293-296.

¹²⁸⁴ BATAILLON (1964), p. 253 : « El amor de dos jóvenes acaba por triunfar: ha vencido los obstáculos que le oponían la familia, la sociedad o el destino ».

Le dépassement de l'obstacle social

Autre avantage du mariage, pour les amoureux : la possibilité de s'affranchir des barrières sociales.

La perspective féminine adoptée strictement par la nouvelle de *La fuerza de la sangre* met en avant une perspective sociale précise, puisque la difficulté de la victime ressortit à l'infériorité de son statut. Pour nous en tenir au quatrième *cas sentimental* de notre nomenclature, les données historiques montrent qu'à la fin du Moyen Âge les dénonciations pour rapt et pour viol étaient plus nombreuses lorsque l'agresseur appartenait à l'aristocratie (Bundage, 2000, p. 521). En prenant appui sur le mariage, Cervantès rappelle que la volonté de construire ce lien social peut se révéler être un atout lorsqu'une affaire de viol déstabilise la vie de la victime et de sa famille : elle apporte ainsi, une fois concrétisée, une puissance sociale et « sanguine » non négligeable (p. 323¹²⁸⁵), que Cervantès oppose habilement avec la situation de faiblesse dépeinte dans les premières lignes (p. 303-304).

En somme, la volonté de parvenir au mariage s'offre comme le passe-partout permettant d'ouvrir des prisons labyrinthiques que les fictions d'antan laissaient verrouillées :

Situations	Cas	Personnages référents	Personnages cervantins
La prison de l'amour non partagé	1	Leriano (<i>Cárcel de amor</i>)	Ricardo
La prison de la lasciveté	1	Calisto, Melibea	Rodolfo, Marco Antonio
Le labyrinthe de la rivalité	2	Sireno ¹²⁸⁶ , Théagène ¹²⁸⁷	Teodosia, don Rafael
Désaccords intrafamiliaux	3	Père de Diana et d'Oriana	Parents de Teodosia et de Marco Antonio
Désaccords/inégalités interfamiliaux	3	Parents de Roméo et Juliette	Pères de Teodosia et de Marco Antonio, parents de Leocadia et de Rodolfo
La prison de l'honneur parental	3, 4	Père de Laureola ¹²⁸⁸	Parents de Leocadia
La prison de l'honneur filial	4	Laureola, Leandra	Leocadia, Teodosia

¹²⁸⁵ « Llegóse, en fin, la hora deseada, porque no hay fin que no le tenga. Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad deste cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos y la *ilustre descendencia* que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturosos desposados, que muchos y felices años gozaron de sí mismos, de sus hijos y de sus nietos, permitido todo por el cielo y por la *fuerza de la sangre*, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico » (FS, p. 323).

¹²⁸⁶ MONTEMAYOR (1996), p. 11-37.

¹²⁸⁷ *Les Éthiopiennes ou histoire de Théagène et Chariclée* in *Romans grecs et latins* (1958).

¹²⁸⁸ SAN PEDRO (1995), p. LIII.

Clef utile pour nos protagonistes, le mariage est, aussi, un point d'appui fort de la lecture intellectuelle, comme le montre la rhétorique déployée par notre auteur. Du point de vue de la réception, le lien matrimonial acquiert essentiellement sa « visibilité » en se situant au carrefour de trois attentions lectorales et axiologiques :

- l'attention éthique (l'attention à l'autre),
- l'attention individuelle et corporelle (*deshonra* intime) et
- l'attention morale (sphère des lois profanes et sacrées).

Échapper à sa lecture était donc singulièrement difficile.

DEUXIÈME FONDEMENT : LE TIERS

Mas, viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería.

Cervantès, *DQ I* (p. 62)

Se retrouver prisonnier du labyrinthe, c'est, nous dit Cervantès, être seul : seul face aux ruines de Nicosie (*AL*), seul dans la cité (*FS, JC*) ou seul sur les routes (*DD*). Il se dégage, dans ces présentations liminaires relativement uniformes, comme un diagnostic. Le choix du remède, du chemin, pour sortir du labyrinthe ne va-t-il pas dépendre de ce symptôme : la solitude ? Si Thésée eut besoin de l'aide d'Ariane, nos personnages désespérés ne doivent-ils pas bénéficier du secours d'un tiers ? Car, de fait, la seule volonté de mariage est parfois impuissante pour parvenir à l'extérieur du dédale émotionnel. Comme nous avons pu le constater précédemment, Leocadia épouse Rodolfo parce qu'elle fut épaulée par sa belle-mère. Mais n'avançons pas trop précipitamment : avant de trouver la clef de l'ultime porte du labyrinthe, il faut se rappeler comment les protagonistes ont acquis cette clef : non pas par eux-mêmes, mais par l'intermédiaire d'autrui.

La tradition féerique

On l'a dit, parmi ses thèmes de prédilection, le conte merveilleux possède une structure actantielle qui fait la part belle à un personnage souvent mineur dans les autres types de récit : l'*Auxiliaire*. Dans sa quête, le protagoniste est très tôt accompagné d'un objet ou d'un être lui permettant d'accéder à la victoire finale¹²⁸⁹. En puisant dans le scénario contique, Cervantès

¹²⁸⁹ MELETINSKI (1970), p. 132 : « Il est extrêmement caractéristique pour les contes de fées que l'épreuve préliminaire du héros se termine par l'acquisition d'un protecteur ou d'un moyen magique

résout l'une des invraisemblances majeures des romans de chevalerie, exprimée ainsi par le chanoine rencontré par A. Quijano :

Pues, ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique; y que, cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la vitoria por solo el valor de su fuerte brazo? (*DQ I*, 47, p. 548)

Le fait de réduire le rôle de l'auxiliaire à la figure de l'écuyer (voir Gandalín dans *Amadís de Gaula*) et inversement de magnifier la force suffisante du chevalier dans le combat et dans la relation amoureuse n'est pas seulement, dans l'Europe du XVII^e siècle, une erreur esthétique ; cette représentation extrême de l'individualité dans la société¹²⁹⁰ constitue, aussi, un vice d'exemplarité, puisqu'à l'image d'Alonso Quijano sortant la première et la deuxième fois de chez lui, le lecteur reste sur l'impression que l'action héroïque se suffit d'un « individualisme forcené ». C'est elle, notamment, remarque le comparatiste Th. Pavel, qui rend « inefficaces et ridicules » les actions entreprises par don Quichotte (2003, p. 72-76, 93-94).

Symétriquement au rôle essentiel donné à Sancho dans l'aventure d'Alonso Quijano, Cervantès réintroduit dans *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*¹²⁹¹ l'importance des auxiliaires, ceux-là même qui, dans les types 313 (*La hija del diablo*¹²⁹²), 425 (*La búsqueda del esposo perdido*¹²⁹³) et 675 (*El muchacho vago*¹²⁹⁴), assuraient la bonne marche de l'histoire¹²⁹⁵.

Ainsi, Ricardo, comme avant lui Ruy Pérez (*DQ I*, p. 465-468¹²⁹⁶), ne reste pas longtemps isolé. Il est, très vite, aidé par un renégat. Dans *El amante liberal*, son rôle est amplifié par rapport

assurant son succès dans l'épreuve principale. La découverte de cet échelon très important du sujet du conte, appartient à V. Propp ».

¹²⁹⁰ Peut-on oublier que Lisuarte de Grecia se fait appeler le « Caballero solitario » (SILVA, 2002, p. 116, chap. 53) ?

¹²⁹¹ A. Rey Hazas avait rapproché *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* et *La señora Cornelia* en remarquant que toutes trois présentaient comme similitude la participation de tiers dans le développement narratif (REY HAZAS, 1995, p. 205, repris dans 2005a, p. 259).

¹²⁹² CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 85-96. Pour le début de l'âge moderne : *infra* (*Galateo español, Le conte des contes*).

¹²⁹³ CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 241-287. Pour le début de l'âge moderne : *infra* (*Le conte des contes*).

¹²⁹⁴ CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 689-692. Pour le début de l'âge moderne : « Le garçon paresseux » dans *Les nuits facétieuses* de G. Fr. Straparola (III, 1).

¹²⁹⁵ Leurs rôles correspondent aux motifs étiquetés par St. Thompson sous les codes B 300-599 (animaux amicaux), D 800-1699 (objets magiques), H 1232-1235 (auxiliaires dans les tâches difficiles), N 800-899 (aides).

¹²⁹⁶ Les principaux passages où le renégat est l'expression de l'auxiliaire folklorique (conte-type *La fille du diable*) sont les suivants :

- « [Yo] me determiné de fiarme de un renegado, natural de Murcia, que se había dado por grande amigo mío, y puesto prendas entre los dos, que le obligaban a guardar el secreto que le encargase;

au récit bref de 1605 puisqu'il ne se limite pas à lui fournir un moyen de fuir. La belle n'étant pas déterminée à l'épouser, Mahamut doit aussi permettre à Ricardo de conquérir sa *Fiancée* (auxiliaire du conte-type 400, *En busca de la esposa perdida*¹²⁹⁷).

De même, Leocadia, après avoir été déposée dans les rues de Tolède, rentre chez elle et retrouve son père comme, après elle, la Belle du conte de Madame Leprince de Beaumont (conte-type 425, *supra*).

Teodosia, recherchant la solitude tout comme Ricardo, demande aux aubergistes de lui laisser une chambre. Elle payera le prix des deux lits pour ne pas être dérangée. Mais un inconnu, curieux de savoir quel problème préoccupe ce voyageur solitaire, soudoie les responsables de l'auberge et pénètre dans la pièce réservée. Cet étranger se révélera être don Rafael, un frère bien décidé à lui venir en aide, pour la sortir du labyrinthe amoureux qu'elle lui aura confessé (conte-type 425, *supra*).

Dans *La señora Cornelia*, c'est l'héroïne, mais aussi son mari, Alfonso, et son frère Lorenzo qui bénéficient du secours des deux Basques don Juan et don Antonio pour démêler les fils enchevêtrés de leurs actes passés (conte proche du type 675).

En regroupant les études sur le conte merveilleux¹²⁹⁸, on voit émerger deux fonctions principales dans les formes d'aides qui sont apportées au protagoniste en difficulté. Alors que la

porque suelen algunos renegados, cuando tienen intención de volverse a tierra de cristianos, traer consigo algunas firmas de cautivos principales, en que dan fe, en la forma que pueden, como el tal renegado es hombre de bien, y que siempre ha hecho bien a cristianos, y que lleva deseo de huirse en la primera ocasión que se le ofrezca [...]. Pues uno de los renegados que he dicho era este mi amigo, el cual tenía firmas de todas nuestras camaradas, donde le acreditábamos cuanto era posible; y si los moros le hallaran estos papeles, le quemaran vivo. Supe que sabía muy bien arábigo, y no solamente hablarlo, sino escribirlo; pero, antes que del todo me declarase con él, le dije que me leyese aquel papel, que acaso me había hallado en un agujero de mi rancho. »

- « el renegado [dijo] que en ninguna manera consentiría que ninguno saliese de libertad hasta que fuesen todos juntos, porque la experiencia le había mostrado cuán mal cumplían los libres las palabras que daban en el cautiverio [...], puesto que a mí y a mis camaradas nos había parecido mejor lo de enviar por la barca a Mallorca, como la mora decía, no osamos contradecirle, temerosos que, si no hacíamos lo que él decía, nos había de descubrir y poner a peligro de perder las vidas, si descubriese el trato de Zoraida, por cuya vida diéramos todos las nuestras. Y así, determinamos de ponernos en las manos de Dios y en las del renegado »
- « Como estuvimos juntos, dudamos si sería mejor ir primero por Zoraida, o rendir primero a los moros bagarinos que bogaban el remo en la barca. Y, estando en esta duda, llegó a nosotros nuestro renegado diciéndonos que en qué nos deteníamos, que ya era hora, y que todos sus moros estaban descuidados, y los más dellos durmiendo. Dijámosle en lo que reparábamos, y él dijo que lo que más importaba era rendir primero el bajel, que se podía hacer con grandísima facilidad y sin peligro alguno, y que luego podíamos ir por Zoraida. Pareciónos bien a todos lo que decía, y así, sin detenernos más, haciendo él la guía, llegamos al bajel ».

¹²⁹⁷ CAMARENA, CHEVALIER (1995), p. 204-20

¹²⁹⁸ Insistons sur deux remarques fondamentales :

- « L'animal n'est pas important par sa force physique, mais par son rapport, par son appartenance au royaume des animaux en général [...]. Nous devons admettre que les buts et les intérêts du chasseur forment le mobile le plus ancien de surgissement de l'aide [...]. Cependant, le conte n'a presque pas conservé l'aptitude de ces aides à la *chasse* [...] l'aptitude de ces aides à la chasse passe peu à peu au

plupart du temps, le protagoniste se définit par son vouloir, l'être secourable incarne les atouts essentiels du *savoir* et du *pouvoir*. Ce qui nous fait percevoir combien la fonction de l'auxiliaire dans le récit bref intéresse la lecture intellectuelle, puisque d'elle dépend la majeure partie des valeurs liées à la *compétence* du héros, point focal de la compréhension axiologique (Jouve, 2001, p. 76).

Pouvoirs des auxiliaires (protection, guérison, association, coalition, médiation)

Dans le conte de fées, les objets sont « magiques », les êtres sont des « magiciens ». Derrière l'image de la merveille, c'est toujours une force qui s'exprime, une force que le personnage principal souhaite acquérir. Dans les *Ejemplares*, comme dans le conte merveilleux, l'infériorité initiale du héros se résout par l'intervention d'un personnage chargé de lui fournir une aide afin que disparaisse le manque ou le méfait qui le pénalise. Pour ne citer que *El amante liberal* et *Las dos doncellas*, le champ lexical du secours sert à caractériser la sphère d'action des personnages secondaires de Mahamut et de don Rafael (*AL*, 111, 126, 138 ; *DD*, 446, 450¹²⁹⁹). Pour mesurer l'impact de l'être secourable dans l'économie axiologique du recueil, il convient, néanmoins, d'apporter des précisions quant aux effets de sa présence dans les quatre récits étudiés. Il apparaît, en effet, que les actions de l'auxiliaire font office de *fonctions* féeriques dans le récit (Propp, 1970), puisqu'elles contribuent à annuler les problèmes initiaux et à garantir la réussite du protagoniste.

Le premier intérêt qu'il est possible de relever dans le rapport qui lie l'auxiliaire au protagoniste (sa quête) est celui de la protection¹³⁰⁰. Don Juan et don Antonio, par exemple, isolent Cornelia du danger représenté par son frère Lorenzo [*cas sentimental* 3] :

Y ella: "Gracias al cielo, que no quiere que muera sin sacramentos". [...] os suplico, señor español, que me saquéis destas calles y me llevéis a vuestra posada con la mayor priesa que pudiéredes (*JC*, p. 488).

Puis, lorsque son frère se présente à la porte des deux protecteurs, ces derniers signifient à la belle leur fonction de gardiens :

- ¡Mi hermano, señores; mi hermano es ése! Sin duda debe de haber sabido que estoy aquí, y viene a quitarme la vida. ¡Socorro, señores, y amparo!

deuxième plan et est remplacée par l'art de *soigner* et par la fonction d'*intermédiaire* entre les deux mondes » (PROPP, 1983, p. 244-247).

- « Ces "tueurs de dragons" sont [...] toujours aidés dans leurs exploits, soit par des chiens doués d'une très grande *force*, soit par des personnages surnaturels qui donnent des *informations utiles* [...], soit, après le combat, par la princesse délivrée qui possède une boîte d'onguent *guérissant* toutes les blessures. Les héros de ce type agissent, mais d'autres les *conseillent* et les *aident* [...]. La force et le courage ne suffisent pas à ces tueurs de dragons, il leur faut apprendre à *écouter* les êtres surnaturels avisés dont ils se sont acquis la *bienveillance*, et à se faire *aider* par les animaux » (BELMONT, 1999, p. 186-7).

¹²⁹⁹ *AL*, p. 111, 126 : « y, siendo esto así, como lo es, yo puedo decir que soy el que más puede en la ciudad, pues puedo con mi patrón todo lo que quiero » ; « Sabes también lo mucho que vale y lo mucho que con él puedo ».

¹³⁰⁰ Pour l'explication évolutionniste de ce motif : WAAL (1997), p. 18, 219-222 ; PINKER (2000), p. 208.

- Sosegaos, señora –le dijo don Antonio–, que en parte estáis y en poder de quien no os dejará hacer el menor agravio del mundo. Acudid vos, señor don Juan, y mirad lo que quiere ese caballero, y yo me quedaré aquí a defender, si menester fuere, a Cornelia (p. 497-498).

Du point de vue de l'imaginaire, le déplacement spatial opéré par le protagoniste malheureux permet d'appuyer la signification des auxiliaires. Cervantès, au début des parcours actantiels, construit une opposition entre l'espace ouvert de l'*incipit* et l'espace fermé de leur futur auxiliaire. Ricardo pénètre sous la tente où le maître de Mahamut rend la justice, Leocadia rentre chez ses parents (*FS*), Leocadia se réfugie dans une chambre où la retrouvera son frère (*DD*) et Cornelia est recueillie chez don Juan et don Antonio (*SC*). Ce qui se donne à comprendre dans cette topographie diégétique est perceptible par des indices notables. Pour Ricardo, la tente qui l'accueille est le lieu où doit s'exprimer la justice. Or, c'est bien elle qu'il avait demandée à Leonisa avant d'être capturé par les turcs. Le cheminement en deux étapes de Leonisa, qui passe d'une maison quelconque à celle de ses parents¹³⁰¹, constitue, pour elle, un véritable retour à la protection « maternelle »¹³⁰². Par métonymie, ces lieux-refuges redoublent l'image de protection que doivent assumer les auxiliaires.

Le deuxième intérêt que les protagonistes tirent de leur auxiliaire répond à une forme particulière du pouvoir protecteur contre la mort, à savoir la capacité à guérir. Dans les nouvelles cervantines, cependant, les eaux de jouvence et les chamans des contes du temps passé sont remplacés par des êtres dont la force est transférée à l'*entendement*¹³⁰³.

Les *Ejemplares* renouvellent la fonction salulaire de l'écoute aux personnes attristées que l'on rencontrait dans la pastorale (*AL*, 111 ; *DD*, p. 446) et ajoutent à ce motif la force de la métaphore curative : « para saber qué remedios o alivios puede tener tu desdicha, es menester que me la cuentes, como ha menester el médico la relación del enfermo » ; « hacer lo que te conviniere, como suele hacerse con el enfermo, que pide lo que no le dan y le dan lo que le conviene » (*AL*, p. 111 et 126). Par cet emploi imagé, Cervantès rebondit sur la première présentation qu'il donnait de Ricardo et qui faisait de lui un être mélancolique à la limite de la maladie [*cas sentimental* 5]. Dans un cadre tout aussi médical, le personnage de don Rafael prescrit à sa sœur les mêmes remèdes qui avaient été nécessaires à Alonso Quijano : repos et sommeil (*DD*, p. 450).

¹³⁰¹ *FS*, p. 310 : « Miró a todas partes, no vio a persona; pero, sospechosa que desde lejos la siguiesen, a cada paso se detenía, dándolos hacia su casa, que no muy lejos de allí estaba. Y, por desmentir las espías, si acaso la seguían, se entró en una casa que halló abierta, y de allí a poco se fue a la suya, donde halló a sus padres ».

¹³⁰² G. Durand rappelle que l'association des trois figures du labyrinthe, du centre et de la demeure relève du symbolisme du lieu sacré et paradisiaque (DURAND, 1992a, p. 282). Le fait que l'archétype de demeure dépende de l'univers parental rappelle en tout cas la dimension « maternelle » et protectrice du lieu (p. 275). Également : BACHELARD (2004b), p. 109-145.

¹³⁰³ Voir RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 1148 (remède d'Elisabad).

Objets de l'écoute et de la pharmacopée de l'auxiliaire, les protagonistes doivent pouvoir sortir des labyrinthes les plus traumatiques comme celui du viol. Pour le père de Leocadia, en tout cas, il n'y a pas de doute : sa fille n'a pas à se sentir déshonorée, souillée (« tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo », *FS*, p. 311). Cornelia, elle aussi, bénéficiera des recettes de ses guérisseurs basques (*SC*) et retrouvera une complexion humorale équilibrée, loin du trouble précédent (« mal de muerte », p. 488) : « acudí a echarle un poco de agua en el rostro, con que volvió en sí suspirando tiernamente » (p. 488)¹³⁰⁴.

Troisième intérêt de l'être secourable repéré dans les contes, l'accompagnement dans la quête (dans la chasse pour les récits archaïques¹³⁰⁵) facilite la résolution des situations où la personne aimée est absente [*cas sentimental 1*]. Cette fonction folklorique de l'auxiliaire est rentabilisée dans des nouvelles comme *Las dos doncellas* et *La señora Cornelia*, dont le point de fuite essentiel est de retrouver l'être perdu.

L'auxiliaire féérique dispose, aussi, d'un quatrième atout pour pénétrer la fiction brève cervantine. L'histoire sociale et l'éthologie ont montré que les coalitions jouissent d'une force considérable pour atteindre des objectifs *a priori* inaccessibles (Waal, 1997, p. 44, 222-224 ; Pinker, 2000, p. 209). Les récits archaïques ont vraisemblablement hérité de cette réalité comportementale archaïque (Burkert, 2003, p. 131-134).

Comme dans la vie humaine, comme dans le conte, les *Ejemplares* font de la collaboration une solution pour vaincre en cas de compétition amoureuse [*cas sentimental 2*]. L'attitude de Mahamut avec Leonisa (*AL*) est assez représentative de la façon dont l'entente des deux amis bénéficie complètement à Ricardo, puisque cette intervention fait définitivement pencher la balance et le cœur de la Sicilienne vers l'« amant libéral » (« más liberal es Ricardo, y más valiente y comedido », p. 135). Grâce au renégat, la politique de dénigrement de Cornelio, entamée initialement par Ricardo, trouve son point culminant dans la narration de Mahamut :

Sí [Cornelio] nombró [a Leonisa] –dijo Mahamut–, y me preguntó si había aportado por esta isla una cristiana dese nombre, de tales y tales señas, a la cual holgaría de hallar para rescatarla, si es que su amo se había ya desengañado de que no era tan rica como él pensaba, aunque podía ser que por haberla gozado la tuviese en menos; que, como no pasasen de trecientos o cuatrocientos escudos, él los daría de muy buena gana por ella, porque un tiempo la había tenido alguna afición (p. 135).

Après ces paroles subtilement choisies, il ne restait à Leonisa qu'à faire les comptes pour déduire que Ricardo avait donné bien davantage que Cornelio.

¹³⁰⁴ En fait, la métaphore du désordre physiologique concerne les trois protagonistes bolognais : « entendel, señora Cornelia, que la salud y contento de vuestro hermano y el del duque llevo puestos en las niñas de mis ojos: yo miraré por ellos como por ellas » (*SC*, p. 501).

¹³⁰⁵ Pour l'explication évolutionniste de ce motif : WAAL (1997), p. 18 ; PINKER (2000), p. 208.

Dans l'histoire de Teodosia, don Rafael favorise, également, les intérêts de la protagoniste. En provoquant son amour pour Leocadia, Cervantès instrumentalise ce personnage afin qu'il oriente le cœur de la concurrente de sa sœur vers lui et non plus vers Marco Antonio. Après la scène de persuasion entre Mahamut et Leonisa, les lecteurs assistent à une séquence comparable où, sur les bords de la Méditerranée, don Rafael cherche à démontrer à Leonisa qu'elle n'a plus aucune chance de retrouver Marco Antonio et que lui-même est, pour elle, l'amant idéal :

Todo esto digo, apasionada señora, porque toméis el remedio y el medio que la suerte os ofrece en el extremo de vuestra desgracia. Ya veis que Marco Antonio no puede ser vuestro porque el cielo le hizo de mi hermana, y el mismo cielo, que hoy os ha quitado a Marco Antonio, os quiere hacer recompensa conmigo, que no deseo otro bien en esta vida que entregarme por esposo vuestro. Mirad que el buen suceso está llamando a las puertas del malo que hasta ahora habéis tenido, y no penséis que el atrevimiento que habéis mostrado en buscar a Marco Antonio ha de ser parte para que no os estime y tenga en lo que mereciéades, si nunca le hubiéades tenido, que en la hora que quiero y determino igualarme con vos, eligiéndos por perpetua señora mía, en aquella misma se me ha de olvidar, y ya se me ha olvidado, todo cuanto en esto he sabido y visto (DD, p. 474).

Outre les bénéfiques d'une alliance du protagoniste avec un tiers, un cinquième avantage –les possibilités de médiation– profite au premier. Dans *El amante liberal*, si Mahamut se révélera un si bon « agent double » pour Ricardo, c'est en grande partie parce que Leonisa échoit au maître du renégat et que le jeune amoureux a, par conséquent, tout loisir pour lui parler (« Llegóse el cadí a ella, y, asiéndola de la mano, se la entregó a Mahamut, mandándole que la llevase a la ciudad y se la entregase a su señora Halima », AL, p. 133). Lorsqu'il s'entretient seul avec elle, Mahamut se limite à brosser un portrait cynique de Cornelio ; il tend, surtout, à donner du relief à la candidature de son ami désespéré (« el sin ventura de Ricardo, sin tener accidente alguno, en pocos días se acabaron los de su vida, siempre llamando entre sí a una Leonisa, a quien él me había dicho que quería más que a su vida y a su alma », p. 134). L'ambassade qu'il propose à la belle n'est, ainsi, qu'un instrument dans la quête plus globale de Ricardo ; elle servira à rendre compte à son ami de l'évolution de Leonisa :

respondió Mahamut [a Leonisa] que él haría lo que pudiese en servirla, aconsejándola y ayudándola con su ingenio y con sus fuerzas [...]. Mahamut se volvió a las tiendas a contar a Ricardo lo que con Leonisa le había pasado; y, hallándole, se lo contó todo punto por punto (p. 135-136).

Dans l'ensemble des quatre nouvelles labyrinthiques, *La señora Cornelia* occupe une place particulière. Les personnages secourables apparaissent en premier et se voient attribuer, par ce biais-là, la catégorie de personnages principaux, alors que celle-ci est normalement assumée par les protagonistes désespérés. Il n'y a pourtant pas, chez Cervantès, de véritable confusion, qui serait imputable à une « dégradation du conte ». Comme l'ont montré P. Larivaille (1982, p. 53-

54) et A. J. Greimas (1995, p. 1995), les *héros* de la féerie n'agissent pas toujours pour leur propre compte : un certain nombre d'entre eux reçoivent une mission par d'autres personnages et peuvent être répertoriés comme des *héros mandatés*¹³⁰⁶.

Le parcours du don Juan de *La señora Cornelia* répond ainsi à un « mandement ». Il doit, tout d'abord, recueillir dans les rues de Bologne le fils de Cornelia, qu'il transporte jusque chez lui et qu'il protège en le confiant à une gouvernante (SC, p. 482). Puis, il ressort et prête main forte au père de l'enfant, attaqué par plusieurs hommes masqués (p. 485). Par la suite, il rend l'enfant à sa mère ; enfin, il est sollicité par Lorenzo pour l'accompagner dans sa recherche d'Alfonso, le mari de sa sœur Cornelia (p. 499). Don Juan est un auxiliaire dans la mesure où il fait le lien entre les trois protagonistes, Cornelia, Alfonso et Lorenzo.

Ce qui est marquant, dans la construction romanesque choisie par Cervantès, c'est l'usage du redoublement folklorique, qui sert la redondance actantielle et la lisibilité axiologique¹³⁰⁷. Un second auxiliaire, don Antonio, marche, en effet, sur les traces de son compagnon : d'une part, il recueille Cornelia et permet à l'enfant de retrouver sa mère ; d'autre part, il se propose d'aider don Juan devenant, ainsi, l'auxiliaire de l'auxiliaire (p. 502) et l'agent de Cornelia en annonçant à Alfonso que sa femme est chez lui (p. 510).

Savoir des auxiliaires (connaissance et savoir-faire)

L'auxiliaire apporte aux protagonistes cervantins une pléiade de pouvoirs : protection, guérison, association, coalition, médiation ; mais offre, également, le *savoir*, un pouvoir moins palpable, mais tout aussi capital pour mettre fin aux manques et méfaits initiaux. Deux domaines se manifestent dans les *Ejemplares* : celui de la connaissance et celui du savoir-faire.

Le domaine de la connaissance transparaît vite chez Mahamut et permet de le définir immédiatement comme l'adjuvant du héros (AL). Ricardo lui demande des précisions sur l'agitation nouvelle à Nicosie, lieu dont il maîtrise mal, visiblement, les habitudes (p. 112-113). Dès lors, avant même que Ricardo ne découvre à son ami les secrets de son cœur, Mahamut s'affiche par ses connaissances comme un personnage incontournable pour le héros, comme une pièce maîtresse pour toute action future. D'ailleurs, lors de la fuite, c'est lui qui verra venir sur eux l'*Agresseur* Hazán Bajá et en informera le reste de l'équipage (p. 150).

¹³⁰⁶ Voir le cas du « garçon paresseux » (type 675), envoyé par sa mère pêcher du poisson.

¹³⁰⁷ L'utilité de l'ambassade dans la gestion amoureuse est bien plus problématique dans la *Cárcel de amor* ou dans *Amadís de Gaula*, puisqu'elle échoue à produire le mariage et donne de faux espoirs dans le premier ; dans le texte de G. Rodríguez de Montalvo, Gandalín permet au chevalier d'aller retrouver Oriana en pleine nuit (2001, p. 379), mais l'intervention du nain Ardián est, aussi, le grain de sable qui déclenche la jalousie de cette même Oriana (p. 505-607).

Dans *La fuerza de la sangre*, le pouvoir guérisseur du père n'est tel qu'en raison de son autorité sapientiale, voire théologique :

Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta. Y, pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonorada contigo en secreto: la verdadera deshonor está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y [...] tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido (FS, p. 311).

Dans *La señora Cornelia*, c'est la maîtrise de la langue « italienne » qui se révèle efficace dans le secours que don Juan porte à Alfonso (« y, metiendo mano a la espada y a un broquel que llevaba, dijo al que defendía, en lengua italiana, por no ser conocido por español », SC, p. 485).

Le savoir-faire, seconde forme de connaissance, s'exprime quant à lui par tous les conseils que les auxiliaires prodiguent aux héros. L'amant libéral et la jeune fille violée recevront dans leur parcours les injonctions fermes de leur auxiliaire, respectivement Mahamut (AL, 126, 133, 138) et le *pater familias* (FS, p. 311). Dans *Las dos doncellas* ainsi que dans *La señora Cornelia*, ce sont, au contraire, Leocadia et Lorenzo qui, de leur propre chef, attendent les recommandations de leur auxiliaire (DD, p. 449 ; SC, p. 499). L'essentiel, pour les protagonistes et pour les lecteurs, est en tout cas de constater que certains tiers sont porteurs de « prudentes razones », comme le souligne le narrateur à propos du père de Leocadia (FS, p. 311).

Le tiers secourable des *Ejemplares*, véritable transfuge du conte de fées, conserve de ce dernier ses meilleurs atouts : il est à la fois « defensor y consejero » (SC). Au sein des stratégies possibles pour sortir des labyrinthes sentimentaux, le recours à des tiers constitue, par conséquent, un moyen extrêmement efficace, peut-être, le plus important. Il n'est d'ailleurs que de rappeler la pensée du frère de Teodosia qui fait écho à la question paradigmatique de nos êtres souffrants « ¿Qué camino es el mío, o qué salida espero tener del intricado laberinto donde me hallo? » (voir *supra*) :

- en viniendo el día, nos aconsejaremos los dos y veremos qué salida se podrá dar a vuestro remedio (p. 450) ;
- por parecerle que aún no había cerrado la fortuna de todo en todo las puertas a su remedio, quería antes procurársele por todas las vías posibles (p. 452).

Le choix raisonné du tiers

L'exemple de l'amitié sert également à rappeler aux lecteurs l'intérêt du lien humain dans la relation avec un tiers. Pour autant, Cervantès explique-t-il que l'on peut se fier à quiconque lors d'un moment de détresse sentimentale ? Cervantès pose la question en introduisant un doute possible dans la relation entre un malheureux et son sauveur. Si Leocadia s'adresse à ses parents

et Teodosia à son frère, remarquons que les Bentibolli sont confrontés, Cornelia autant que Lorenzo, à la difficulté de s'en remettre à autrui. Cornelia demande initialement du secours à don Juan et à don Antonio, qui sont pour elle deux « anges humains » (p. 497). Mais, après leur départ, elle choisit de faire confiance à la gouvernante, qu'elle ne connaît pas, entrant ainsi dans une relation dissymétrique et incertaine :

Apenas hubieron salido de la ciudad, cuando Cornelia dio cuenta al ama de todos sus sucesos, y de cómo aquel niño era suyo y del duque de Ferrara, con todos los puntos que hasta aquí se han contado tocantes a su historia, no encubriéndole cómo el viaje que llevaban sus señores era a Ferrara, acompañando a su hermano, que iba a desafiar al duque Alfonso. Oyendo lo cual el ama (como si el demonio se lo mandara, para intricar, estorbar o dilatar el remedio de Cornelia), dijo:

- ¡Ay señora de mi alma! ¿Y todas esas cosas han pasado por vos y estáis aquí descuidada y a pierna tendida? O no tenéis alma, o tenéisla tan desmazalada que no siente. ¿Cómo, y pensáis vos por ventura que vuestro hermano va a Ferrara? No lo penséis, sino pensad y creed que ha querido llevar a mis amos de aquí y ausentarlos desta casa para volver a ella y quitarnos la vida, que lo podrá hacer como quien bebe un jarro de agua. Mirá debajo de qué guarda y amparo quedamos, sino en la de tres pajes, que harto tienen ellos que hacer en rascarse la sarna de que están llenos que en meterse en dibujos; a lo menos, de mí sé decir que no tendré ánimo para esperar el suceso y ruina que a esta casa amenaza. ¡El señor Lorenzo, italiano, y que se fíe de españoles, y les pida favor y ayuda; para mi ojo si tal crea! —y dióse ella misma una higa—; si vos, hija mía, quisiédes tomar mi consejo, yo os le daría tal que os luciese.

Pasmada, atónita y confusa estaba Cornelia oyendo las razones del ama, que las decía con tanto ahínco y con tantas muestras de temor, que le pareció ser todo verdad lo que le decía, y quizá estaban muertos don Juan y don Antonio, y que su hermano entraba por aquellas puertas y la cosía a puñaladas; y así, le dijo:

- ¿Y qué consejo me daríades vos, amiga, que fuese saludable y que previniese la sobrestante desventura?

- Y cómo que le daré, tal y tan bueno que no pueda mejorarse —dijo el ama—. Yo, señora, he servido a un piovano; a un cura, digo, de una aldea que está dos millas de Ferrara; es una persona santa y buena, y que hará por mí todo lo que yo le pidiere, porque me tiene obligación más que de amo. Vámonos allá, que yo buscaré quien nos lleve luego (p. 503-504).

L'isotopie du trouble et l'élocution interrogatrice viennent de reprendre leurs droits sur l'histoire. Du point de vue axiologique de la lecture, la narration devient alors dénuée d'ambiguïté : sur les plans du Malin, un nouveau labyrinthe est en train de se reformer. Pour Cornelia mais, aussi, pour les autres personnages. Car, une fois Cornelia partie du lieu où elle était hébergée, Alfonso ne retrouve pas sa femme contrairement à l'assurance que don Antonio lui avait donné, introduisant, alors, un doute sur la sincérité des Espagnols.

Grâce à ce rebondissement, Cervantès établit dans *La señora Cornelia* un distinguo entre le fait de recevoir de l'aide et le fait de la rechercher. Un autre rebondissement avait en effet eu lieu précédemment, qui montrait la pertinence de la seconde option. Lorenzo s'était déplacé personnellement chez don Juan pour le prier de résoudre le conflit qui troublait sa famille. Son discours avait bien précisé qu'il n'avait pas agi à la légère et qu'au contraire, il s'était appuyé sur la renommée fort élogieuse de don Juan. Dans l'espace de quelques pages, deux rebondissements se répondent, ainsi, l'un l'autre, pour susciter la réflexion des lecteurs et laisser entendre que

Cornelia s'était engagée, à l'inverse de son frère, sur le chemin le moins rapide pour sortir du labyrinthe familial et amoureux qui la retenait prisonnière.

La perspective d'un mariage avait fourni un horizon salvateur en cas de malheur amoureux. Progressivement, on voit se dégager une perspective complémentaire. L'appel à un tiers dans la gestion de la crise sentimentale prend, à travers les diverses représentations qui sont données, l'aspect d'un moyen concret, humain, pour résoudre les cinq grands problèmes (« cas ») qui paralysent l'action des personnages victimes de souffrances. L'écriture renoue, ainsi, avec la philosophie de la féerie, qui, au-delà du merveilleux, souligne avant tout l'importance de l'entraide. Le héros cervantin est un héros « merveilleux » parce que, malgré son isolement initial, il est « prêt à accepter les aides offertes et à nouer des relations amicales ou affectives » (Belmont, 1999, p. 192 ; également, Lüthi, 1976, p. 143-144).

Ce deuxième défrichage que nous avons pu mener sur les terres du sentiment amoureux nous a permis de débusquer les implications idéologiques de l'articulation du schème du labyrinthe sur la structure narrative du conte merveilleux. Sans doute perçoit-on mieux, à présent, que les premières séquences de *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* et *La señora Cornelia* présentent des cas amoureux problématiques dans un but bien précis : avancer, à elles quatre, des valeurs communes, dont le sens n'émerge qu'une fois perçue la dimension labyrinthique des situations préalablement définies. Configurées comme des réponses aux malheurs initiaux, les valeurs novellières veulent être des moyens exemplaires de réussite sentimentale (*exemplarité narrative*) : le mariage indique la direction vers l'unique porte de sortie du dédale et les tiers rencontrés dans l'enceinte de la prison sentimentale fournissent le fil d'Ariane nécessaire pour suivre cette direction.



Il la regarda, et ce fut comme si un voile lui tombait des yeux ; il reconnut sa femme bien-aimée ; et quand elle regarda son visage éclairé par la lune, elle le reconnut aussi, ils s'étreignirent et s'embrassèrent et point n'est besoin de demander s'ils furent heureux.

Grimm, *L'ondine de l'étang*

Après ces études ponctuelles, ciblées sur quatre nouvelles, le bilan de l'enquête doit, néanmoins, rester en demi-teinte. L'exemplarité *narrative* ici observée souligne seulement aux lecteurs les prémisses du bonheur, c'est-à-dire, simplement, la possibilité de dépasser les difficultés premières. La volonté de se marier et l'aide d'un ami ne garantissent pas définitivement la complétude amoureuse. Comme Thésée après l'exécution du Minotaure, le protagoniste exemplaire n'a réussi, pour le moment, qu'à se débarrasser de ses principaux cauchemars (la fausse mort de l'aimée, le traumatisme du viol, la concurrence gênante, l'égarement, etc.). Il lui faut encore sortir du labyrinthe pour conquérir l'aimée et l'épouser. Après leur tâche négative, les héros devront entreprendre une tâche positive. L'amour n'est pas l'annulation du malheur : sa complétude implique, dans l'idéologie construite par les nouvelles cervantines, deux plans différents. Au sein des quinze récits brefs convoqués ici, tous les amoureux ne sont pas des êtres désespérés. Les protagonistes de *La gitanilla* ou de *La illustre fregona* démarrent leur quête sans les handicaps que présentent Ricardo, Teodosia ou Cornelia. Dans le système de valeurs construit par Cervantès, l'amour impose, en plus d'un possible dépassement du malheur, une double exigence : un socle ferme pour son maintien et une conquête active de l'Autre.

Comme nous allons le constater, le conte merveilleux fournit, par son exemplarité *diégétique* et *structurelle*, une bonne part du schéma de quête du ou de la *Fiancé(e)*. En revanche, parce qu'il est principalement tourné vers l'action, le conte à structure ascendante est peu perméable à l'expression de bases comportementales : celles-ci sont implicites dans les symboles féeriques. Le récit archaïque ne s'étend pas à expliquer que la Belle et le Prince Charmant s'aiment et font l'amour pour « vivre heureux jusqu'à la fin de leurs jours » et avoir « beaucoup d'enfants ». Le savoir populaire et la symbolisation naïve renvoient ces concepts dans l'implicite.

La volonté cervantine de présenter, simultanément, un miroir complet de l'amour et un modèle qui corrige les représentations chevaleresques ou autres, impose un changement de cap, sans lequel les chances de sensibilisation des lecteurs resteraient faibles. On comprendra, alors, que la structure descendante des récits archaïques, parce qu'elle dit l'aberrant, épaula Cervantès pour inscrire en creux la « normalité » que les autres nouvelles, de nature féerique, renvoient dans l'implicite. Dans ce cadre, évidemment, les personnages de Marcela, Anselmo et Leandra pourront être convoqués pour témoigner.

3. L'ART D'AIMER EXEMPLAIRE

-A-

Aux fondements du bonheur amoureux

(exemplarité narrative)

Toutes ces histoires montrent qu'il est facile de tomber amoureux mais qu'il en faut beaucoup plus pour aimer [...]. On ne peut devenir un être humain complet, riche de toutes ses possibilités, que si, tout en étant soi-même, on est capable et heureux d'être soi-même avec un autre [...]. Le message de ces contes de fées est que nous devons abandonner les attitudes infantiles et adopter celles de la maturité si on veut établir ce lien avec l'autre [...], qui promet un bonheur à deux durable et solide.

Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*

Semblables par certains points aux célèbres *Vies parallèles* de Plutarque, les histoires portées par les nouvelles du *Licenciado Vidriera* et du *Celoso extremeño* ne s'arrêtent pas à la narration d'une quête et tendent à englober la vie entière du protagoniste qu'elles décrivent¹³⁰⁸. Les enjeux amoureux qu'elles peuvent développer sont conséquents puisqu'ils reçoivent l'éclairage d'une vie entière¹³⁰⁹.

Percevoir l'arc entier d'une existence, voilà une perspective intéressante pour Cervantès. On sait qu'il exprimait une certaine réticence pour l'exemplarité picaresque justement parce que, malgré l'ampleur humaine et narrative d'un roman comme *La vida de Guzmán de Alfarache*, tant que la mort ne sanctionne pas un parcours global, la démonstration biographique reste bancale, comme le révèle l'ironie socratique d'Alonso Quijano dans le dialogue avec Ginés de Pasamonte :

- ¿Y cómo se intitula el libro? –preguntó don Quijote.
- *La vida de Ginés de Pasamonte* –respondió el mismo.
- ¿Y está acabado? –preguntó don Quijote.
- ¿Cómo puede estar acabado –respondió él–, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.

¹³⁰⁸ Sur ce type de récit : Bakhtine (1978), p. 278-292.

¹³⁰⁹ F. Ayala avait mis en lumière, déjà, le sens existentiel profond du *Celoso extremeño*, qui l'éloignait du *Viejo celoso* (« En cambio, *El celoso extremeño* es todo reflexión preocupada acerca de la conducta humana », AYALA, 1984, p. 132).

- Luego, ¿otra vez habéis estado en ellas? –dijo don Quijote.
- Para servir a Dios y al rey, otra vez he estado cuatro años, y ya sé a qué sabe el bizcocho y el corbacho –respondió Ginés–; y no me pesa mucho de ir a ellas, porque allí tendré lugar de acabar mi libro, que me quedan muchas cosas que decir, y en las galeras de España hay mas sosiego de aquel que sería menester, aunque no es menester mucho más para lo que yo tengo de escribir, porque me lo sé de coro.
- Hábil pareces –dijo don Quijote (*DQ I*, 22).

Certes les récits biographiques ne jouissent pas des potentialités d'exemplarité du moule structurel des *contes de vieille* ; en revanche, ils exposent des problématiques que les *explicit* évasifs des contes rendent trop implicites, notamment les raisons pouvant expliquer pourquoi les protagonistes réussissent à vivre heureux ensemble le reste de leurs jours, l'essentiel se situant dans la durée, celle d'une vie.

FAUX-SEMBLANTS ET FAUSSES RECETTES : LES FONDATIONS INSTABLES DE L'AMOUR

Dans les questions matrimoniales, l'amour devrait être une évidence, pourrait-on penser. L'épreuve du réel révèle pourtant qu'il n'en est pas une. Les pratiques matrimoniales du monde entier en général (Fisher, 1994, p. 79) et de l'Espagne du Siècle d'or en particulier (Barbazza, 2000, p. 169-186) ne font pas de l'amour une base du bonheur matrimonial. Plus encore, l'amour lui-même est un phénomène complexe. D'un point de vue anthropologique, le trouble qu'il fait parfois naître ne concourt pas à rassurer l'amoureux, qui peut se poser plus de questions qu'il n'a de réponses (voir *supra*). En ce qui concerne le mariage, le personnage d'Anselmo, aussi « impertinent » soit-il, exprime le doute, voire les inquiétudes, qui peuvent subsister chez des jeunes, mariés à la va-vite (« el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfeta como yo pienso », *DQ I*, 33, p. 379). Pour l'historien, le Siècle d'or est surtout une période étroitement dépendante de l'humanisme de la Renaissance et, donc, de l'inflation philosophique et dialogique sur le fait amoureux (Godard, 2001, p. 114-143). L'héritage du néoplatonisme italien est fondamental, puisqu'au-delà des réponses apportées par Marcile Ficin, Pietro Bembo ou Léon L'Hébreux, l'amour devenait un problème épistémique (voir le prologue de J.-M. Reyes Cano : Bembo, 1990, p. 15-19).

La plupart des nouvelles attestent que Cervantès, dans la lignée de ses prédécesseurs humanistes, ne contourne pas le questionnement sur l'amour. Aussi, loin de se limiter aux deux seuls récits du *Licenciado Vidriera* et du *Celoso extremeño*, l'étude prendra-t-elle en compte, dans une *lecture intrafictionnelle*, d'autres nouvelles qui rendent manifestes les bases amoureuses du bonheur matrimonial.

Défendre l'amour ne va pas, cependant, sans poser quelques problèmes, car le fait amoureux est multiple ; il réunit, à la fois, des vertus et des travers, ce qui a pour conséquence de rendre le concept ambivalent. L'une des préoccupations les plus envahissantes pour les hommes,

nous dit P. Bembo, vise donc à établir une distinction entre le bon et le mauvais amour (1990, p. 55). Les *Nouvelles exemplaires* apportent leur contribution à ce débat et tentent de fournir quelques réponses.

La beauté ?

Une question de premier plan à laquelle Cervantès apporte une réponse franche concerne l'appel anthropologique de la beauté. Le néoplatonisme de M. Ficin et de L. l'Hébreux en avait fait son credo : l'amour vient de l'aimé et pour une raison simple, il est désir du beau. Rodolfo, le responsable du viol de Leocadia, affirme dans son discours éloquent situé en fin de nouvelle combien la beauté contribue au bonheur amoureux et à la réussite matrimoniale :

se compadece con el sacramento del matrimonio el justo y debido deleite que los casados gozan, y que si él falta, cojea el matrimonio y desdice de su segunda intención. Pues pensar que un rostro feo, que se ha de tener a todas horas delante de los ojos, en la sala, en la mesa y en la cama, pueda deleitar, otra vez digo que lo tengo por casi imposible (FS, p. 318).

La conclusion du discours pose la question de façon explicite : la beauté est-elle nécessaire au bonheur et au maintien de l'amour ? L'idée avait déjà été suggérée en amont de l'écriture de *La fuerza de la sangre*. Le texte de *La Galatée* l'avait défendue par la voie d'Erastro, le concurrent d'Elicio : « Bien dices –dijo Erastro–; pero todavía no me podrás negar que a no ser Galatea tan hermosa, no fuera tan deseada, y a no ser tan deseada, no fuera tanta nuestra pena, pues toda ella nace del deseo » (*Galatea*, p. 178).

La réponse d'Elicio avait été cinglante, annonçant un tournant dans le duel amoureux :

No te puedo yo negar, Erastro –respondió Elicio–, que todo cualquier dolor y pesadumbre no nazca de la privación y falta de aquello que deseamos; mas juntamente con esto te quiero decir que ha perdido conmigo mucho la calidad del amor con que yo pensé que a Galatea querías; porque si solamente la quieres por ser hermosa, muy poco tiene que agradecerte, pues no habrá ningún hombre, por rústico que sea, que la mire que no la desea, porque la belleza, dondequiera que está, trae consigo el hacer desear. Así que, a este simple deseo, por ser tan natural, ningún premio se le debe, porque si se le debiera, con sólo desear el cielo le tuviéramos merescido; mas ya ves, Erastro, ser esto tan al revés como nuestra verdadera ley nos lo tiene mostrado. Y, puesto caso que la hermosura y belleza sea una principal parte para atraernos a desearla y a procurar gozarla, el que fuere verdadero enamorado no ha de tener tal gozo por último fin suyo, sino que, aunque la belleza le acarree este deseo, la ha de querer solamente por ser bueno, sin que otro algún interese le mueva (p. 178).

Comme Elicio dans *La Galatée*, Cervantès revient à la charge dans ses *Novelas ejemplares*. Le personnage repoussoir de Carrizales est un bon moyen pour cela ; son amour est exclusivement esthétique, visuel :

quiso su suerte que, pasando un día por una calle, alzase los ojos y viese a una ventana puesta una doncella, al parecer de edad de trece a catorce años, de tan agradable rostro y tan hermosa que, sin ser poderoso para defenderse, el buen viejo Carrizales rindió la flaqueza de sus muchos años a los pocos de Leonora, que así

era el nombre de la hermosa doncella. Y luego, sin más detenerse, comenzó a hacer un gran montón de discursos; y, hablando consigo mismo, decía: "Esta muchacha es hermosa [...]" (*Celoso*, p. 330).

L'échec criant du vieil homme signalera les limites du modèle « spirituel » qui place l'amour dans le seul être aimé, responsable, par sa beauté, du sentiment de l'amoureux¹³¹⁰.

La pensée naturaliste de l'époque indique que l'amour n'émane pas seulement de l'être aimé : de façon endogène, l'amoureux est, lui aussi, vecteur de désir (Hebreo, 1993, p. 150-151). Questionner son comportement en amour est donc essentiel pour estimer ses chances de réussite.

La misogynie ?

Rappelons-nous sur quelle histoire d'amour se termine le *Don Quichotte* de 1605 (*DQ I*, 50-52, p. 574-584). Avant de clore son roman, Cervantès nous confronte au point de vue d'un amoureux et déploie sa maîtrise de la structure ésopique, faisant du personnage d'Eusebio un être empreint d'une certaine autorité, voire d'une grande sagesse (voir *supra*). L'histoire de Manchada, dont il est le personnage principal, et celle de Leandra, qu'il narre, construisent une même idéologie, sous deux angles différents. La *fable simplifiée*, centrée autour de l'image de la chèvre, et la *fable complexe*, dessinée par la tromperie subie par Leandra, entretiennent assez de parallélisme pour ébaucher une seule et même idée naturaliste : la « femelle » suit toujours « son instinct naturel » (p. 574). Rappelons-nous également la hiérarchie du chanoine, prononcée quelques pages plus haut. Pour le saint homme, la fable animalière est supérieure à la fable milésienne (*DQ I*, 47, p. 547). Selon cette affirmation, l'image allégorique de Manchada se poserait en modèle de la narration plaisante et édifiante. La dernière nouvelle serait donc, de ce point de vue là, « exemplaire ».

Dans l'enceinte axiologique du roman, elle l'est toutefois beaucoup moins. Le rapprochement entre les deux formes narratives n'est pas sans conséquences, car il est le fait d'Eusebio, un personnage bien particulier, dont il faut se défier pour deux raisons.

D'abord, le chanoine, notre défenseur de l'orthodoxie romanesque, trouve à redire finalement à la réplique finale de la fable animalière lorsqu'il est mis face à Eusebio :

Por vida vuestra, hermano, que os soseguéis un poco y no os acuciéis en volver tan presto esa cabra a su rebaño [...]. Tomad este bocado y bebed una vez, con que templaréis la cólera, y en tanto, descansará la cabra (p. 574).

Cette histoire si édifiante d'une incartade animalière échauffe, manifestement, le berger tout comme Amadís retournait les sens de notre bon vieil hidalgo (sur l'irascible lors de la réception, voir *supra*). Belle ironie du sort et, surtout, de notre auteur, qui prend le personnage *discreto* du

¹³¹⁰ Voir HEBREO (1993), p. 398-406. Les « vertus spirituelles » en cause dans l'amour sont l'imaginative et l'imagination.

chanoine à son propre piège. Si quelques passages plus tôt, dans le discours théorique du dignitaire ecclésiastique, la *fábula apóloga* faisait figure de récit idéal (p. 547), il s'avère dans les faits qu'elle ne réveille pas moins l'irascible que la *fábula milesia*.

D'autre part, Cervantès file l'ironie jusqu'à faire participer Alonso Quijano dans ce jeu de démolition de l'édifice exemplaire construit par la forme ésopique :

Por cierto, hermano cabrero, que si yo me hallara posibilitado de poder comenzar alguna aventura, que luego luego me pusiera en camino porque vos la tuviéades buena; que yo sacara del monesterio, donde, sin duda alguna, debe de estar contra su voluntad, a Leandra, a pesar de la abadesa y de cuantos quisieran estorbarlo, y os la pusiera en vuestras manos, para que hiciéades della a toda vuestra voluntad y talante, guardando, pero, las leyes de la caballería, que mandan que a ninguna doncella se le sea fecho desaguisado alguno (p. 583).

Le débat tournera court puisque les deux hommes finiront par s'empoigner.

Pour les spectateurs lecteurs, qui surplombent ce désordre narratif, les indices d'un système axiologique sont bien présents, malgré leur dispersion.

Pour juger l'histoire, A. Quijano puise, comme à son habitude, dans l'éthique chevaleresque. Folie ? Sans doute, mais uniquement à un niveau diégétique de lecture (le combat en témoigne). Car le conteur de ce que l'on pourrait appeler la « Fable de la Jeune fille et du Séducteur » n'est pas un narrateur quelconque : il est juge *et partie*, ce qui, du coup, discrédite sérieusement la moralité de l'histoire.

En fait, l'organisation des valeurs est assez saillante pour nous faire comprendre que la réflexion de l'hidalgo est une réponse directe et éthique au chevrier, qui avait terminé son expérience de la féminité sur les phrases suivantes :

Entre estos disparatados, el que muestra que menos y más juicio tiene es mi competidor Anselmo, el cual, teniendo tantas otras cosas de que quejarse, sólo se queja de ausencia; y al son de un rabel, que admirablemente toca, con versos donde muestra su buen entendimiento, cantando se queja. *Yo sigo otro camino más fácil, y a mi parecer el más acertado, que es decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato, de sus promesas muertas, de su fe rompida, y, finalmente, del poco discurso que tienen en saber colocar sus pensamientos e intenciones que tienen* (p. 582).

La moralité des deux apologues, à savoir celui concernant Manchada et l'autre centré sur Leandra, n'est qu'une pièce dans la stratégie rancunière d'un amoureux passif et agressif. Alonso Quijano, en comparaison, défend la valeur de l'action, mais surtout condamne, indirectement et en parfait chevalier, l'idéologie misogyne d'Eusebio. D'où l'ironie cervantine : c'est le système édifiant de l'apologue qui est battu en brèche par la lance chevaleresque.

Dans le cadre de sa construction idéologique sur l'amour, notre auteur enfonce là une première porte. À ceux qui pensent que la misogynie pourrait être compatible avec l'amour, il signale, par l'intermédiaire de ce personnage pastoral, les dangers d'une telle pensée. Le chanoine lui-même, avait essayé, dès le début de ramener le chevrier à la raison, il nous avait délivré la vraie morale de l'histoire.

Souvenons-nous. Qu'avait-il dit exactement ?... « Por vida vuestra, hermano, que os sosegáis un poco... que, pues ella es hembra, como vos decís, ha de seguir su natural distinto, por más que vos os pongáis a estorbarlo » (p. 574). La nature étant ce qu'elle est, pourquoi sombrer dans le mépris du sexe opposé ? La femme de l'aubergiste avait estimé, de son côté, que l'homme n'est pas exempt de défauts, comme la violence (p. 369), pour autant, elle partage bien sa vie avec son mari et s'accommode de son agressivité. (Il faut dire qu'elle a trouvé la parade : elle lui fait lire des romans de chevalerie...)

Anselmo, l'ami d'Eusebio, permettait aux lecteurs de tracer, grâce au fil rouge de l'onomastique, une continuité entre le récit du *Curioso* et celui de *Leandra* et de rendre plus lisible la mise en garde contre les tendances misogynes des hommes, amoureux ou mariés. Dans la *novela* interpolée, la méfiance vis-à-vis des femmes est incarnée par Anselmo mais, aussi, par Lotario¹³¹¹. Cet a priori fera donc, logiquement, deux victimes, puisque les deux amis sont liés par un scepticisme similaire et destructeur d'amour : Anselmo ourdit le piège qui conduit le bonheur du couple à sa perte, et Lotario, en surprenant une ombre sortir de chez Anselmo au petit matin (il s'agit de l'amant de Leonela, la dame de compagnie de Camila), en vient à déduire que Camila, non contente d'avoir trompé son mari, le fait à présent à son insu (*Curioso*, p. 405).

La beauté et la dépréciation de l'autre sexe ne constituent vraisemblablement pas des critères pertinents en amour. Mais qu'en est-il des autres paramètres fréquemment considérés par les philosophes de la Renaissance ? L'amour peut-il se pérenniser s'il est commandé par la pulsion sexuelle, les amis, les parents ou les philtres magiques ? Autant de questions qui taraudent les contemporains de Cervantès et que notre auteur passe en revue pour les écarter successivement.

La pulsion sexuelle (apetito lascivo) ?

La novela del casamiento engañoso, que nous étudierons plus en détail par la suite, fait de la lasciveté l'essentiel de l'amour de Campuzano. Le vieux compagnon de Peralta vient en effet de se marier. En véritable ami, Peralta décode, pour nous, dès l'*incipit*, les motivations premières du militaire :

- ¿Luego casóse vuesa merced? –replicó Peralta.
- Sí, señor –respondió Campuzano.
- Sería por amores –dijo Peralta–, y tales casamientos traen consigo aparejada la ejecución del arrepentimiento.
- No sabré decir si fue por amores –respondió el alférez–, aunque sabré afirmar que fue por dolores, pues de mi casamiento, o cansamiento, saqué tantos en el cuerpo y en

¹³¹¹ Analysant l'origine bandellienne du récit, Stanislav Zimic repère avec justesse l'importance du « préjugé antiféministe » dans l'ensemble du discours narratif (1998, p. 59-92) : « la mujer fuerte, de quien el Sabio dice que ¿quién la hallará? » (Anselmo, *Curioso*, p. 380) ; « Mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto » (l'animalité féminine décriée par Eusebio est ici évoquée par Lotario, p. 385).

el alma, que los del cuerpo, para entretenerlos, me cuestan cuarenta sudores, y los del alma no hallo remedio para aliviarlos siquiera (CE, p. 522-523).

Avant que Peralta ne trouve une moralité à l'aventure de son ami, avant même que Campuzano ne commence son histoire, Cervantès avait dénoncé cette idée présente dans les récits précédents. Suite à la publication de nombreux écrits néoplatoniciens, l'auteur des *Ejemplares* rappelle que le lien sexuel, tout comme le désir du beau (voir *supra*), n'est pas suffisant en amour. Entre *amor* et *amores*, la différence n'est pas qu'une question de longueur graphique ou sonore. Au pluriel, l'acception du terme « amor » correspond, selon *Covarrubias*, à l'appétit sexuel : « Amores, siempre se toma en mala parte, por los amores lascivos, que son los que tratan los enamorados ».

En étant annoncé dès le début de la nouvelle, l'échec amoureux de Campuzano sert de révélateur axiologique du danger d'un choix matrimonial qui se contenterait d'une simple satisfaction sexuelle. L'explication était, d'ailleurs, une banalité pour les contemporains de Cervantès¹³¹² ; Preciosa la donne, dès la première nouvelle du recueil (GT, p. 54, voir *supra*). À l'âge du naturalisme amoureux où s'exprimait Léon l'Hébreux, la baisse de l'amour après l'acte sexuel était une évidence (1993, p. 87, 109)¹³¹³ et, comme aujourd'hui (Vincent, 2004, p. 74-77), une réalité physiologique :

El bebedor desea y ama el vino antes de beberlo, hasta que no se ha saciado ; el goloso desea y ama el dulce antes de haberlo comido, y hasta que no queda harto ; y por lo común quien tiene sed, siempre que lo desea, ama el beber ; y quien tiene hambre, desea y ama la comida ; así mismo, el hombre desea y ama a la mujer antes de tenerla, y la mujer al hombre. Estas cosas deleitables tienen tal propiedad que, una vez que se han logrado, así como desaparece el deseo de las mismas, la misma, la mayoría de las veces también cesa el amor y en muchas ocasiones se convierte en hastío y aborrecimiento ; porque quien tiene hambre o sed, una vez que se ha saciado, ya no desea comer ni beber, e incluso le molesta (Hebreo, 1993, p. 101-102).

Afin de dissiper les doutes des lecteurs et de donner une force fictionnelle, ludique, aux réflexions philosophiques contemporaines, Cervantès n'isole pas les remarques de Preciosa dans une virtualité peu probante : il leur donne deux confirmations successives que les personnages de Rodolfo (FS, p. 311) et de Marco Antonio (DD, p. 448)¹³¹⁴ sont chargés de mettre en pratique *sous nos yeux*.

¹³¹² VIVES (1995), p. 197 : « De aquí vino aquel refrán que los que casan por amores siempre viven con penas y dolores. La razón de esto es porque suele acaecer que, apagado el fuego de amor, sucede el hielo de la enemistad [...]. Vuestros enamorados, después de casados, se] apartan antes que se acabe de comer el pan de las bodas, y no es de maravillar porque ni el fuego material puede durar sin materia que le haga arder, ni el amor puede permanecer si los honestos amores no le sostienen [...]. Por tanto, no cumple hacerse los casamientos por vía de amores ».

¹³¹³ Voir CASTRO (1980), p. 147.

¹³¹⁴ Voir, également, don Fernando (DQ I, p. 327).

Les tiers (amis et parents) ?

L'intervention des parents, des amis, est-elle plus souhaitable dans le cheminement prématrimonial ? Le début du *Curioso impertinente* nous laisse croire que l'amitié est une aide tellement efficace qu'elle peut tout bonnement substituer l'entreprise amoureuse propre :

Andaba Anselmo perdido de amores de una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí, que se determinó, con el parecer de su amigo Lotario, sin el cual ninguna cosa hacía, de pedirla por esposa a sus padres, y así lo puso en ejecución; y el que llevó la embajada fue Lotario, y el que concluyó el negocio tan a gusto de su amigo, que en breve tiempo se vio puesto en la posesión que deseaba, y Camila tan contenta de haber alcanzado a Anselmo por esposo, que no cesaba de dar gracias al cielo, y a Lotario, por cuyo medio tanto bien le había venido (*DQ I*, 33, p. 376).

La séquence narrative confine à l'utopie tant l'enchaînement logique et actantiel (auxiliaire ami et efficace) est parfait. La nouvelle du *Celoso extremeño* souligne, de même, que l'immense trésor conquis par Carrizales l'a été principalement grâce à ses beaux-parents :

al cabo de algunos días habló con los padres de Leonora, y supo como, aunque pobres, eran nobles; y, dándoles cuenta de su intención y de la calidad de su persona y hacienda, les rogó le diesen por mujer a su hija. Ellos le pidieron tiempo para informarse de lo que decía, y que él también le tendría para enterarse ser verdad lo que de su nobleza le habían dicho. Despidiéronse, informáronse las partes, y hallaron ser así lo que entrambos dijeron; y, finalmente, Leonora quedó por esposa de Carrizales (*Celoso*, p. 331).

Malgré des apparences souriantes, cet âge d'or se transformera directement en âge de fer.

La nouvelle de *El amante liberal* démarre sur un scénario identique. Ricardo agit comme Carrizales. Il sollicite l'entremise des parents de la belle mais doit, finalement, se rendre à l'évidence : leur participation est un échec pour son amour. Leonisa préfère se tourner vers Cornelio :

Sabían sus deudos y sus padres mis deseos, y jamás dieron muestra de que les pesase, considerando que iban encaminados a fin honesto y virtuoso; y así, muchas veces sé yo que se lo dijeron a Leonisa, para disponerle la voluntad a que por su esposo me recibiese. Mas ella, que tenía puestos los ojos en Cornelio [...] (*AL*, p. 114).

En somme, ni les parents de Leonora, ni ceux de Leonisa ne constituent des moyens complètement efficaces en amour. Si Leonora se marie avec Carrizales, rien ne dit qu'elle en soit tombée amoureuse. En tout état de cause, l'une comme l'autre femme se tournent de fait vers un autre prétendant.

Et la magie ?

La magie et les aphrodisiaques valent-ils mieux en amour que les entremetteurs qui finissent par faire le travail de l'amoureux ?

De nombreuses cultures cherchent à accompagner la naissance de l'amour par la préparation d'aphrodisiaques permettant d'irriter la vessie, de dilater les pupilles ou de mettre dans des états « seconds » (Malinowski, 2000, p. 248-274 ; Vincent, 2004, p. 151). La littérature folklorique en donne quelques aperçus, notamment dans l'histoire de Tristan et Iseult. Dans la version espagnole (*Tristan de Leonís*, 1999, p. 48 –chap. 21–), comme dans ses sources, le breuvage est destiné à accroître l'amour du roi Marc pour Iseult. Il est d'ailleurs préparé par la mère de la jeune fille, signifiant ainsi chez elle une absence initiale d'amour.

En amour, les stratagèmes « magiques » font-ils donc de la « magie » ?

Certainement. De même que dans la vie réelle les pupilles dilatées, la danse, et l'alcool contribuent à l'amour (Lemoine, 2004, p. 58-65, 118-119), les sortilèges des femmes mûres, comme la mère d'Iseult (magie blanche) ou Celestina (magie noire), provoquent les effets attendus (Poiron, 1982, p. 66 ; Russel, 1978, p. 241-276), puisqu'Iseult et Melibea tombent toutes les deux amoureuses de leur chevalier servant¹³¹⁵. Mais, des problèmes apparaissent très vite aussi : c'est Tristan qui boit la potion et non Marc et, dans l'œuvre de F. de Rojas, Calisto perd rapidement l'amour fou qu'il voue à Melibea, contrairement à elle.

L'interrogation sur l'efficacité des méthodes surnaturelles n'est donc pas appropriée pour répondre à notre enquête. Sans doute faut-il se demander, plutôt, si la magie contribue au bonheur amoureux ?

Pour répondre à cette question et comprendre quelle position Cervantès suggère de prendre, il convient de se rappeler comment fonctionne l'élément magique en lecture. Si d'éminents auteurs comme Chrétien de Troyes (Baumgartner, 1992, p. 18, 70) et Cervantès critiquent la magie, c'est notamment parce que les lecteurs n'ont plus l'habitude d'adopter une interprétation allégorique du motif. Les philtres du folklore, et notamment celui bu par Tristan et Iseult, renvoient évidemment à une représentation romanesque *et symbolique* du coup de foudre. Mais cette herméneutique allégorique, rien n'en garantit plus l'automatisme, à moins d'adopter – ce que ne fait pas Cervantès – un discours didactique clairement intrusif et directif, comme c'est le cas dans *La quête du Graal*¹³¹⁶.

Les *Nouvelles exemplaires* constituent une bonne occasion, pour Cervantès, de passer de la critique négative à la représentation positive. Si Tomás (*LV*) ne succombe pas au coup de foudre après avoir croqué dans le coing magique offert par une prostituée amoureuse (p. 276), la raison répond moins à une critique littéraire du merveilleux en littérature qu'à une conscience des fortes implications psycho-physiologiques et sociales de l'amour, dont la complétude ne peut être

¹³¹⁵ Dans la *Silva de varia lección*, P. Mexía (2003, p. 604-605) témoigne, sans porter de jugement, de l'efficacité de certains remèdes (« medicinas ») dans le traitement de l'affection sentimentale. Il cite notamment le cas de l'épouse de Marc Aurèle, guérie de l'amour qu'elle portait à un gladiateur : son mari, suivant les conseils des médecins et astrologues, lui avait fait boire le sang de son séducteur...

¹³¹⁶ Voir *La quête du Graal* (1979). Également : BAUMGARTNER (1995), p. 84-86.

atteinte par des succédanés. Cervantès n'innove pas. En rendant fou son personnage, il réitère la constatation d'Ovide dans son célèbre *Art d'aimer* :

Minos ne put empêcher un homme de fuir à l'aide de ses ailes, et moi je prétends fixer un dieu volage ! On se tromperait, en ayant recours aux artifices d'Hémonie, ou bien en employant ce que l'on arrache au front d'un poulain. Pour faire durer l'amour, les herbes de Médie ne serviront à rien, non plus que les formules des Marses et leurs chants magiques. La princesse née sur les bords du Phéa aurait retenu le fils d'Éson et Circé Ulysse, si les enchantements pouvaient entretenir l'amour (1974, p. 59).

Et le poète de conclure : « il n'y a rien à attendre des philtres qui feraient pâlir les jeunes filles ; les philtres *troublent l'esprit et engendrent la folie* ».

En suivant Ovide, Cervantès conserve, dans *El licenciado Vidriera*, la perspective contenue dans le dernier avertissement du poète. Pour lui, comme pour l'auteur classique, la mise en cause de l'efficacité des enchantements n'est qu'un rouage dans la démonstration plus globale que l'amour, « pour durer », ne doit pas s'appuyer sur de semblables stratagèmes. Ce que met en évidence l'aventure du licencié de Verre, c'est, peut-être, littéralement le refus de la superstition et une réserve quant aux pouvoirs effectifs des aphrodisiaques, mais c'est surtout le désaveu des ruses destinées à priver de liberté l'aimé au profit du seul intérêt personnel : « [La dama de todo rumbo y manejo] dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla: como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío » (p. 276).

En ce sens, l'art de la magie s'apparente à ces intermédiaires qui, au lieu de mettre en contact les deux êtres, les séparent et se substituent à leur liberté et à leur action. Derrière l'échec amoureux de ces moyens en apparence efficaces, Cervantès insiste sur l'un des fondements de l'amour « véritable ». Si l'on reprend dans le *Curioso* et dans le *Celoso* les résumés narratifs qui décrivent le début du lien matrimonial, on se rend compte que Cervantès oblitère le ressenti des personnes aimées. Tout fonctionne à partir d'un point de vue principal –celui des protagonistes masculins–, comme si la naissance du sentiment amoureux chez l'aimée était d'une importance secondaire. Le lien émotionnel et affectif brille par son absence : Camila est simplement « contente » d'avoir Anselmo pour mari ; concernant Leonora, rien n'est dit.

Cervantès inscrit dans le *Curioso*, le *Celoso* et le *Licenciado Vidriera* le négatif de l'énamourément sur lequel la première nouvelle exemplaire avait mis l'accent. Avec la petite gitane, Andrés est seul, mais le temps lui permet de voir émerger, chez sa compagne, le sentiment amoureux, garantie de son bonheur futur (« [Preciosa] poco a poco se iba enamorando de la discreción y buen trato de su amante », *GT*, p. 79).

Cervantès rappelle, finalement, qu'adopter un comportement misogyne, se contenter de la beauté de l'autre, de sa propre pulsion sexuelle, et s'en remettre entièrement à des tiers ou à des sortilèges ne constituent pas des fondations assez stables pour supporter les aléas de la vie de

couple. En faisant table rase de l'amour naissant et intime chez plusieurs de ses personnages (Camila, Eusebio, Leonora, Campuzano, Rodolfo, Marco Antonio), Cervantès témoigne paradoxalement d'une certaine sagesse ; sa stratégie nouvellière cherche à dissiper toutes les croyances populaires qui laisseraient penser que la facilité permise par les divers moyens évoqués précédemment est efficace en amour.

Aussi, parallèlement à la démolition des fondations instables sur lesquels les lecteurs pourraient construire leur amour, Cervantès leur en signale plusieurs autres, qui, à l'inverse des premières, garantissent le bonheur amoureux. L'harmonie entre les deux partenaires, la liberté et la sexualité des amants font partie des notions qu'il cherche à défendre.

L'INDISPENSABLE TRINITE SENTIMENTALE

La liberté en question

Nous reviendrons peu sur la question de la liberté, déjà traitée abondamment et avec justesse par plusieurs critiques. Cette valeur occupe il est vrai une place de choix dans le système idéologique de l'amour construit par Cervantès dans ses récits brefs. Américo Castro, Luis Rosales et Robert Piluso s'accordent à reconnaître à quel point l'aimé(e) doit être libre pour s'engager en amour. Avant d'être une base du mariage, la liberté est un fondement de l'amour.

Une fois encore, c'est la nouvelle à structure tragique du *Celoso* qui constitue le cœur de la compréhension lectorale programmée par notre auteur.

Dans l'ensemble du système démonstratif porté par le recueil, l'histoire de Carrizales s'appuie moins sur *El amante liberal* que sur *La gitanilla*. Les lecteurs peuvent interpréter que Ricardo et Leonisa (AL) sont d'autant plus capables de s'aimer qu'ils viennent de sortir de captivité ; mais la situation d'esclavage relève plutôt, nous l'avons vu, d'une lecture symbolique, illustrant la prison du désespoir et du mépris. La question qui se pose donc est de comprendre quel dialogue s'établit entre la première et la huitième nouvelle. La totale liberté dont jouit Preciosa est essentiellement signifiée par deux motifs. Il y a, d'une part, la vie chapardeuse et vagabonde de la communauté à laquelle Preciosa appartient, qui, par synecdoque, est représentative de son mode de vie autonome¹³¹⁷ et, d'autre part, à l'intérieur de la société gitane, la grande indépendance individuelle du personnage¹³¹⁸. Mais ce n'est pas tout. Le motif fondamental de la jalousie qu'introduit le vieux gitan et que concrétise le personnage d'Andrés est

¹³¹⁷ Voir le discours du vieux gitan (p.70-73) et les interprétations qui le rapprochent du mythe païen de l'âge d'or (GUNTERT, 1972, p. 114, 121-122 ; ROSALES, 1996, p. 186-210).

¹³¹⁸ GT : « Crióse Preciosa en diversas partes de Castilla » (p. 30) ; « Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos » (p. 74).

particulièrement rentable si on le relie au couple Carrizales-Leonora du *Celoso extremeño*. « [Libres] vivimos de la amarga pestilencia de los celos » insiste le patriarche (GT, p. 71). Placée après *La gitanilla*, la jalousie de Carrizales et l'enfermement de Leonora permettent de rappeler les valeurs définies dans la première nouvelle : c'est l'indépendance de Preciosa et d'Andrés qui est à l'origine de leur bonheur commun.

Par ailleurs, pour Cervantès, l'amour lui-même ne peut faire son nid sans liberté. L'absence de Leonora dans les tractations matrimoniales de Carriazo soulève la question de sa liberté de choix. Or, celle-ci, certainement sous l'influence des théoriciens du savoir-vivre, apparaissait désormais indispensable à tout humaniste. B. Castiglione formulait au sujet des femmes deux principes, dont Leonisa (AL) mais aussi Leonora et Preciosa (*Celoso*, IF) sont les illustrations cervantines :

- la plupart de celles qui sont trop étroitement gardées, ou qui sont battues par leurs maris ou leurs pères, sont moins pudiques que celles qui ont quelque liberté ;
- les femmes qui sont priées refusent toujours de complaire à ceux qui les prient, et celles qui ne sont pas priées prient les autres (1991, p. 277).

Dans leur antinomie diégétique, les deux nouvelles de *La gitanilla* et du *Celoso extremeño* montrent que l'amour a besoin de la liberté pour éclore et se réaliser.

Et c'est bien « naturel », car, chez Cervantès le désir de liberté (la soif d'indépendance)¹³¹⁹ est une caractéristique fondamentale de l'humain. Parmi les deux moralités que Cervantès souhaite faire extraire du *Celoso*, les lecteurs trouveront celle-ci : « 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 » (p. 368-369). Avant d'être une modalité fondamentale de l'amour, la liberté est pensée comme une donnée anthropologique, notamment dans l'adolescence¹³²⁰.

Il faut observer parallèlement qu'à l'époque, l'amour est lui aussi considéré comme un « instinct naturel » (*Galatea*, p. 272)¹³²¹ ; il ne faut donc pas trop se moquer de lui car il sait, tôt ou tard, se venger¹³²². L'idéologie manifestée par les *Novelas ejemplares* va donc prendre la mesure de

¹³¹⁹ Non n'évoquons pas, ici, la question du libre arbitre ou de la liberté de pensée.

¹³²⁰ Sur l'interprétation du comportement d'Alonso Quijano comme incarnation des pulsions adolescentes : ROSALES (1996), p. 46-78.

¹³²¹ ERASMO (1964), p. 432 : « Esta ley es ley natural, no consignada en tablas de bronce, sino ínsita en nuestras conciencias [...]. No existe instinto alguno más íntimamente inculcado por la naturaleza, no ya en la especie humana, sino en todo el género animal, que el de preservar su especie del acabamiento ». Pour Cervantès : GARROTE PÉREZ (1979), p. 66-68, 70-76.

¹³²² Voir le personnage de Teolinda, qui conseillait à l'amoureuse Lidia de se tenir à l'écart de « estas burlerías de amor » (*Galatea*, p. 65). L'avertissement de Lidia (« Ruego yo a Dios, Teolinda, que presto te veas en estado que tengas por dichoso el mío, y que el amor te trate de manera que cuentes tu pena a quien la estime y sienta en el grado que tú has hecho la mía », *ibid.*) ne resteront pas sans réponse (voir p.

ce conflit d'intérêt naturel entre ces deux tendances apparemment antinomiques : l'amour et la liberté.

Peu de temps après son départ, Alonso Quijano avait rencontré une personne aussi idéaliste que lui, Marcela, qui avait transformé la soif de liberté (« Yo nací libre », *DQ I*, 14, p. 154) en projet de vie (« y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos »), comme lui établissait la chevalerie fictionnelle en idéal d'existence.

Si la volonté de se complaire dans la solitude et dans le narcissisme¹³²³ pouvait relever du débat dans la *Primera parte de Don Quijote*, elle constitue, dans les *Ejemplares*, une contre-valeur, parce que l'homme « exemplaire » est un être à la fois social et sentimental (voir *supra*). Marcela, certes, ne succombe pas à son plaisir de contempler sa beauté dans le reflet que lui renvoient les rivières, mais, à la fin du roman, une critique semble se lever pour condamner le type de comportement qu'elle a choisi de suivre :

On a déjà fait remarquer que l'histoire de Leandra, dernier maillon de la chaîne des récits seconds, était parfaitement redondante au regard de l'histoire de Marcela [...]. L'histoire de Leandra marque, en effet, un retour au point zéro et une amorce de circularité qui confère à ces variations thématiques une valeur exemplaire : ne dirait-on pas que l'"histoire se répète" ? [...] La touche de misogynie éclabousse toute la galerie des personnages féminins, dont certains –concrètement, Marcela et Zoraida– se reconnaissent aisément dans le comportement de Leandra [...]. L'importance structurale du récit et son caractère conclusif incitent [...] à en retenir le versant exemplaire. Tout se passe, en effet, comme si [...] l'auteur entendait contrebalancer le discours d'émancipation qui ouvre, avec Marcela, le cycle des récits incidents, par une mise en garde (Moner, 1986a, p. 42-44).¹³²⁴

L'avertissement concernait la totale liberté accordée aux jeunes filles. M. Moner cite ces mots du chevrier :

era bien dejar a la voluntad de su querida hija el escoger a su gusto: cosa digna de imitar de todos los padres que a sus hijos quieren poner en estado: no digo yo que los dejen escoger en cosas ruines y malas, sino que se las propongan buenas, y de las buenas, que escojan a su gusto (*DQ I*, p. 577).

Peut-être, en effet, n'a-t-on pas assez souligné que l'option de Marcela était en désaccord profond avec le discours sur l'âge d'or de don Quichotte. Sans amour, au sens large du terme, incluant l'amitié et le sentiment amoureux, l'harmonie s'effondre, c'est le caprice qui prédomine,

347 : « la que se llamaba Leonarda se ha desposado con mi hermano Artidoro por el más sutil engaño que jamás se ha visto, y Teolinda, la otra, está en término de acabar la vida o de perder el juicio, y sólo la entretiene la vista de Galercio, que, como se parece tanto a la de mi hermano Artidoro, no se aparta un punto de su compañía »).

¹³²³ Le recyclage du mythe de Narcisse est transparent dans la phrase : « Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas *destos arroyos mis espejos*; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y *hermosura* » (p. 154).

¹³²⁴ Voir également WILLIAMSON (1982), p. 57 : « Coming at the end of Part I, [the interpolated tale of Leandra] contains echoes of all the other preceding tales ».

comme le souligne l'hidalgo¹³²⁵. Il faut dire qu'un peu plus tôt, Erasme avait revivifié dans son *Apologie du mariage* le naturalisme de l'amour pour en faire une nécessité humaine, dont seules quelques rares personnes pouvaient se libérer (1964, p. 442). L'indépendance radicale de Marcela n'était pas acceptable :

Parece de una absoluta incongruencia que los animales racionales se allanen a las leyes naturales, y que los hombres, siguiendo el mal ejemplo de *los Titanes*, declaren la guerra a la Naturaleza [...]. Con esto queda claro que quien no se afecta por el decente amor matrimonial *no es un ser humano, sino una roca, un enemigo de la Naturaleza*, rebelde a esta suerte de divinidad [...] : si vemos que las mismas fieras tienen horror a la *soledad* y se complacen en la compañía, en mi sentir, *no debiera ser tenido por hombre* el que experimente aversión por la sociedad matrimonial (*ibid.*, p. 432-438).

Dans le cadre exemplaire de notre recueil, la solitude n'a pas lieu d'être ; la recherche de liberté absolue, parce qu'elle confine à l'indépendance narcissique, est punie selon les règles du scénario tragique (LV). Pour les questions amoureuses, l'exemplarité des nouvelles substitue-t-elle, alors, l'autonomie à l'indépendance ? Oui, en partie, mais en partie seulement.

L'amour est social pour une raison simple : dans les *Ejemplares*, il est indissociable du « joug » matrimonial (GT, p. 55)¹³²⁶. L'anthropologie montre que si l'amour est un désir impérieux à l'adolescence, l'indépendance vivement désirée à cet âge-là entre en contradiction avec la perspective sclérosante du mariage¹³²⁷. Dans notre domaine hispanique, il suffit de penser à tous les jeunes hommes voyageurs qu'évoquent les *Ejemplares*. Pour les lecteurs encore célibataires, la question est brûlante d'actualité. Plus que l'amour, le mariage scelle un lien inaliénable. On comprend donc que Preciosa n'accepte pas les lois patriarcales de son clan (« estos señores legisladores », p. 74). Mais Érasme avait anticipé ce reproche :

Pero me dirás: "Agrada más la independencia. Quien toma mujer, se pone unos cepos en los pies que sólo puede aflojar la muerte". Respóndeme a tu vez : [...] ¿Qué más libre que esta servidumbre, en la que el uno está tan estrechamente asido al otro, que ninguno de los dos quiera la manumisión? Obligado estás para con aquel que admitiste en el grato círculo de tus amistades. Y en este caso no hay

¹³²⁵ Voir le discours sur l'Âge d'or : « Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia [...]. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar, ni quién fuese juzgado » (DQ I, p. 123).

¹³²⁶ Sur ce point précis, voir le travail essentiel d'A. Forcione (1982, p. 93-223).

¹³²⁷ MALINOWSKI (2000), p. 60 : « Le garçon a un désir de plus en plus vif de pouvoir compter, pendant un certain temps tout au moins, sur la fidélité et l'affection exclusive de celle qu'il aime. Mais ce désir n'est pas associé à l'idée de l'établissement de rapports exclusifs, et les adolescents ne pensent pas encore au mariage. Un garçon et une jeune fille ne sont pas du tout disposés à se contenter d'une seule expérience ; l'un et l'autre n'entendent pas encore renoncer à leur liberté et accepter d'ores et déjà des obligations ».

quien, en voz alta, se queje de que se le haya despojado de la libertad (1964, p. 439).¹³²⁸

Les lois de la Nature imposent la vie en commun et le mariage, et limitent la liberté. L'intérêt du recueil de 1613 tient dans cette exemplarité qui s'applique à résoudre l'opposition entre contrainte sentimentale et volonté individuelle.

Placé à l'ouverture du recueil, le personnage de Preciosa (GT) infléchit le discours de Marcela, qui, lui aussi, était placé au tout début de l'œuvre qui l'hébergeait. Il l'infléchit, en effet, mais il ne le contredit pas fondamentalement. Notons, tout d'abord, que la structure de *La gitanilla* est « exemplaire » : elle contourne la forme polémique de l'histoire de Grisóstomo et Marcela (voir *infra* : III. 3. B. *Narrer un cas*) ; elle conserve, aussi, une certaine exemplarité *diégétique*, puisque Preciosa est un « personnage meilleur », selon l'expression de la *Poétique* aristotélicienne. Concernant plus particulièrement le thème de la liberté, Preciosa affirme qu'elle est née libre, comme Marcela : « [mi alma] es libre y nació libre », mais Cervantès lui fait ensuite préciser : « y ha de ser libre en tanto que yo quisiera » (p. 74). La nuance est d'importance. Non seulement la situation originelle ne justifie plus un affranchissement volontaire perpétuel de la République des hommes¹³²⁹ mais, surtout, elle ne conduit pas à un comportement idéaliste mais pragmatique : Preciosa laisse la porte ouverte à l'écoute et à l'amour.

En fait, si l'on s'attache à l'idéologie que Cervantès développe avec son personnage, il apparaît que Preciosa ne renonce absolument pas à son indépendance. Pourquoi ?

Pour bien le comprendre, les lecteurs doivent attendre le dénouement de la deuxième nouvelle. Lorsque Leonisa accepte finalement de se marier, Cervantès utilise le discours direct pour exprimer ce qu'il laissait dans l'implicite dans *La gitanilla*. « Tuya soy, Ricardo, y tuya seré » déclare Leonisa à Ricardo après lui avoir résisté si longtemps (*AL*, p. 158). La répétition anaphorique du possessif révèle aux lecteurs que l'acceptation du « joug » matrimonial est un don de liberté, certes, mais un don volontaire : une remise souveraine de son indépendance personnelle dans les mains du conjoint. Dans ce tableau conclusif, Cervantès réussit ce tour de force de présenter l'amour matrimonial comme un acte entièrement libre. Il fait, également, d'une pierre deux coups, en mettant fin à la rhétorique pastorale qui faisait de l'amour le résultat arbitraire ou vengeur des flèches de Cupidon.

L'harmonie (des volontés)

L'histoire de Carrizales condamne, certes, le manque d'amour de Leonora au début de leur relation, mais elle condamne, avant cela, la différence d'âge entre les deux partenaires. Les

¹³²⁸ Voir également MORANT (2002), p. 34-35.

¹³²⁹ « El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de *amar por elección es escusado* » (*DQ* I, 14, p. 155). Si Marcela n'exclut pas de tomber amoureuse sous l'effet de conditionnements divins, elle refuse absolument tout engagement volontaire sur la voie sentimentale.

lecteurs de *Don Quichotte* retrouvent dans la septième nouvelle « exemplaire » l'une des recettes ayant fait le succès du roman parodique de 1605 : Felipe de Carrizales est à l'amour ce qu'Alonso Quijano est à la chevalerie, la parodie en moins...

L'écart qui sépare Leonora de son mari est rendu assez infranchissable (68 ans/14 ans tout au plus) pour que les lecteurs, à l'instar des devisants du *Courtisan*¹³³⁰ et des traditions folkloriques comme le charivari¹³³¹, ne cautionnent pas ce type de mariage. Le motif narratif peut, en effet, faire rire, mais d'autres paramètres font également pencher la balance lectorale vers une compréhension plus sérieuse, à commencer par celui de la réalité historique. Si Cervantès reprend le scénario ancestral du vieil homme marié à une très jeune femme (González Palencia, 1925), c'est parce qu'il a encore un intérêt pour les lecteurs de l'époque. L'expérience matrimoniale de l'auteur lui-même, qui avait dix-huit ans de plus que son épouse Catalina de Salazar y Palacios (soit près du double de l'âge de la jeune fille, comme le remarque Jean Canavaggio –1997, p. 147–), l'a sans doute convaincu qu'une trop grande différence d'âge constituait un déséquilibre qui se révélerait fatal à long terme¹³³². Mais il y a aussi, plus généralement, la défiance contre les mariages mal assortis (Flandrin, 1993, p. 171)¹³³³, notamment lorsque l'époux présente des défaillances sexuelles justifiant l'insatisfaction de la femme, dont la nature *humide* l'obligeait à être régulièrement en demande de *liquides*¹³³⁴. Les personnages du « Petit vieux » et du « Soldat » pauvre dans l'intermède cervantin *El juez de los divorcios* marquent bien le trouble que produit ce genre de relation (Piluso, 1967, p. 92-95).

Dans notre nouvelle, la dénonciation de la dissymétrie au sein du couple est amplifiée dans la reprise du schéma mythologique relatif à la relation entre Vénus et Mars : « Llegóse en esto el día, y cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos » (p. 363). Le clin d'œil

¹³³⁰ CASTIGLIONE (1991), p. 391 : « [Quand] la gracieuse figure d'une belle femme se présente [...] et que l'homme d'âge mûr [...] s'accorde avec elle, aussitôt qu'il s'aperçoit que ses yeux s'emparent de cette image et la portent dans son cœur, et que son âme commence à la contempler avec plaisir et à sentir en elle l'action qui l'émeut et peu à peu la réchauffe, et que ces vifs esprits qui étincellent de ses yeux alimentent continuellement le feu, il doit en ce début se procurer promptement un remède, réveiller sa raison, et armer avec celle-ci la forteresse de son cœur ; et il doit si bien fermer le passage aux sens et aux appétits, qu'ils ne puissent y entrer ni par la force ni par la ruse. »

¹³³¹ Sur l'actualité de cette pratique à l'âge moderne : MATTHEWS GRIECO (2002), p. 97-100.

¹³³² Sur la vie maritale cervantine comme source des désaccords entre Mariana et le *Vejele* (*El juez de los divorcios*), voir ROZENBLAT (1973) et CANAVAGGIO (1997), p. 155. Sur la probable infidélité de Catalina : ALVAR EZQUERRA (2004), p. 219, 397. Notons qu'avant Cervantès, Antonio de Guevara avertissait les maris tentés par de semblables mariages : « Mirad bien lo que hacéis, y mirad mucho lo que tomáis, y reconoced a la con quien os casáis ; que casarse el hombre de tal edad con tan tierna edad, desde agora os profetizo que o ella os desame, o ella os infame, o ella os acabe ».

¹³³³ Sur cette logique d'un point de vue anthropologique : VINCENT (2004), p. 19-21.

¹³³⁴ GREILSAMMER (1990), p. 197 : « La théorie hippocratique des quatre humeurs fait des femmes des êtres de nature froide et humide, contrastant avec les hommes alliés au feu, qui sont secs et chauds. La femme est un danger pour l'homme vu son besoin insatiable de se réalimenter en liquides. Les partisans de la doctrine hippocratique pensent que des relations sexuelles régulières sont vitales pour la femme : à défaut, son utérus se dessèche et se met à la recherche de liquidités dans son propre corps. Ses déplacements provoquent diverses perturbations qui vont de la simple oppression à l'épilepsie, voire l'hystérie ». Également : BERRIOT-SALVATORE (2002), p. 423.

adressé au public lettré n'est pas tant un rapprochement avec les *Métamorphoses* d'Ovide qu'avec la littérature philographique, où est expliqué que Vénus trompe Vulcain uniquement parce qu'il est boiteux : la trahison de Vénus avec le dieu Mars servait à manifester les risques propres aux mariages dissemblables (Hebreo, 1993, p. 272). Comme l'avait très justement repéré Américo Castro, derrière la défense de la symétrie chez les partenaires amoureux se profile, clairement, la pensée humaniste attentive à l'harmonie cosmique¹³³⁵.

Néanmoins, pour être tout à fait précis, l'essentiel réside moins, chez Cervantès, dans l'harmonie parfaite des âges que dans la nécessité de l'accord volontaire –et donc harmonieux– entre les deux individus ; car, lorsque l'auteur suit la structure féerique, la nouvelle conserve le motif folklorique du mariage éminemment avantageux (*GT, IF*)¹³³⁶.

Dans les nouvelles centrales du *Licenciado Vidriera* et du *Celoso extremeño*, cet accord volontaire transparait *in absentia*. Carrizales et la prostituée amoureuse de Tomás Rodaja tentent de réduire à néant l'influence des personnes aimées dans la négociation (voir *supra*). C'est l'amoureux qui décide pour l'autre ; il ne cherche nullement à provoquer chez l'autre un amour aussi naturel que le sien, un amour qui serait en grande partie endogène.

En regard de ces contre-modèles, deux récits présentent des modèles à suivre : *El cautivo* et *El amante liberal*. En plaçant ses protagonistes dans une situation de captivité, Cervantès les oblige à s'unir contre l'ennemi et les conduit à célébrer, devant les lecteurs, l'accord parfait qui résulte de la commune quête de l'amour libre. A. Castro insiste grandement sur l'opposition orchestrée dans le *Don Quichotte* de 1605 entre l'harmonie humaine réunissant les protagonistes du *Cautivo* et le chaos tragique du *Curioso* (1980, p. 42).

Dans les *Ejemplares*, un même rapport intrafictionnel et antinomique sert à rapprocher le *Celoso* et *El amante liberal*. Le dialogue entre les deux nouvelles est initialement favorisé par les deux personnages féminins, lesquels s'opposent autant que leurs deux prénoms les rapprochent (*Leonisa/Leonora*). Dès le début des récits, face à la figure absente et soumise de Leonora, Leonisa s'affirme par son indépendance vis-à-vis de ses parents et par le désaccord qu'elle impose à Ricardo (p. 114).

La divergence initiale entre les deux protagonistes de *El amante liberal* n'empêche pourtant pas la perfection de l'accord final entre les deux amoureux. En parfait contraste avec le

¹³³⁵ Le concept d'harmonie doit beaucoup à l'intérêt suscité à la Renaissance par la découverte du *Corpus Hermeticum*, comme en témoignent les *Dialogues d'amour*, écrits par Léon l'Hébreux (HEBREO, 1993, p. 28-32) et utilisés par Cervantès (CASTRO, 1980, p. 144-145). Également, sur l'influence pythagoricienne : BEMBO (1990) p. 311.

¹³³⁶ Sur les désirs d'Andrés Caballero et de Tomás de Avendaño de se marier avec une gitane et une souillon, voir *supra* : chap. III. Voir également l'opinion de Pedro Mexía dans la *Silva de varia lección* : « Volviendo a lo del linaje, sano consejo es buscar los hombres su igual, y lo mismo la mujer; y no tengo por mal que procuren en algo mejorar su linaje, casando con su igual o con algo mejor. »

rapprochement du couple Carrizales/Leonora, la construction harmonieuse du couple Ricardo/Leonisa est lente et entièrement focalisée sur la progressive convergence des libertés et des volontés individuelles.

Pour que la *lecture intellectuelle* soit plus marquée, le rapprochement des désirs progresse au rythme du rite matrimonial ; il en retire sa capacité sacrée et sociale à dire l'harmonie (*exemplarité rituelle*). Les lecteurs peuvent, d'abord, être attentifs à la magnifique tenue portée par Leonisa lors de son retour à Trapani en Sicile (p. 155), puis au voile qu'elle enlève devant le public (p. 157). En demandant à Leonisa de porter les vêtements acquis en captivité, Ricardo imite la coutume populaire par laquelle le futur mari offre à sa promise des vêtements de fiançailles¹³³⁷. L'*antifaz* porté par Leonisa représente le *manto*, ou voile utilisé lors de la *velación* (bénédition nuptiale), qui faisait normalement partie du présent vestimentaire¹³³⁸. Dans les toutes dernières lignes de la nouvelle, les choses se précipitent. Leonisa répond au souhait de Ricardo (« ¡oh valiente Ricardo!, mi voluntad, hasta aquí recatada, perpleja y dudosa, se declara en favor tuyo; porque sepan los hombres que no todas las mujeres son ingratas, mostrándome yo siquiera agradecida », p. 158) et finit par renverser la situation en se faisant demandeuse (« Tuya soy, Ricardo, y tuya seré hasta la muerte, si ya otro mejor conocimiento no te mueve a negar la mano que de mi esposo te pido », p. 158), permettant ainsi au public de retrouver, exprimé de façon claire dans la fiction, le mariage par consentement mutuel qu'il connaît dans son quotidien (*desposorio por palabras de presente*)¹³³⁹. Par la suite, Cervantès symbolise l'échange de présents typique du rituel nuptial par l'offre réciproque de dons corporels :

Quedó como fuera de sí a estas razones Ricardo, y no supo ni pudo responder con otras a Leonisa, que con hincarse de rodillas ante ella y besarle las manos, que le tomó por fuerza muchas veces, bañándoselas en tiernas y amorosas lágrimas. Derramólas Cornelio de pesar, y de alegría los padres de Leonisa, y de admiración y de contento todos los circunstantes (p. 159).

Lors de la reconnaissance publique de l'accord matrimonial, Catherine Barbazza remarque en effet que les Espagnols n'échappent pas à la pratique anthropologique du don/contre-don pour concrétiser l'établissement du lien matrimonial¹³⁴⁰. Dans le cadre de la nouvelle et de sa lecture, l'emploi de ce discours axiologique, qui repose sur la valeur de l'équité, renvoie de fait au système global et idéologique de l'amour ; le don de Leonisa est un don d'amour : les larmes

¹³³⁷ Sur cette pratique : BARBAZZA (2000), p. 67-68. Sur la valeur légale des vêtements lors du mariage : p. 73.

¹³³⁸ Voir *ibid.*, p. 68-69.

¹³³⁹ « Y ay otro que dicen de palabras de presente quando houo palabras que denotan el consentimiento de entrambos en un ser que en aquel instante que dicen las tales palabras sean casados: así como si el uno dixese al otro yo te tomo y recibo por mi muger: y ella respondiesse que ella le tomava y recibia por marido con palabras semejantes », *Repertorio universal de todas las leyes destos reynos de Castilla*, cité par M. C. Barbazza (*ibid.*), p. 67.

¹³⁴⁰ Sur cette pratique : *ibid.*, p. 67-71, 77-78.

versées sont des larmes de bonheur, elles émanent de cette douceur essentielle à l'amour, tel que P. Bembo le concevait¹³⁴¹.

Les témoins étant tous réunis (le village, les parents, et même Cornelio), il ne manque que la bénédiction nuptiale célébrée par le prêtre (*velación*)¹³⁴² pour conclure l'union et démarrer les réjouissances populaires¹³⁴³ :

Hallóse presente el obispo o arzobispo de la ciudad, y con su bendición y licencia los llevó al templo, y, dispensando en el tiempo, los desposó en el mismo punto. Derramóse la alegría por toda la ciudad, de la cual dieron muestra aquella noche infinitas luminarias, y otros muchos días la dieron muchos juegos y regocijos que hicieron los parientes de Ricardo y de Leonisa (p. 159).

Comparé à l'histoire éclatée du *Cautivo*, le patron du conte folklorique de *El amante liberal* est considérablement étoffé et donne lieu à un système narratif cohérent, assez rigoureux pour distiller l'idéologie de l'harmonie amoureuse. Par rapport au *Cautivo*, le récit de l'« amant libéral » concentre l'attention lectorale sur une tension narrative unique, liée à la réalisation amoureuse du héros. En comparaison, le traitement axiologique de l'harmonie est beaucoup plus confus dans l'histoire du captif, où Cervantès semble rester extrêmement prisonnier des schémas folkloriques et de la faiblesse psychologique qui en découle chez les personnages principaux. Ruy Pérez accepte le mariage par convergence de projet avec Zoraida. Tout deux sont d'accord, certes, mais pour des raisons entièrement personnelles. L'intention première du protagoniste masculin était de rejoindre son pays (*Cautivo*, p. 462), celle de Zoraida, consistait à retrouver la Vierge Marie –Lela Marién– (p. 467). Si l'on rapproche les manières de dénouer les intrigues nouvellières du *Cautivo* et de *El amante liberal*, on constate que la nouvelle exemplaire resserre les fils narratifs du récit pour déboucher vers une apothéose finale qui s'était fait attendre et désirer, alors que dans l'histoire du captif, Cervantès abandonnait les deux protagonistes du *Cautivo* sur les chemins du mariage (« Allí concertaron que el capitán y Zoraida se volviesen con su hermano a Sevilla y avisasen a su padre de su hallazgo y libertad, para que, como pudiese, viniese a hallarse en las bodas y bautismo de Zoraida », *DQ I*, 42, p. 499).

Dans l'œuvre de 1613, la riche interaction axiologique entre nouvelles, qui associait le *Curioso* et le *Cautivo*, n'est pas perdue non plus. Sur une même ligne de départ, grâce à la stratégie commune du recours aux parents de l'aimée, Ricardo (*AL*) et Carrizales (*Celoso*) se rejoignent et

¹³⁴¹ BEMBO (1990), p. 305 : « No hubo tan presto mi señora acabado de pronunciar estas palabras [...], cuando las lágrimas [...] le bañaron cayendo en el lindo rostro [...] cada una de aquellas lágrimas me fue más preciosa que mil tesoros [...] Digo, pues, señoras, que no pudiendo yo formar palabra por algún consuelo de mi señora por ser tan grande la dulzura que mi corazón sentía en verla por el mucho amor llorar tan encendidamente, me estuve callando gran rato cuándo mirándola y considerándola y cuándo besando sus ojos, uno en pos de otro, y bebiendo sus lágrimas y mezcladas con las mías, que, a la vista de las primeras suyas, se me enterneció tanto el corazón que no pudiéndolas yo retener, las dejé caer sobre las suyas. »

¹³⁴² Sur l'application en Castille de cette consigne émanant du décret *Tametsi* et sur le fréquent enchaînement immédiat entre le *desposorio* et la *velación* : BARBAZZA (2000), p. 58-62.

¹³⁴³ Sur ces coutumes : *ibid.*, p. 62.

rapprochent ainsi les nouvelles exemplaires dans leur contenu idéologique. Les divergences des *explicit*, attribuables, notamment, au rôle joué précédemment par les protagonistes féminines, scelle le divorce des deux récits et l'exemplarité modèle du premier, pour lequel la femme doit conserver ses prérogatives amoureuses au même titre que l'homme : c'est l'harmonie des deux qui garantit le bonheur du couple.

La sexualité

Un amour qui repose uniquement sur la pulsion sexuelle, avons-nous dit, est un danger pour celui qui subit le désir. Ce dernier, en effet, risque de voir son ou sa partenaire se défilier une fois sa concupiscence assouvie. C'est là un des grands *topos* de la physiologie cervantine (voir *supra*). On pourrait croire alors que les protagonistes masculins du *Licenciado vidirera* et du *Celoso extremeño* représentent, en se maintenant loin de toute pratique sexuelle, l'idéal amoureux, un idéal d'ailleurs reconnu par le christianisme depuis Saint Paul¹³⁴⁴ et Saint Jérôme¹³⁴⁵. Plusieurs signes contribuent, dans l'histoire de Tomás Rodaja (*LV*), à mettre la sexualité au centre du récit et lui fournissent une bonne visibilité axiologique. D'un point de vue narratif, cette valeur est placée au point névralgique du *naufragio*, avec l'irruption de la « dama de todo rumbo y manejo » sur la scène novellière (p. 275). Cerné par le motif de la prostitution, le « coing » est renvoyé à un imaginaire imprégné de sexualité : la fille de joie incarne l'offrande corporelle et l'archétype féminin d'Ève et le coing mime l'intrusion de la concupiscence dans le Paradis originel de la Genèse.

Plus largement, c'est l'archétype du fruit qui fait sens dans la lecture sentimentale de la nouvelle. Symbole par excellence de la nature et de la reproduction au sein de celle-ci, le fruit se présente en lecture comme le contre-point du minéral. La prostituée incarne la vie, Tomás sa négation. Mais, au début, tout cela n'est pas encore évident. C'est en croquant dans le fruit que se manifestent les valeurs cervantines, puisqu'alors seulement devient manifeste le refus de Tomás de goûter aux plaisirs érotiques : le cœur de pierre qu'il affichait avant de manger le fruit (« la roca de la voluntad de Tomás ») envahit tout son être ; Tomás souffre de ce que Gaston Bachelard nomme le *complexe de Méduse*¹³⁴⁶.

L'antinomie métaphorique entre le végétal et le minéral pourrait bien ramener les lecteurs aux idées défendues par Erasme sur l'indifférence amoureuse :

¿Qué ser hay más aborrecible que el hombre, que, como si hubiere nacido exclusivamente para sí acarrea, para sí ahorra, para sí gasta y a nadie ama y de nadie es amado? ¿No parecerá este monstruo, este delirio de la Naturaleza, digno de que, en compañía de Timón, el misántropo, se le eche fuera en medio del mar? Ni aún

¹³⁴⁴ « [II] est bon pour l'homme de ne point toucher de femme » assure l'apôtre (BOLOGNE, 1995, p. 82).

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 83 : « À partir de Saint Jérôme [IV^e siècle], la hiérarchie des états s'impose définitivement : les vierges, les continents, les mariés ».

¹³⁴⁶ Voir l'imaginaire matériel de la dureté analysé dans BACHELARD (2004a), p. 175-303 (le minéral comme « rêverie pétrifiante » et symbole de l'anti-nature, de la violence, p. 195-197).

en este trance osaría proponerte algunos placeres que quiso la Naturaleza que fueran los más dulces y codiciosos del hombre; con todo, no sé por qué motivo los más altos ingenios más los disimulan que los menosprecian [...]. Yo diría de él que no es hombre sino un palo o una piedra (1964, p. 438).

Dans un autre domaine, celui de la culture populaire, la fréquentation de prostituées est non seulement une preuve de santé physiologique, mais un rite de jeunesse extrêmement valorisé (Jeay, 1979, p. 50-51). Tomás, évidemment, s'était affranchi de la normalité initiatique de son âge :

llegó a aquella ciudad una dama de todo rumbo y manejo. Acudieron luego a la aña-gaza y reclamo todos los pájaros del lugar, sin quedar vademécum que no la visitase. Dijéronle a Tomás que aquella dama decía que había estado en Italia y en Flandes, y, por ver si la conocía, fue a visitarla, de cuya visita y vista quedó ella enamorada de Tomás. Y él, sin echar de ver en ello, si no era por fuerza y llevado de otros, no quería entrar en su casa (LV, p. 276).

Dans *El celoso extremeño*, Cervantès redouble la démonstration précédente pour en montrer les implications matrimoniales. Là aussi, la question de la sexualité est mise au cœur de l'histoire sous deux formes.

La première, et la plus explicite, concerne le mari lui-même. Pour produire l'exemplarité *diégétique* qui faisait défaut à *La Celestina*, la technique narrative consiste à parler par « indices », par « signes » : « La segunda *señal* que dio Filipo fue *no querer juntarse* con su esposa hasta tenerla puesta casa aparte » (*Celoso*, p. 332) ; « Hecha esta prevención y recogido el buen extremeño en su casa, *comenzó* a gozar *como pudo* los frutos del matrimonio, los cuales a Leonora, como no tenía experiencia de otros, *ni eran gustosos* ni desabridos » (p. 333). En invitant les lecteurs à faire le lien entre l'archétype du barbon et Carrizales, Cervantès souligne l'inconsistance érotique de la relation entre les deux époux et explique, ainsi, l'absence de plaisir de Leonora.

La seconde stratégie qu'emploie notre auteur pour nous pousser à percevoir l'absence de bonheur dans le couple relève du symbolisme métonymique ; il s'agit de l'environnement de Leonora. On se souvient que la construction de la maison du couple avait justifié l'ajournement du rapport sexuel qui devait sceller le mariage. Or, la description de la bâtisse signale que cet espace sera un retardateur perpétuel de sexualité. Au désert *sexuel* imaginé, fait suite un désert *sexué* réel : la maison est un monastère, Luis, son gardien, un eunuque, les personnes de compagnie sont exclusivement des femmes et même les contes de fées racontés y sont épurés de leur érotisme (*Celoso*, p. 132-135).

Si Cervantès retient la lecture érotique par le recours au rideau symbolique, ces deux nouvelles s'octroient les avantages suggestifs de l'hyperbole pour mieux nous faire mesurer l'importance de la sexualité dans le couple.

Par ces deux représentations inversées de la relation humaine intersexuelle, Cervantès réaffirme en creux la nécessité du plaisir dans l'amour ; par la technique du voile et de la

suggestion, il rejoint Ovide¹³⁴⁷ tout en gommant les aspérités les plus marquées de ce type de prose...

La philosophie développée reste pleinement ancrée dans l'humanisme renaissant. Léon l'Hébreux, notamment, considère la sexualité du couple comme une condition majeure du lien amoureux : elle est l'expression de la Nature (1993, p. 233), elle reproduit au niveau individuel l'union qui anime l'univers ; quand, enfin, elle est tempérée par l'honnêteté, elle incarne le juste milieu aristotélicien (*ibid.*, p. 157-158, 317-319)¹³⁴⁸.

Mais, dans les *Ejemplares*, la perspective cervantine semble moins néoplatonicienne qu'érasmiste et pragmatique. La philosophie amoureuse de l'auteur, comme celle d'Érasme dans son *Apologie du mariage*, inverse le discours canonique. Alors que, pour l'Eglise, la sexualité est, dans le mariage, un mal toléré, pour l'érudit hollandais, les plaisirs de la chair participent pleinement du bonheur conjugal en tant qu'expression de la vie (Morant, 2002, p. 121). Si la maison de Carrizales ressemble à un tombeau où la vie n'a plus cours (p. 333), c'est parce que la *generación* n'a jamais pu se frayer un passage, prisonnière qu'elle était entre un vieil homme impuissant, un impuissant jeune homme, un eunuque, un groupe de *doncellas* et une jeune mariée au couvent¹³⁴⁹. Le second motif qui rend pragmatique l'idéologie cervantine est exposé dans *La fuerza de la sangre*. Placé entre les nouvelles du *Licenciado Vidriera* et du *Celoso*, ce récit se distingue des nouvelles qui l'encadrent en délivrant aux lecteurs quelques phrases permettant de mettre en relief l'importance de la sexualité (*lecture intrafictionnelle*). Avant de contracter un mariage, Rodolfo fait le sermon suivant à sa mère :

Mozo soy, pero bien se me entiende que se compadece con el sacramento del matrimonio el justo y debido deleite que los casados gozan, y que si él falta, cojea el matrimonio y desdice de su segunda intención [...] unos hay que buscan nobleza, otros discreción, otros dineros y otros hermosura; y yo soy destos

¹³⁴⁷ Sur le plaisir en amour : OVIDE (1975), p. 92-93.

¹³⁴⁸ Sur le juste milieu dans la sexualité, voir HEBREO (1993), p. 111 et 604 : « Pues, de igual manera que es vicio amar demasiado lo útil y lo deleitable, también es vicio el no amarlos o, más exactamente, amarlos menos de lo necesario » ; « [los placeres carnales] no pertenecen a la clase de lo puramente deleitable, es decir, de lo que no articipa de lo honesto, ya que son deleites honestos ».

Sur la sexualité comme expression de la « Nature » : ERASME (1964), p. 434 (« Porque necesariamente debe ser común a todos aquello que implantó el Padre común de los hombres, y tan hondamente lo que implantó y lo sembró en las entrañas que por instinto lo sienten, no sólo las tórtolas y las palomas, sino también las bestias más feroces »), BEMBO (1990), p. 379 et *Galatea*, p. 262-263.

¹³⁴⁹ La stérilité du couple trouve une explication dans la phrase déjà citée « comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio, los cuales a Leonora [...] ni eran gustosos ni desabridos ». La « génération » étant le fruit du plaisir, une carence dans le domaine érotique explique légitimement l'assimilation de la maison à un tombeau et à un monastère. Pour Ambroise Paré et pour d'autres tenants de la théorie de la double semence, la cause la plus fréquente de stérilité provient [...] du peu de plaisir que la femme prend dans l'acte vénérien, car non seulement elle ne produit aucune semence, mais elle rejette le sperme masculin par la crispation de l'orifice utérin. *Aussi les pères qui, avertis par la science et par l'expérience, passent outre et marient leurs filles sans leur consentement, sont-ils coupables aux yeux de la nature même* » (Évelyne Berriot-Salvatore donne l'exemple de la nouvelle LXI de l'*Heptaméron*) : l'institution du mariage repose à cette époque « sur l'équilibre fragile de la physiologie féminine ; un désir ignoré, une volonté contrainte et l'harmonie du couple se trouve compromise » (2002, p. 436-441).

últimos. Porque la nobleza, gracias al cielo y a mis pasados y a mis padres, que me la dejaron por herencia; discreción, como una mujer no sea necia, tonta o boba, bástale que ni por aguda despunte ni por boba no aproveche; de las riquezas, también las de mis padres me hacen no estar temeroso de venir a ser pobre (FS, p. 318-319).

Rodolfo préfigure Carrizales, qui mettra en pratique cette même idée : « De que tenga dote o no, no hay para qué hacer caso, pues el cielo me dio para todos; y los ricos no han de buscar en sus matrimonios hacienda, sino gusto: que el gusto alarga la vida, y los disgustos entre los casados la acortan » (*Celoso*, p. 331).

Mises l'une à côté de l'autre, les deux nouvelles se rejoignent à travers l'expression d'un désir semblable de délectation érotique. Mais elles divergent sur le reste. La principale différence entre les personnages s'apparente à celle qui oppose Alonso Quijano au « donzel del Mar » (*Amadís*) : les personnages vieillissants n'ont plus la force vitale des jeunes. La vieillesse du jaloux d'Estrémadure permet à Cervantès de rappeler une donnée empirique que les philosophes néoplatoniciens, trop occupés par des considérations générales, laissaient de côté : la sexualité est plus active dans la jeunesse (Castiglione, 1991, p. 382). Chacune à leur tour, chacune avec une perspective spécifique, les nouvelles de *La fuerza de la sangre* et du *Celoso* délivrent les conseils qu'on adressait aux courtisans, jeunes ou vieux :

Je dis donc que, puisque la nature humaine dans l'âge juvénile est tellement encline au sens, on peut permettre au Courtisan d'aimer sensuellement, pendant qu'il est jeune ; mais si plus tard encore, alors qu'il est plus mûr, il s'enflamme par hasard de ce désir amoureux, il doit être circonspect et se garder de se tromper lui-même, en se laissant entraîner dans des malheurs qui, chez les jeunes gens, méritent davantage de compassion que le blâme, et au contraire, chez les vieillards, davantage le blâme que la compassion (*ibid.*, p. 391).

Au bout du compte, c'est bien le discours d'un certain nombre de moralistes¹³⁵⁰ qui est contredit ici. La sexualité, comme le sentiment amoureux, l'harmonie des partenaires ou la liberté, constitue un socle au développement harmonieux du couple. Inséré entre le *Licenciado* et le *Celoso*, le discours-phare de Rodolfo (FS) rappelle ce qui fait défaut à Tomás Rodaja comme à Leonora ; ce n'est pas tant le « bien premier » que les théologiens assignaient au mariage, c'est-à-dire la procréation, que son « bien second »¹³⁵¹, à savoir les plaisirs de la chair : « si él falta, cojea el matrimonio y desdice de su segunda intención » (FS, p. 318). Rodolfo n'est pas si différent de Ricaredo (EI) ou de Marco Antonio (DD) ; la réussite finale de ces personnages signale ce que Filón tentait de faire comprendre à Sofía par son long discours : désir sexuel et amour sont bien plus liés qu'on ne croit habituellement. Les *Nouvelles exemplaires* explicitent et rendent manifeste ce que le retour de don Fernando vers Dorotea laissait implicite dans *Don Quichotte* (1605) mais que Léon l'Hébreux affirmait avec force :

¹³⁵⁰ Sur le discours culpabilisant de J. L. Vives et des *Manuales de confesores* : MORANT (2002), p. 247-262.

¹³⁵¹ Sur la distinction entre les biens premiers et les biens seconds » : BOLOGNE (1995), p. 87-88.

[si] bien el apetito se satisface con la unión de la cópula, y de inmediato cesa el deseo o mejor dicho, el apetito, no por ello desaparece el amor cordial; al contrario, se hace más estrecha la posible unión [...] con la correspondiente unión de los cuerpos, el amor espiritual aumenta y se perfecciona más (1993, p. 148-149).

Les bases du bonheur à deux, telle la sexualité ou la liberté, sont des conditions *sine qua non* de l'amour. Elles sont tellement nécessaires que Cervantès leur accorde une place de choix comme valeurs manifestes uniquement –presque– dans les récits de dégradation, précisément dans ces histoires où les échecs amoureux peuvent recevoir une explication logique à la faveur de la structure rétributive. Ainsi, peut-on voir que la nouvelle centrale du *Celoso extremeño* concentre en elle, *in absentia*, les trois questions fondamentales de la sexualité, de la liberté, de l'harmonie.

L'environnement intrafictionnel de ce récit aide aussi à mieux décoder ces valeurs et à leur trouver une expression positive : l'amour et la liberté dans *La gitanilla*, l'accord volontaire dans *El amante liberal* et la sexualité dans *La fuerza de la sangre*. On aura remarqué, également, le caractère programmatique de la nouvelle qui ouvre le recueil : érotisme et symétrie amoureuse font partie des valeurs qu'elle défend activement (voir *supra*).

-B-

Faire le couple (I) :
les trois règles d'or du choix intrasexuel
(exemplarité narrative)

Les lecteurs ont pu apprendre à anticiper les défauts humains caractéristiques du comportement amoureux ; ils ont également compris comment sortir de conflits sentimentaux, émotionnels et familiaux. Le recueil exemplaire leur a fourni, enfin, quelques valeurs fondamentales pour réussir leur vie amoureuse.

L'essentiel du *consejo* des *consejas* est pourtant ailleurs. Car le point de fuite de la lecture ne peut être différent de celui qui structure le récit, en l'occurrence la célébration du mariage. La plupart des contes cervantins à dominante sentimentale narrent les parcours entrepris par Andrés, Ricardo (*AL*), Ricaredo (*EL*), Leocadia (*FS*), Avendaño (*IF*), Teodosia (*DD*), don Rafael (*SC*) et Campuzano (*CE*) pour conquérir l'objet de leur amour. Dans les *Ejemplares*, la rigueur qui fait s'enchaîner les séquences est celle qui anime le conte. Or, dans cette poétique, la fin de l'histoire n'apparaît jamais comme le fruit du hasard ; c'est, au contraire, la conséquence des actions antérieures des protagonistes¹³⁵². Aussi nous est-il donné à comprendre que les actes des protagonistes expliquent directement le succès de leur quête. En « contraignant » ses personnages à se marier avec leur aimé(e), Cervantès désigne, en retour, comme mode d'action efficace (*exemplarité narrative*) et axiologiquement pertinent (*exemplarité civilisatrice*) la série de valeurs qui s'est manifestée jusqu'alors.

Cette démarche qui allie fortement l'art d'aimer à la *conseja* ne peut surprendre, notamment chez un auteur qui a pu s'imprégner de culture orientale. Les traités sur l'amour écrits par les humanistes sont intéressants pour les amoureux, mais leur dimension dialogique compromet leur efficacité à l'égard du lecteur amoureux, qui trouvera une information théorique conséquente mais qui se perdra, aussi, dans les arguments que les différents personnages pourront utiliser. Les *Nouvelles exemplaires*, au contraire, dessinent une idéologie concrète et commune sur l'amour : la multiplicité des angles narratifs converge pour construire un art d'aimer pluriel dans les cas évoqués mais unique dans la philosophie globale du recueil. Au sein des *Ejemplares* se détachent trois nouvelles : *La gitanilla*, *La española inglesa* et *La ilustre fregona*. D'un point de vue sentimental, elles ne présentent pas des *incipit* problématiques, comme le font parallèlement *El amante liberal*,

¹³⁵² PROPP (1970), p. 82 : dans le conte, il « est toujours possible d'adopter pour principe : définir les fonctions d'après leurs conséquences ».

La fuerza de la sangre, *Las dos doncellas* et *La señora Cornelia*. Les personnages féminins n'ont pas acculé Andrés, Ricaredo et Avendaño au malheur. Preciosa et Isabela ont, d'emblée, le projet de se marier avec leur conjoint¹³⁵³. La *tension narrative* induite par ces récits est faible, ce qui a pour principal effet de diriger l'attention lectorale vers les valeurs véhiculées par les personnages.

Celles-ci portent essentiellement sur les deux grands domaines de la quête amoureuse : l'aimé et l'amoureux. Les *Ejemplares* expliquent, d'une part, quel *amoureux* choisir et, d'autre part, comment agir pour séduire l'*aimé* : deux chemins que nous allons successivement emprunter.



<i>Amo</i>	<i>¿Tienes deseo de casarte, Cristinica?</i>
<i>Cristinica</i>	<i>Sí tengo.</i>
<i>Amo</i>	<i>Pues escoge [...].</i>

Cervantès, *Entremeses* (*La guarda cuidadosa*)

Les noviciats amoureux qui sont conduits par les acteurs de la fiction ne les concernent pas : ce sont les lecteurs qui, en témoins de l'initiation exécutée *sous leurs yeux*, doivent apprendre les valeurs qui garantissent la réussite du rite fictionnel.

Le temps imparti au protagoniste pour achever sa quête, la présence d'un faux-héros, la spécialisation identitaire de chaque personnage, les discours démonstratifs, etc., tout cela concourt à configurer un réseau sémantique fortement axiologique et à mettre en exergue trois critères fondamentaux dans la recherche d'un bon partenaire : le caractère fortement sexué de l'être, son volontarisme et sa réactivité émotionnelle.

REPERER LA VIRILITE ET LA FEMINITE

Avant que ne s'ouvre le XVII^e siècle, un traité comme l'*Examen de ingenios* a habilement mélangé les cartes du jeu médical pour que la réflexion sur la construction d'une bonne République ne soit pas étrangère à la façon dont s'accouplent les individus et les tempéraments : choisir un bon parti signifie, aussi, s'arrêter sur une « nature » propre à la reproduction. La reprise des théories antiques sur la constitution physiologique de l'animal humain (celles de Galien, essentiellement) a infléchi le discours amoureux de certains écrivains. Le débat ne se situe plus autant entre la liberté des amants et l'autorité des parents : la physiologie a, elle aussi, son mot à

¹³⁵³ « Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra, pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero » (*GT*, p. 55) ; « Cuatro días faltaban para llegarse aquél en el cual sus padres de Ricaredo querían que su hijo inclinase el cuello al yugo santo del matrimonio, teniéndose por prudentes y dichosísimos de haber escogido a su prisionera por su hija, teniendo en más la dote de sus virtudes que la mucha riqueza que con la escocesa se les ofrecía » (*EI*, p. 222).

dire dans l'élection du partenaire. Savoir distinguer chez un partenaire potentiel une intense féminité ou une forte virilité permet de s'assurer la compatibilité et l'efficacité du couple (Huarte, 1989, p. 601-642).

Les signes de virilité

*Mais évitez les hommes qui font étalage de leur élégance et de leur beauté et dont chaque cheveu a sa place assignée.
[...] que l'odeur du mâle, père du troupeau, ne blesse pas les narines.
Tout le reste, abandonne-le soit aux jeunes filles lascives, soit aux hommes qui, contre nature, cherchent l'amour d'un homme.*

Ovide, *L'art d'aimer*

Disons le franchement, le mâle exemplaire a beau hériter du lignage des héros féeriques, il n'a rien d'un Prince Charmant : sur cette figure, Cervantès a imprimé une forte marque de fabrique.

Si les personnages cervantins nous laissent sceptiques quant à leur exemplarité, c'est parce que la critique a refusé de faire siennes les valeurs pourtant manifestes que l'auteur livre notamment aux lectrices de son temps. Prenons en exemple Rodolfo et Marco Antonio, qui jouent manifestement avec la gent féminine. La philosophie éthique pourrait condamner leurs actes, mais la physiologie populaire dit tout autre chose. Non seulement la chasteté n'est pas un principe qui oblige les adolescents comme les adolescentes (Morant, 2002, p. 243) mais, surtout, le folklore valorise les prouesses sexuelles des jeunes hommes. On considère que l'ignorance sexuelle du garçon est anormale (Jeay, 1979, p. 50). Les parents de Rodolfo condamnent-ils leurs fils ? Pas le moins du monde ; ils sont même ravis de découvrir l'existence d'un petit-fils. Du point de vue de la pensée populaire (et de la réconciliation finale évidemment), le viol que commet Rodolfo est un rite de jeunesse et de fécondité (*ibid.*, p. 51-52), qui *qualifie* ses compétences de géniteur. Les contes populaires célèbrent ce type de forfait sans le dire clairement, mais le signalent par un symbolisme oblique. Le conte-type « Le garçon paresseux » montre, ainsi, comment un jeune garçon, aidé d'un poisson magique, met enceinte, à distance, la fille du roi (Camarena, Chevalier, 1995, p. 689-692)¹³⁵⁴.

Pour la réflexion médicale d'un J. Huarte de San Juan, la capacité à procréer du garçon est l'une de ses principales vertus (1989, p. 618-622). L'homme idéal doit être « chaud et sec au troisième degré ». Les jeunes filles peuvent le repérer en reconnaissant ses « costumbres ordinarias [...] que] son ánimo, soberbia, liberalidad, desvergüenza, y hollarse con muy buena

¹³⁵⁴ Pour le début de l'âge moderne : « Le garçon paresseux » dans *Les nuits facétieuses* de G. Fr. Straparola (III, 1). Également : OVIDE (1974), p. 49-51 (« Une femme, prise de force brusquement par un vol amoureux, s'en réjouit »).

gracia y donaire » (*ibid.*). L'aisance au combat d'Andrés et de Ricardo (GT, AL¹³⁵⁵), le courage du même Ricardo et de Ricaredo (AL, EI¹³⁵⁶) ne sont pas moins significatifs que le rapt de Leocadia par Rodolfo. La colère de l'« amant libéral », même si elle doit être tempérée (voir *supra*), est à lire comme un signe de virilité (voir *supra* : V. 3. A. *La sexualisation de l'être*). J. Huarte de San Juan comme B. Castiglione en étaient persuadés¹³⁵⁷, mais c'est surtout Marcile Ficin qui évoque le dieu Mars comme le parfait représentant de l'amour (1968, p. 88). On comprend mieux, alors, pourquoi Ricardo recourt au personnage homérique d'Achille pour se présenter devant Leonisa. Son discours signale l'égarement de la belle Sicilienne, qui ne sait pas percevoir, en lui, le soldat viril qui caractérise tout amant exemplaire.

De ces analyses, il reste difficile de tirer l'idée d'une stratégie idéologique visant à faire prendre conscience, aux lectrices et aux lecteurs, de la nécessité de savoir évaluer la virilité. Dans les passages que nous citons, la virilité n'est pas vraiment une *valeur manifestée*, elle reste implicite. Aussi Cervantès, en conteur expérimenté, doit-il faire usage d'une technique plus éprouvée pour qu'émerge nettement cette valeur. Le recours à la catégorie du *Faux-héros*, parce qu'il vise à provoquer la répulsion des lecteurs, permet de souligner chez le protagoniste les qualités inverses à celles représentées par son opposant. Et, de fait, si le faux-héros du conte cervantin fonctionne comme tel, c'est bien parce qu'il fait montre d'une virilité apparente, « fausse ». Dans la deuxième nouvelle du recueil, la libéralité est une valeur démontrée à partir du personnage principal ; celle de la virilité s'impose, par contre, à partir de son concurrent, Cornelio.

Contenta estarás, ¡oh enemiga mortal de mi descanso!, en tener con tanto sosiego delante de tus ojos la causa que hará que los míos vivan en perpetuo y doloroso llanto. Llégate, llégate, cruel, un poco más, y enrede tu yedra a ese inútil tronco que te busca; *peina o ensortija aquellos cabellos* de ese tu *nuevo Ganimedes*, que *tibiamente* te solicita. Acaba ya de entregarte a los *banderizos años* dese *mozo* en quien contemplas, porque, perdiendo yo la esperanza de alcanzarte, acabe con ella la vida que aborrezco. ¿Piensas, por ventura, soberbia y mal considerada doncella, que contigo sola se han de romper y faltar las leyes y fueros que en semejantes casos en el mundo se usan? ¿Piensas, quiero decir, que este mozo, *altivo por su riqueza, arrogante por su gallardía, inexperto por su edad poca, confiado por su linaje*, ha de querer, ni poder, ni

¹³⁵⁵ GT, p. 96 : « un bofetón tal, que [...] le hizo acordar que no era Andrés Caballero, sino don Juan, y caballero; y, arremetiendo al soldado con mucha presteza y más cólera, le arrancó su misma espada de la vaina y se la envainó en el cuerpo, dando con él muerto en tierra ».

AL, p. 118 : « no te sabré decir si los muchos que me acometieron atendían no más de a defenderse, como quien se defiende de un loco furioso, o si fue mi buena suerte y diligencia, o el cielo, que para mayores males quería guardarme; porque, en efeto, herí siete o ocho de los que hallé más a mano ».

¹³⁵⁶ *Ibid.* : « antes que se pusiese en pie, puse mano a mi espada y acometíle, no sólo a él, sino a todos cuantos allí estaban ».

EI, p. 226, 244 : « Dos navíos -respondió la reina- están para partirse en corso, de los cuales he hecho general al barón de Lansac: del uno dellos os hago a vos capitán, porque la sangre de do venís me asegura que ha de suplir la falta de vuestros años. Y advertid a la merced que os hago, pues os doy ocasión en ella a que, correspondiendo a quien sois, sirviendo a vuestra reina, mostréis el valor de vuestro ingenio y de vuestra persona, y alcancéis el mejor premio que a mi parecer vos mismo podéis acertar a desearos » ; « se quitó de la ventana, y pidió apriesa sus armas ». Également : le courage de l'amoureux qui révèle la supériorité d'Elicio sur Erastro dans *Galatea*, p. 330, 411, 437.

¹³⁵⁷ Sur la « colère noble » : CASTIGLIONE (1991), p. 342 ; HUARTE (1989), p. 537-590.

saber guardar firmeza en sus amores, ni estimar lo inestimable, ni conocer lo que conocen los maduros y experimentados años? No lo pienses, si lo piensas, porque no tiene otra cosa buena el mundo, sino hacer sus acciones siempre de una misma manera, porque no se engañe nadie sino por su propia ignorancia. En los pocos años está la inconstancia mucha; en los ricos, la soberbia; la vanidad, en los arrogantes, y en los hermosos, el desdén; y en los que todo esto tienen, la necedad, que es madre de todo mal suceso. Y tú, ¡oh mozo!, que tan a tu salvo piensas llevar el premio, más debido a mis buenos deseos que a los ociosos tuyos, ¿por qué no te levantas de ese estrado de flores donde yaces y vienes a sacarme el alma, que tanto la tuya aborrece? Y no porque me ofendas en lo que haces, sino porque no sabes estimar el bien que la ventura te concede; y véese claro que le tienes en poco, en que no quieres moverte a defendelle por no ponerte a riesgo de descomponer la afeitada compostura de tu galán vestido. Si esa tu reposada condición tuviera Aquiles, bien seguro estuviera Ulises de no salir con su empresa, aunque más le mostrara resplandecientes armas y acerados alfanjes. Vete, vete, y recreáte entre las doncellas de tu madre, y allí ten cuidado de tus cabellos y de tus manos, más despiertas a devanar blando sirgo que a empuñar la dura espada (AL, 116-117).

La longueur du discours de Ricardo montre l'importance que Cervantès veut que l'on accorde aux caractéristiques du rival sicilien. Le personnage-repoussoir dont est ici brossé le portrait n'est pas isolé dans l'ensemble du recueil. Andrés, déjà, avait dû vite troquer son habit coloré¹³⁵⁸ pour un autre beaucoup plus modeste afin de rejoindre Preciosa. Ricaredo est aussi très critiqué à son retour d'expédition maritime (EI, p. 235-236, voir *supra*) ; il ne retrouvera Isabela que lorsqu'il aura vêtu un humble habit de captif.

Pour mieux apprécier la valeur de ces parures masculines, l'enquête doit se déplacer en amont des *Nouvelles exemplaires*. Peut-être se souviendra-t-on d'un certain Vicente de la Roca, *burlador* de Leandra. Il était lui aussi magnifiquement vêtu :

Vicente venía de las Italías, y de otras diversas partes, de ser soldado. Llevóle de nuestro lugar, siendo muchacho de hasta doce años, un capitán que con su compañía por allí acertó a pasar, y volvió el mozo de allí a otros doce, *vestido a la soldadesca, pintado con mil colores, lleno de mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero. Hoy se ponía una gala y mañana otra; pero todas sutiles, pintadas, de poco peso y menos tomo*. La gente labradora, que de suyo es maliciosa, y dándole el ocio lugar es la misma malicia, lo notó, y contó punto por punto sus galas y preseas, y halló que los vestidos eran tres, de diferentes colores, con sus ligas y medias; pero él hacía tantos guisados e invenciones dellas, que si no se los contaran, hubiera quien jurara que había hecho muestra de más de diez pares de vestidos y de más de veinte plumajes. Y no parezca impertinencia y demasía esto que de los vestidos voy contando, porque ellos hacen una buena parte en esta historia.

Sentábase en un poyo que debajo de un gran álamo está en nuestra plaza, y allí nos tenía a todos la boca abierta, pendientes de las hazañas que nos iba contando [...]. Añadiósele a estas arrogancias ser *un poco músico* y tocar *una guitarra* a lo rasgado, de manera que decían algunos que *la hacía hablar*, pero no pararon aquí sus *gracias*, que también la tenía *de poeta*, y así, de cada niñería que pasaba en el pueblo, componía un romance de legua y media de escritura.

Este soldado, pues, que aquí he pintado, *este Vicente de la Roca, este bravo, este galán, este músico, este poeta* fue visto y mirado muchas veces de Leandra, desde una ventana de su casa que tenía la vista a la plaza. *Enamoróla el oropel de sus vistosos trajes,*

¹³⁵⁸ GT, p. 52 : « La espada y daga que traía eran, como decirse suele, una ascua de oro; sombrero con rico cintillo y con plumas de diversas colores adornado. Repararon las gitanas en viéndole, y pusieronse a mirar muy de espacio, admiradas de que a tales horas un tan hermoso mancebo estuviese en tal lugar, a pie y solo. »

encantáronla sus romances, que de cada uno que componía daba veinte traslados, llegaron a sus oídos las hazañas que él de sí mismo había referido, y, finalmente, que así el diablo lo debía de tener ordenado, ella se vino a enamorar dél, antes que en él naciese presunción de solicitalla (*Leandra*, p. 577-578).

Le paon, visiblement, avait déployé toutes ses plumes pour séduire sa congénère femelle. Cervantès, c'est évident, concentre l'attention des lecteurs sur les motifs qui ont fait tomber Leandra dans la tanière du loup ; car, à bien y regarder, Vicente ressemble plus à un prédateur qu'à un amoureux désireux de conquérir sa belle. Mais, chez Cervantès, le loup ne se déguise pas en mère-grand pour appâter la jeune fille : elle est assez grandette pour que le loup se contente de faire luire son poil afin d'attirer la proie dans sa tanière (p. 579).

Mais revenons au recueil exemplaire. Ne peut-on trouver la trace de semblables déguisements ? Si l'on change de lunette et que l'on ne se contente plus de se focaliser sur les faux-héros, deux silhouettes se dessinent immédiatement sous nos yeux.

La première est celle d'un loup, Loaysa ; le Petit Chaperon qu'il convoite est enfermé en terre andalouse.

ella, vencida deste temor, no había querido venir, tantas cosas le dijeron sus criadas, especialmente la dueña, de la *suavidad de la música* y de la *gallarda disposición del músico* pobre (que, sin haberle visto, le alababa y le subía sobre Absalón y sobre Orfeo), que la pobre señora, convencida y persuadida dellas, hubo de hacer lo que no tenía ni tuviera jamás en voluntad. Lo primero que hicieron fue barrenar el torno para ver al músico, el cual no estaba ya en hábitos de pobre, sino con *unos calzones grandes de tafetán leonado, anchos a la marineresca; un jubón de lo mismo con trencillas de oro, y una montera de raso de la misma color, con cuello almidonado con grandes puntas y encaje*, que de todo vino proveído en las alforjas, imaginando que se había de ver en ocasión que le conviniese mudar de traje (*Celoso*, p. 348).

Le second prédateur placé au premier plan de la fiction est un véritable officier, du nom de Campuzano. C'est ainsi qu'il se décrit lorsque « doña Estefanía » croise son chemin :

Estaba yo entonces bizarrísimo, con aquella gran cadena que vuesa merced debió de conocerme, el sombrero con plumas y cintillo, el vestido de colores, a fuer de soldado, y tan gallardo, a los ojos de mi locura, que me daba a entender que las podía matar en el aire (*CE*, p. 524).

La prosopographie est brève mais significative ; elle permet de dégager un premier trait chez ces prétendants. Campuzano est un alchimiste de l'amour. La chaîne qu'il possède n'est absolument pas en or : tout est faux. En renversant le point de vue par rapport à l'histoire de Leandra, Cervantès précise sa pensée : ce type de séducteur est expert en tromperies amoureuses ; le doute d'Eusebio sur l'expérience guerrière de Vicente s'évanouit ici pour laisser place à la certitude de la fraude :

- El propósito es –respondió el alférez– de que toda aquella balumba y aparato de cadenas, cintillos y brincos podía valer hasta diez o doce escudos.
- Eso no es posible –replicó el licenciado–; porque la que el señor alférez traía al cuello mostraba pesar más de docientos ducados.
- Así fuera –respondió el alférez– si la verdad respondiera al parecer; pero como no es todo oro lo que reluce, las cadenas, cintillos, joyas y brincos, con sólo ser de alquimia se

contentaron; pero estaban tan bien hechas, que sólo el toque o el fuego podía descubrir su malicia (CE, p. 532).

Mais le pire est ailleurs. Les lectrices auront peut-être remarqué ce détail sur lequel se concluent l'histoire de Leandra et celle de Leonora. Vicente, confie Leandra, « sin quitalle su honor, le robó cuanto tenía, y la dejó en aquella cueva y se fue » (*Leandra*, p. 580). On peut légitimement ne pas croire à cette version, mais, il faut reconnaître que Cervantès termine *El celoso extremeño* sur une note similaire : « Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos » (*Celoso*, p. 362). En somme, nos deux personnages féminins sont aussi vierges après l'assaut des séducteurs qu'avant leur arrivée.

Cela n'est guère surprenant. Si Cervantès critique autant les Loaysa et autres Vicente, c'est pour que les lectrices puissent se détourner des garçons dont certains signes dénotent un manque profond de virilité. L'attribut de Vicente pourrait bien être la « rose », concept imagé dont le symbolisme renvoie généralement à la beauté féminine¹³⁵⁹. Loaysa n'est pas mieux loti par son créateur : la nature l'a desservi, puisqu'il fait partie de la « gente baldía, atildada y meliflua » (*Celoso*, p. 336)¹³⁶⁰. La description de Cornelio est tout aussi destructrice pour lui : face au binôme héroïque Ricardo-Achille se pose en rivale l'association Cornelio-Ganymède (« estrado de flores »).

La beauté masculine, insiste fortement J. Huarte de San Juan, est un signe de faible fertilité : « Los hombres muy calientes y secos por maravilla aciertan a salir hermosos, antes feos y mal tallados [...]. Por el contrario, ser bien sacado y gracioso arguye moderado calor y humedad [...]; y así es cierto que la mucha hermosura en el hombre no arguye mucho calor » (1989, p. 621).

De même, un mode de vie calme favorisé par la richesse humidifie le corps, contrairement à celui du soldat, il limite les capacités de reproduction (*ibid.*, p. 674) et il écarte Cornelio et Loaysa de la candidature pour représenter le parfait amant.

Les activités musicales de Loaysa n'aident pas plus la production d'une bonne « semence » (Huarte, 1989). Orphée, auquel est comparé le personnage cervantin (*Celoso*, p. 342) est loin d'être un héros de guerre. Sa grande aventure a été de n'avoir pu faire sortir sa belle de la prison gardée par Pluton (Pérez de Moya, 1995, p. 514-515). Leonora, d'ailleurs, restera condamnée à une mort corporelle, comme Eurydice. À l'instar de Vicente « de la Rosa », Loaysa use du chant pour apprivoiser ses proies (p. 337). Pourtant, le « mejor músico que hay en el mundo » est un piètre

¹³⁵⁹ RODRIGUEZ (1990, p. 234) associe la rose au « colorido vestuario y floreo verbal ». G. Durand précise que les couleurs et le motif floral se situent fréquemment dans un isomorphisme d'ordre féminin (DURAND, 1992a, p. 265).

¹³⁶⁰ Sur cet aspect du personnage, voir le commentaire de J. Canavaggio (1997, p. 286) et l'introduction d'A. Rey Hazas et de Florencio Sevilla Arroyo (CERVANTES, 1997a, p. LIV).

conquérant dans la chambre où il retiendra Leonora prisonnière, ce qui n'est guère surprenant à une époque où les compétences vocales pouvaient résonner comme un signe de faiblesse sexuelle¹³⁶¹.

Cornelio ne cumule pas, il est vrai, tous les handicaps l'empêchant de jouir de virilité ; malgré sa beauté et son existence oisive, il n'est pas chanteur. Pourtant, comme si les indices d'impuissance du jeune homme ne suffisaient pas, il est taxé de Ganymède. Ainsi associé au très jeune garçon qui avait séduit Jupiter (Ovide, 1992, p. 325-326 ; Hebreo, 1993, p. 266), Cornelio semble cacher une nature homosexuelle, ce qui le place à l'opposé de Rodolfo, dont l'acte, similaire à celui de l'enlèvement d'Europe¹³⁶², symbolisait la capacité hétérosexuelle (*ibid.*, p. 265). Si les lectrices ne comprennent toujours pas que Ricardo ferait un bien meilleur mari pour Leonisa, la période initiatique se charge de le leur révéler. L'attaque épée au poing de Ricardo, devant laquelle s'est défilé Cornelio¹³⁶³, sert à vérifier le bien fondé des sous-entendus de l'amant débouté.

En somme, ce faisceau de représentations cervantines permet de résoudre une casuistique amoureuse qui oppose un bel homme à un adversaire plus laid. Dans ses *Nouvelles exemplaires*, Cervantès est manifestement insistant : une excessive beauté masculine est un indice de mollesse amoureuse ou de préférence homosexuelle, contrairement aux manifestations de courage, de colère ou de mobilité corporelle. Ce discours, sans doute influencé par l'axiologie de certains contes merveilleux¹³⁶⁴, ne peut qu'être d'une grande portée pour les jeunes du temps. J.-L. Flandrin rappelle que la beauté, associée à la richesse, représentait un puissant attrait du point de vue des jeunes (1993, p. 175). Cervantès ne prêche pas dans le désert : son discours veut toucher les lecteurs sur ce qui les intéresse le plus. Mais cette même thématique concerne également les jeunes hommes : dans leur cas, par contre, la beauté est un très bon signe en amour chez la femme.

¹³⁶¹ HUARTE (1989), p. 264 : « De los cantores cuenta el mismo Galeno que, sabiendo por experiencia la gran correspondencia que tienen los testículos con la garganta, y que tratar con mujeres les echaba a perder la voz, se hacían continentes por fuerza, por no perder el comer y salario que por su música les daban; y con esto (dice Galeno) tenían los instrumentos de la generación tan pequeños, fríos y rugosos, como si fueran viejos. Al revés de los lujuriosos, cuyas partes, por ser muy ejercitadas y usadas, son muy crecidas, los vasos seminarios muy anchos y patentes, a los cuales acude gran copia de sangre y calor natural. »

On remarquera qu'Andrés n'utilise pas de la musique (*GT*, p. 91-93) comme appât pour séduire sa bien aimée et que cet art scelle la nouvelle amitié qui le lie à Clemente (voir *infra*).

¹³⁶² Sur le rapprochement avec le rapt d'Europe : MURILLO (1988), p. 245. Voir, plus généralement, tous les raptés évoqués dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

¹³⁶³ *AL*, p. 118 : « A Cornelio le valió su buena diligencia, pues fue tanta la que puso en los pies huyendo, que se escapó de mis manos. »

¹³⁶⁴ Sur les tests de virilité dans les contes de fées, voir la *Novela del Gran Soldán* (GRACIAN DANTISCO, 1968, p. 193) et, pour un panorama plus large, PROPP (1983), p. 332-339 et ZIPES (1986), p. 42 (« Le modèle du héros masculin des contes de Perrault est donc totalement différent du modèle féminin. Aucun des protagonistes qui personnifient ce héros composite n'est particulièrement beau, alors qu'ils ont tous un esprit brillant, du courage et de l'adresse », voir *Riquet à la Houpe*).

Le signe de féminité

Parmi les apprentissages fondamentaux du lecteur homme, il importe à Cervantès que ce dernier sache lire le charme corporel de la femme comme l'une des meilleures garanties matrimoniales. Si toutes les héroïnes sont d'une beauté exemplaire à l'exception d'Estefanía (CE), Rodolfo est plus que n'importe quel autre personnage celui qui met en relief ce critère d'élection. Si la beauté n'est pas indispensable, la laideur reste déconseillée¹³⁶⁵ ; J. Huarte de San Juan estime même que la beauté, qui distingue la femme « fría y húmida en segundo grado », convient à tous les types de complexion masculine : « primeramente al caliente y seco en el segundo grado, y después al templado, y tras él al caliente y húmido » (1989, p. 626). Le conte, on s'en souvient, ne dit pas autre chose : la quête du héros doit l'amener vers la « Belle des belles »¹³⁶⁶ (voir *supra*). Pour que se confirme l'idée, suggérée déjà par certains, que la fertilité des jeunes filles constitue un paramètre essentiel dans le choix matrimonial¹³⁶⁷, on peut se tourner vers l'ethnologie historique. J. L. Flandrin observe qu'en 1612, un magistrat bordelais dénonçait la coutume basque de prendre femme « à l'essay » :

c'est qu'ils espousent leurs femmes à l'essay. Ils ne couchent point leurs contracts de mariage par escrit, et ne reçoivent la bénédiction nuptiale qu'après avoir longtemps vescu avec elles, avoir sondé leurs meurs et cogueu par effet la fertilité de leur terroir. Cette coustume est contre les Saints décrets : et néanmoins tellement enracinée en ceste nation que vous leur arracheriez plutôt la religion que ceste usance (1993, p. 240-243).

Dans l'axiologie des *Ejemplares*, la beauté est évidemment un élément décisif du choix masculin, mais elle s'avère aussi un appât dangereux. L'officier Campuzano, on l'a dit, est déçu par le visage d'Estefanía, qu'il croyait ravissant aux vues de la blanche main qu'elle lui avait intentionnellement découverte. Les nouvelles conclusives du *Casamiento engañoso* et du *Coloquio de los perros* mettent les lecteurs en garde. La première impression doit être complétée par d'autres, auxquelles il faudra donner toute l'importance qu'il convient. Berganza en fera la triste expérience : la première tromperie dont est victime le chien est l'œuvre d'une homologue d'Estefanía, « hermosa » mais, aussi, retorse « à l'extrême » (p. 458).

Déterminantes, la beauté féminine et la virilité masculine n'en restent pas moins insuffisantes pour ne pas s'égarer dans son choix amoureux. Cervantès propose d'autres indices

¹³⁶⁵ FS, p. 318 : « Pues pensar que un rostro feo, que se ha de tener a todas horas delante de los ojos, en la sala, en la mesa y en la cama, pueda deleitar, otra vez digo que lo tengo por casi imposible ». L'émission de semence étant pour A. Paré le résultat d'un triple processus impliquant le plaisir des sens (« d'abord une excrétion humide qui vient [...] du cerveau, ensuite une érection des parties génitales qui procède des "esprits vitaux", enfin une éjaculation de semence, déclenchée par la concupiscence et la volupté »), il s'avère « indispensable que "l'objet plaise et soit désiré, tant de la part de l'homme que de la femme" faute de quoi l'union est inféconde » (BERRIOT-SALVATORE, 2002, p. 437).

¹³⁶⁶ Voir le conte d'AFANASSIEV (1990), p. 7-14.

¹³⁶⁷ Sur les naissances dans *Amadis de Gaula* : ROTHSTEIN (1999), p. 136-137.

pour que ses lecteurs, hommes et femmes, puissent faire leur choix intelligemment. Nous verrons que des manifestations irrationnelles importent dans le repérage du bon conjoint. Avant cela, relevons que l'auteur indique chez les protagonistes exemplaires que leur vertu de soupirant ou d'être aimé réside dans l'étendue de leur rationalité, qui se manifeste par un volontarisme sans failles. Le personnage de Preciosa, qui ouvre le recueil, en est le représentant le plus explicite. Sa façon d'aimer, loin d'être un laisser-aller émotionnel, correspond plutôt à une philosophie personnelle : « que yo pienso fabricarme/ mi suerte y ventura buena » (GT, p. 94). Preciosa, malgré la constante désinvolture qu'elle affiche au début du récit, prouvera qu'elle n'est pas seulement en âge de se marier, elle est aussi « bonne à marier ».

REPERER LA DÉTERMINATION FÉMININE ET L'ENGAGEMENT MASCULIN

La détermination féminine

*Des faveurs accordées facilement auront du mal à nourrir longtemps
l'amour : à ses douces joies il faut mêler quelques refus.*

Ovide, *L'art d'aimer*

Preciosa et Costanza sont les deux emblèmes cervantins de la virginité prématrimoniale. Si Preciosa est un « trésor » en quête duquel les hommes peuvent partir, c'est en vertu de l'intégrité de son hymen :

Una sola joya tengo que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas, porque, en fin, será vendida, y si puede ser comprada, será de muy poca estima; ni me la han de llevar trazas ni embelecós: antes pienso irme con ella a la sepultura, y quizá al cielo, que ponerla en peligro que quimeras y fantasías soñadas la embistan o manoseen. Flor es la de la virginidad que, a ser posible, aun con la imaginación no había de dejar ofenderse. Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita! (p. 54)

Avec ce personnage, Cervantès reconstitue la fascination qu'exercent sur l'esprit humain les figures fondées sur le paradoxe¹³⁶⁸. Vierge, Preciosa connaît pourtant la sexualité et en joue (voir *supra*), ce qui rend sa pudeur d'autant plus troublante. Dans *La ilustre fregona*, la valorisation de la chasteté pré-nuptiale dépend d'une stratégie similaire : l'auberge du Sévillan est un écrin qui met littéralement en lumière la pureté de Costanza. La flamme qui éclaire la jeune fille dans l'obscurité, au début, puis à la fin de la nouvelle, fait éclater le caractère unique, mystérieux et divin de sa virginité¹³⁶⁹. À l'auberge, la Gallega et la Argüello servent de contrepoints axiologiques

¹³⁶⁸ Sur ces figures : BOYER (2001), p. 105-111.

¹³⁶⁹ IF :

- « [Avendaño] se entró hasta el patio de la posada; y, apenas hubo entrado, cuando de una sala que en el patio estaba vio salir una moza, al parecer de quince años, poco más o menos, vestida como labradora, con una vela encendida en un candelero. No puso Avendaño los ojos en el vestido y traje de la moza, sino en su rostro, que le parecía ver en él los que suelen pintar de *los ángeles* » (p. 384) ;

à la pudique « laveuse de vaisselle ». Leurs atouts sexuels exprimés dans les danses qu'elles exécutent et dans les poèmes de Carriazo en font des compagnes de jeu (*IF*, p. 402-407), mais pas des épouses potentielles. Tout autant que les grands pieds des sœurs de Cendrillon, le comportement de la Gallega et de la Argüello joue, dans le conte cervantin, le rôle de faire-valoir : les deux femmes forcent le contraste pour que se détache plus nettement la pudeur virginale de Costanza.

On ne peut guère être surpris que Cervantès dirige ses protagonistes masculins vers des emblèmes quasi divins de pureté sexuelle. Le lien qui est établi entre la virginité et le mariage a pour objectif, non pas de souligner les effets pervers du système idéologique de la *honra* mais, plutôt, la nécessité de profiter du temps qui sépare encore les amants du mariage pour vérifier la résistance sexuelle de la belle.

Dans les deux nouvelles, Andrés et Avendaño ne sont pas les seuls à être initiés. Preciosa et Costanza subissent, elles aussi, un rite de passage prénuptial. Adoptant le point de vue des personnages masculins, les lecteurs assistent au déroulement de l'initiation des jeunes filles. Dans cette perspective, la chasteté des belles est fondamentale car la culture populaire préindustrielle conseille à l'homme soucieux de se marier de faire porter sa préférence vers des filles chastes¹³⁷⁰.

L'aventure de Campuzano (*CE*) vient confirmer, à la fin du recueil, la pertinence du modèle amoureux incarné par Andrés et Avendaño. Estefanía fut une pécheresse en son temps : « Señor alférez Campuzano, simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuesa merced por santa: pecadora he sido, y aun ahora lo soy, pero no de manera que los vecinos me murmuren ni los apartados me noten » (p. 525). La rhétorique de la nouvelle montre que ce n'est pas l'engagement matrimonial qui la fera changer de voie. Ainsi, de la première nouvelle à l'avant dernière, Cervantès place la question de la virginité, non sur le terrain social (Estefanía ne souffre pas d'ostracisme particulier), mais sur celui de la vie sentimentale. Campuzano et les lecteurs de son

-
- « sin aguardar que otra vez la llamasen, tomó una vela encendida sobre un candelero de plata, y, con más vergüenza que temor, fue donde el Corregidor estaba. Así como el Corregidor la vio, mandó al huésped que cerrase la puerta de la sala; lo cual hecho, el Corregidor se levantó, y, tomando el candelero que Costanza traía, llegándole la luz al rostro, la anduvo mirando toda de arriba abajo; y, como Costanza estaba con sobresalto, habíasele encendido la color del rostro, y estaba tan hermosa y tan honesta, que al Corregidor le pareció que estaba mirando la hermosura de *un ángel en la tierra* » (p. 425).

¹³⁷⁰ Sur cet aspect dans le folklore aragonais, voir RIVAS RIVAS (1986), p. 144-145 : « El espacio reproduce [...] el significado que tiene para [los chicos y las chicas] la llegada de la pubertad : en el caso de la chica disminuyendo su radio de acción y reduciéndolo al espacio doméstico. El paso del niño al grupo de los mozos se airea y se hace público ritualmente [...], sin embargo, en la chica parece como si quisiera ocultarse y esconderse a los ojos de los demás [...]. En el momento que la chica llega a la pubertad, su integridad como mujer, su pureza y limpieza moral entran en una etapa de fácil "contaminación" a través de sus relaciones con el sexo opuesto, peligro que no acaba hasta llegar al matrimonio [...] si una chica consigue llegar al matrimonio "sin prisas", es decir sin estar embarazada, habrá demostrado la fuerza de su integridad [...]. Su salida triunfante de estas situaciones contaminantes la hace acreedora de la estima local y particularmente de los chicos del pueblo, que ven en ella una posible compañera del "viaje en que ambos han de embarcarse" ».

récit font l'expérience que la chasteté prématrimoniale est un bon indicateur de la fidélité postmatrimoniale. *El casamiento engañoso* raconte donc sur le mode négatif les conséquences d'un choix matrimonial peu soucieux des questions sexuelles. Témoin du lourd passé sexuel d'Estefanía, la syphilis plonge finalement Campuzano dans le malheur sentimental : le soldat est un homme confiné dans la solitude, loin, très loin, du bonheur amoureux qu'il a pu, seulement, entrevoir.

Malgré le poids de la chasteté dans l'organisation axiologique du recueil, il ne faudrait pas croire que Cervantès a fait de cette valeur l'axe majeur de l'éducation sentimentale qu'il propose ; l'originalité de la démonstration serait tellement faible qu'il n'y aurait pas d'effet d'exemplarité. Ce que la fiction conseille, ce n'est pas tant d'être attentif à la virginité, c'est plutôt de prendre comme critère de choix matrimonial la lutte qui est menée par les jeunes femmes pour la conserver. D'ailleurs, Cervantès ne propose pas d'« exemple » unique, plusieurs voies sont offertes aux lectrices comme en témoignent les deux Costanza du recueil.

Dans *La ilustre fregona*, les servantes s'opposent par leur activité. La Gallega et la Argüello animent l'auberge par des danses érotiques à la limite de la sorcellerie (p. 406, note 245), auxquelles Costanza ne participe pas : des prétendants ont beau se presser pour la voir, « ella no pareció ni salió a verle, con que dejó burlados muchos deseos » (p. 402). Dans cette séquence, il est probable que Cervantès situe ses lecteurs dans le contexte rituel et réaliste des bals où aimaient se rejoindre les jeunes célibataires. Ces réunions présentaient l'intérêt de fournir des occasions privilégiées pour estimer la valeur des personnes du beau sexe¹³⁷¹. La scène festive de *La ilustre fregona* enseigne aux lecteurs mâles que le refus d'une jeune fille de participer à des danses populaires provocatrices n'est pas un signe de froideur sentimentale : c'est au contraire, chez la personne sollicitée, l'indice de sa volonté acharnée de résister aux diverses tentations. La *gitanilla*, malgré son goût prononcé pour le chant et la danse, n'est pas moins vertueuse que la *fregona* : « era algo desenvuelta, pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad;

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 149-151 : « La entrada de las chicas al baile es el reconocimiento público del cambio que se produce en las relaciones entre chicos y chicas. Las familias retardan todo lo que pueden este momento, porque a la vez que es el lugar permitido para iniciar los noviazgos, también es el espacio donde la "contaminación" se hace más patente y peligrosa. El contacto con el sexo opuesto se inicia en un lugar público, pero fuera del control paterno ; el baile es un espacio abierto a toda la juventud del pueblo, pero también es al mismo tiempo un lugar cerrado para los mayores que ya no tienen la edad para "estas cosas". La responsabilidad y madurez de los chicos y las chicas se pone a prueba y a partir de ahora, el éxito o fracaso quedará públicamente reconocido cuando una pareja se case : si lo hacen como "Dios manda", es decir, sin estar embarazada, es que han sido unas relaciones "formales", si non, quedará en duda la honestidad de la mujer y su caso servirá de ejemplo en boca de las madres, cuando éstas aconsejen a sus hijas para que no cometan el mismo error [...]. El peligro que corre el tabú de las relaciones sexuales de romperse en [...] el baile se contrarresta con otra serie de ritos que hacen posible su mantenimiento [...]. Me estoy refiriendo a las rondas y enramadas : "cuando los quintos cantaban a una chica, eso quería decir que ya había dejado de ser niña y era una moza" ».

antes, con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas » (p. 29).

Toutefois, par rapport à la première nouvelle, *La ilustre fregona* a l'avantage de compléter cette didactique amoureuse par un discours oblique très évocateur. On nous l'assure à la fin du récit, Costanza a la charge des couverts en argent de l'auberge : « No es fregona, señor –dijo el huésped–, que no sirve de otra cosa en casa que de traer las llaves de la plata, que por la bondad de Dios tengo alguna, con que se sirven los huéspedes honrados que a esta posada vienen » (p. 425). Le symbolisme du minéral est transparent. Pris dans son ensemble, le comportement de Costanza ne fait que rendre plus imagée et manifeste l'idée qu'avait exprimée la reine d'Angleterre dans *La española inglesa* : « Yo misma os seré guarda de Isabela, aunque ella da muestras que su honestidad será su más verdadera guarda » (*EI*, p. 226). À travers le symbole des couverts précieux et protégés, ce dont est responsable Costanza c'est bien de sa virginité. Dans l'optique d'une lecture masculine de la nouvelle, Cervantès prend soin de souligner que l'amour d'Avendaño porte, certes, sur une personne d'une rare beauté, mais aussi, et surtout, sur ce qui rend *ilustre* à ses yeux la jeune fille. Il s'agit, évidemment, de son activité de gardienne du trésor. À son ami Carriazo, Avendaño défend le titre de noblesse de sa Princesse : « Yo te digo, hermano [...], que ella no friega ni entiende en otra cosa que en su labor, y en ser guarda de la plata labrada que hay en casa, que es mucha » (p. 399). Symboliquement, ces mots du prétendant achèvent d'indiquer la spécificité de son amour. Avendaño, à la différence du fils du Corregidor¹³⁷², exprime son désir se marier avec Costanza parce qu'il reconnaît en elle ce qui fait sa valeur, à savoir sa préoccupation à préserver sa vertu jusqu'au mariage, de la conserver jusqu'à l'arrivée d'un « huésped honrado ».

L'engagement masculin

Promets, promets ; cela ne coûte rien ; en promesses tout le monde peut être riche.

Ovide, *L'art d'aimer*

Cervantès n'oublie pas les lectrices lorsqu'il prodigue ses conseils matrimoniaux. Les exemples fictionnels insistent pour qu'elles soient très attentives à l'engagement de fidélité des hommes. Cervantès s'applique à ce que les promesses sincères d'Andrés et d'Avendaño annoncent un engagement perpétuel :

- Yo no la pretendo para burlalla, ni en las veras del amor que la tengo puede caber género de burla alguna; sólo quiero servirla del modo que ella más gustare: su voluntad es la mía. Para con ella es de cera mi alma, donde podrá imprimir lo que quisiere; y para conservarlo y guardarlo no será como impreso en cera, sino como esculpido en mármoles, cuya dureza se opone a la duración de los tiempos (*GT*, p. 53).

¹³⁷² Voir le sonnet p. 388, où est fait l'éloge de la beauté de la *fregona*.

- Si vos lo quisiéredes ser mío, por los medios que más a vuestra honestidad convengan, mirad qué pruebas queréis que haga para enteraros desta verdad; y, enterada en ella, siendo gusto vuestro, seré vuestro esposo y me tendré por el más bien afortunado del mundo (IF, p. 417).

Malgré tout, de tels propos ne doivent pas emporter la conviction des jeunes filles. Ces discours peuvent n'être qu'une stratégie sournoise destinée à emporter de l'argent (*Leandra*, p. 580) ou la virginité de la belle qui se sera laissée convaincre (*DD*, p. 448).

À cause de l'impossibilité, pour les femmes, de s'assurer de la réalité du sentiment masculin, Cervantès plaide pour un repérage des jeunes hommes qui jurent leur fidélité *en public* (Andrés Caballero –*GT*, p. 52-53–, Ricardo –*AL*, p. 114, 156-157–, Ricaredo –*EI*, p. 221–). Il fait de cette attitude un signe proprement exemplaire que les filles ont à apprécier en l'associant toujours à la sincérité de l'engagement masculin. Si le jeune homme manifeste à l'entourage du couple ses intentions matrimoniales, le piège de la tromperie disparaît, car, s'il ne voulait tenir son engagement, la société l'obligerait à le faire, selon des modalités proches de celles dépeintes à la fin de *La fuerza de la sangre*.

La prégnance du témoignage public de l'amour dans les *Nouvelles exemplaires* témoigne de la liberté cervantine vis-à-vis des recommandations tridentines. L'éducation sentimentale du recueil fonctionne sur des principes autres. L'accord verbal entre Preciosa et Andrés est semblable à la tradition du jurement *per verba de futuro* de la tradition médiévale : elle se passe entre les deux amants. La *gitanilla* rompt même le dialogue entre Andrés et sa « mère-grand » pour que la discussion s'établisse, non entre ces derniers, mais entre elle et le gentilhomme. Cervantès s'intéresse moins au mariage lui-même qu'aux conditions de son succès, ce sur quoi ne se prononçait pas vraiment l'Eglise, trop occupée à traiter la question des mariages clandestins. Dans le discours des *Ejemplares*, l'essentiel est que les femmes assistent au total engagement social de leur amoureux. Le cas contraire est présenté dans le recueil. Avendaño est profondément amoureux de Costanza. Mais les modalités secrètes de son amour, dues à la méfiance qu'il observe envers les « maîtres » de la *fregona*¹³⁷³, ne permettent pas à celle-ci de correspondre à son sentiment. Lorsque « Tomás Pedro » demande à la belle de ne pas révéler ses prétentions, la réaction de la jeune fille montre toute la défiance que ce type de signe amoureux doit générer :

Salió en esto Costanza, tan hermosa, aunque rebozada, que si pudiera recibir aumento su hermosura con algún accidente, se pudiera juzgar que el sobresalto de haber visto en el papel de Tomás otra cosa tan lejos de la que pensaba había acrecentado su belleza. Salió con el papel entre las manos hecho menudas piezas, y dijo a Tomás, que apenas se podía tener en pie:

- Hermano Tomás, ésta tu oración más parece hechicería y embuste que oración santa; y así, yo no la quiero creer ni usar della, y por eso la he rasgado, porque no la

¹³⁷³ IF, p. 417 : « Sólo, por ahora, os pido que no echéis tan enamorados y limpios pensamientos como los míos en la calle; que si vuestro dueño los sabe y no los cree, me condenará a destierro de vuestra presencia, que sería lo mismo que condenarme a muerte. »

vea nadie que sea más crédula que yo. Aprende otras oraciones más fáciles, porque ésta será imposible que te sea de provecho (IF, p. 417).

Et, de fait, pour que le mariage se conclue, il faut attendre qu'il soit arrangé par les parents des deux jeunes : avant leur arrivée, Costanza n'avait toujours pas cédé aux promesses secrètes d'Avendaño.

L'autre révélateur d'amour est la soumission initiatique du héros à sa princesse (voir *supra* : V. 3. A. *Se somettre*¹³⁷⁴). L'humilité de l'amoureux est un bon critère de choix pour une jeune femme. À l'opposé des *burladores* Vicente de la Roca (*Leandra*) et Campuzano (*CE*¹³⁷⁵), Andrés et Avendaño¹³⁷⁶ témoignent de l'intensité de leur sentiment par le changement de situation sociale qu'ils assument temporairement. Comme nous l'avions signalé précédemment, ces deux protagonistes ont des attitudes qui correspondent à la tradition du roman de chevalerie. L'objectif cervantin ne se limite pourtant pas à dessiner un cadre chevaleresque d'urbanité. Le modèle courtois est aussi un savoir-vivre amoureux (voir *supra* : VI. 2. B. *Les gentilhommes exemplaires et le scénario chevaleresque en creux*). L'obéissance à la belle est fondamentale pour la femme, car, dans l'idéologie de la *fin'amor*, l'intensité de l'amour masculin est directement proportionnelle aux marques de soumission qu'il affiche¹³⁷⁷. C'est bien en ce sens –celui d'un aveu émotionnel–, qu'il faut comprendre la *transformación* et l'humilité d'Avendaño :

A la fama de vuestra hermosura, que por muchas leguas se estiende, *dejé mi patria, mudé vestido, y en el traje que me veis vine a servir a vuestro dueño*; si vos lo quisiéredes ser mío, por los medios que más a vuestra honestidad convengan, mirad qué pruebas queréis que haga para enteraros desta verdad; y, enterada en ella, siendo gusto vuestro, seré vuestro esposo y me tendré por el más bien afortunado del mundo (IF, p. 416-417).

REPERER LES EMOTIONS

La force du sentiment chez un partenaire est repérable à la force de sa volonté, qu'elle s'exprime dans le désir féminin de pureté sexuelle ou dans la soumission masculine à la dame. Ces signaux émanant de l'investissement rationnel des amants ne sont pas seuls sur la palette des indicateurs d'amour. Cervantès signale l'existence d'une autre communication du sentiment, plus spontanée et irrationnelle, celle des émotions. Les deux manifestations de l'émotion amoureuse dans les *Ejemplares* rejoignent celles qui apparaissaient dans *La Galatée* : il s'agit des larmes et de

¹³⁷⁴ Quand l'aimé est le responsable de l'initiation, la soumission initiatique de l'amoureux est un signe d'engagement définitif de fidélité : « Las pruebas desempeñan en los ritos el mismo papel que la juramentación en la iniciación de los miembros de las asociaciones secretas: demuestran la sumisión a la autoridad de los dignitarios y el compromiso del individuo con el grupo » (LA FONTAINE, 1987, p. 144).

¹³⁷⁵ *CE*, p. 524 : « Estaba yo entonces bizarrísimo [...] y tan gallardo, a los ojos de mi locura, que me daba a entender que las podía matar en el aire. »

¹³⁷⁶ Voir, également, pour les personnages de Ricardo et Ricaredo, les références à leur orgueil premier (voir *supra* : Chap. VI) puis à leur captivité finale.

¹³⁷⁷ Voir RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 525.

l'évanouissement¹³⁷⁸. La principale différence observable dans le recueil de 1613 réside dans l'exemplarité de ces deux effets de l'amour, qui sont ici affichés avec plus de visibilité pour les lecteurs, afin qu'ils soient compris par eux comme des signaux de l'amour sincère.

La sincérité de la communication émotionnelle

Y cuando esto Amadís decía, Oriana le estava mirando, y víale caer las lágrimas de los ojos que todo el rostro le mojavan.

Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*

La fin de la *Novela de la fuerza de la sangre* apporte des informations précieuses aux lecteurs. Elle s'oppose radicalement à la séquence d'ouverture du récit. La brutalité et la peur ont laissé place à l'amour, dans l'une des rares scènes où il transparait pleinement. La découverte de Leocadia chez ses parents est l'occasion d'un test amoureux pour le jeune homme. Rodolfo réagit face à elle comme il l'avait fait la première fois : la beauté de la jeune fille assiège son esprit¹³⁷⁹. Leocadia dans le rapt, comme dans la rencontre avec Rodolfo, s'évanouit. Mais ces similitudes apparentes soulignent le changement de comportement du personnage masculin. Cette fois-ci, il ne profite pas de l'évanouissement de Leocadia, puisqu'il est à présent lui aussi envahi par l'émotion :

Sobresaltáronse todos, y, dejando la mesa, acudieron a remediarla. Pero el que dio más muestras de sentirlo fue Rodolfo, pues por llegar presto a ella tropezó y cayó dos veces. Ni por desabrocharla ni echarla agua en el rostro volvía en sí; antes, el levantado pecho y el pulso, que no se le hallaban, iban dando precisas señales de su muerte [...].

Llegó el cura presto, por ver si por algunas señales daba indicios de arrepentirse de sus pecados, para absolverla dellos; y donde pensó hallar un desmayado halló dos, porque ya estaba Rodolfo, puesto el rostro sobre el pecho de Leocadia (FS, p. 320-321).

La détresse de Leocadia a éveillé chez le gentilhomme une pitié amoureuse. La séquence est construite sur le modèle de l'épreuve *qualifiante*, ce qui permet à la nouvelle d'informer les lecteurs sur l'importance et la signification de l'évanouissement dans le jeu amoureux. Peu après la démonstration émotionnelle de Rodolfo, sa mère insiste pour nous signifier que c'est, précisément, le trouble émotionnel exprimé dans l'évanouissement qui révèle la profondeur de son sentiment et sa capacité à aimer dans le mariage :

No te corras, hijo, de los extremos que has hecho, sino córrete de los que no hicieres cuando sepas lo que no quiero tenerte más encubierto, puesto que pensaba

¹³⁷⁸ Voir, notamment, *Galatea*, p. 314-322.

¹³⁷⁹ FS : « la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, que así quieren que se llamase la hija del hidalgo, comenzó de tal manera a imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen » (p. 304-305) ; « se le iba entrando por los ojos a tomar posesión de su alma la hermosa imagen de Leocadia » (p. 320).

dejarlo hasta más alegre coyuntura. Has de saber, hijo de mi alma, que esta desmayada que en los brazos tengo es tu verdadera esposa: llamo verdadera porque yo y tu padre te la teníamos escogida, que la del retrato es falsa (p. 321).

Dès lors, Cervantès fait comprendre à ses lecteurs que les réticences de la belle Leocadia n'ont plus lieu d'être :

Hallóse Leocadia entre los brazos de Rodolfo, y quisiera con honesta fuerza desasirse dellos; pero él le dijo:
- No, señora, no ha de ser así. No es bien que punéis por apartaros de los brazos de aquel que os tiene en el alma (p. 321-322).

Tout comme le motif de l'évanouissement, celui des larmes versées correspond à un indice important de la solvabilité sentimentale de l'amant, comme l'explique une historienne des larmes :

à une époque où la présence du corps dans les romans est très discrète, cette abondance sécrétaire, avec tout ce qu'elle a de convenu, permet de rendre charnelle la sensibilité des personnages, de donner au sentiment un aspect physique [...]. Ce n'est pas la matérialité du corps qui est l'objet de description mais le mouvement des passions qui l'agitent. [...] l'usage de ces expressions rend lisible, dans l'économie du récit, l'état des protagonistes du drame (Vincent-Buffault, 2001, p. 38-39)¹³⁸⁰.

On pourrait, dès lors, reprocher à Preciosa son initiale froideur rationnelle : elle a accepté verbalement le mariage avec Andrés alors que lui doit remplir son « contrat » en prouvant son attachement pendant deux ans. Mais la petite et exemplaire gitane n'est pas Zoraida : symétriquement au gentilhomme, elle s'ouvre à l'amour : « poco a poco se iba enamorando de la discreción y buen trato de su amante » (*GT*, p. 79). Il faut attendre la fin de la nouvelle pour comprendre qu'elle est prête au mariage. Le test « qualifiant » qui le certifie est provoqué par l'emprisonnement d'Andrés ; il permet au cœur de la *gitanilla* de s'épancher et de se révéler face à la femme du Corregidor :

Tomó en esto Preciosa las manos de la corregidora, y, besándoselas muchas veces, se las bañaba con lágrimas y le decía:
- Señora mía, el gitano que está preso no tiene culpa, porque fue provocado: llamáronle ladrón, y no lo es [...]. Él ha de ser mi esposo, y justos y honestos impedimentos han estorbado que aun hasta ahora no nos hemos dado las manos [...]. Señora mía, si sabéis qué es amor, y algún tiempo le tuvistes, y ahora le tenéis a vuestro esposo, doleos de mí, que amo tierna y honestamente al mío [...].
Estando en esto, entró el corregidor, y, hallando a su mujer y a Preciosa tan llorosas y tan encadenadas, quedó suspenso, así de su llanto como de la hermosura. Preguntó la causa de aquel sentimiento, y la respuesta que dio Preciosa fue soltar las manos de la corregidora y asirse de los pies del corregidor, diciéndole:
- ¡Señor, misericordia, misericordia! ¡Si mi esposo muere, yo soy muerta! Él no tiene culpa; pero si la tiene, déseme a mí la pena, y si esto no puede ser, a lo menos entreténgase el pleito en tanto que se procuran y buscan los medios posibles para su remedio; que podrá ser que al que no pecó de malicia le enviase el cielo la salud de gracia (*GT*, p. 99).

¹³⁸⁰ Voir la manifestation corporelle des sentiments dans *Amadís de Gaula* : RODRIGUEZ DE MONTALVO (1999), p. 1123, 1165, 1354 (larmes) ; p. 1352 (tremblements d'amour) ; 1359 (voix, gestes).

Seulement à cet instant de la lecture, Cervantès nous autorise à penser que Preciosa est mue par des sentiments profonds et non plus par le désir de préserver sa vertu.

La *Novela de la española inglesa* est plus éloquente encore. Lorsque la reine oblige Ricaredo à partir en mer pour prouver sa valeur, le jeune homme « se fue a hincar de rodillas ante Isabela; y, queriéndola hablar, no pudo, porque se le puso un nudo en la garganta que le ató la lengua y las lágrimas acudieron a los ojos, y él acudió a disimularlas lo más que le fue posible » (EI, p. 227). La reine profère alors ces mots, qui font ressortir la valeur d'humanité que renferment les larmes :

- No os afrentéis, Ricaredo, de llorar, ni os tengáis en menos por haber dado en este trance tan tiernas muestras de vuestro corazón: que una cosa es pelear con los enemigos y otra despedirse de quien bien se quiere. Abrazad, Isabela, a Ricaredo y dadle vuestra bendición, que bien lo merece su sentimiento.

Isabela, que estaba suspensa y atónita de ver la humildad y dolor de Ricaredo, que como a su esposo le amaba, no entendió lo que la reina le mandaba, antes comenzó a derramar lágrimas, tan sin pensar lo que hacía, y tan sesga y tan sin movimiento alguno, que no parecía sino que lloraba una estatua de alabastro (EI, p. 227).

Cervantès fait intervenir la reine pour attribuer un sens à l'effusion de Ricaredo. L'analyse qu'elle donne sert à affirmer, tout à la fois, l'importance des larmes en public (« No os afrentéis ») et leur caractère profondément sentimental chez l'homme (« ni os tengáis en menos »). La reine a un rôle similaire à doña Estefanía, la mère de Rodolfo. Ce maître d'initiation délivre, par son autorité, un message : les larmes d'homme prouvent à la femme aimée la qualité de son sentiment¹³⁸¹, l'émotion profonde de son « cœur » (p. 227). Chez Isabela, la correspondance par les larmes à l'émotion de Ricaredo donne la mesure de son amour ; en mêlant ses larmes à celles de son futur mari, elle déclare la réciprocité de son amour. Cervantès avait signalé à ses lecteurs jusqu'à quel point Ricaredo était épris de la jeune Espagnole, mais il lui restait à construire l'amour de celle-ci¹³⁸². C'est chose faite avec le contre-don « lacrymal » qu'elle propose à son amant. Isabela vient alors de mettre son cœur à nu, elle aussi.

Les dangers de la communication traditionnelle

Ricaredo ne peut plus parler lorsqu'il apprend qu'il doit temporairement quitter Isabela, l'objet de ses pensées amoureuses. Cet indicateur irrationnel de son sentiment est en complète opposition avec les repères de la communication traditionnelle.

Le discours poétique tout comme l'affichage visuel de l'aisance économique sont parmi les signes les plus impressionnants que le partenaire manifeste lorsqu'il est animé par le désir. Mais, dans ses *Nouvelles exemplaires*, Cervantès a tracé une ligne de séparation entre les amoureux « véritables » et les autres ; c'est leur manière d'afficher le sentiment qui les distingue. Cervantès

¹³⁸¹ Voir VINCENT-BUFFAULT (2001), p. 53.

¹³⁸² Tout juste avait-elle dit que sa *voluntad* (son amour) dépendait de la *voluntad* (choix) de ses parents adoptifs (p. 221).

montre que Ricaredo et Avendaño aiment vraiment dans leur silence¹³⁸³. Les déclamations de Vicente (*Leandra*), les chansons de Loaysa (*FS*), les vers des prétendants de Costanza (*IF*) ne communiquent pas la spontanéité de l'amour mais, seulement, le travail patient d'individus déterminés. Les deux poèmes que les concurrents d'Avendaño ont adressés à Costanza sont révélateurs du caractère consciencieux mais léger¹³⁸⁴ et artificiel de leur sentiment, comme le soulignent ceux qui l'écoutent (p. 389). J. L. Vives comparait ainsi l'*amado* à l'*encantador* : « El comienza a encantarte muy mansico y muy halagüeño, trayéndole la mano por el cerro, y diciéndote luego que tú eres la más hermosa y más agraciada a sus ojos que Helena ni Polijena, y con este cencerrear comienzan a venir las perdices a la red » (1995, p. 169). De même, les vêtements et les objets précieux dont se parent Vicente de la Roca et Campuzano ne sont pas la conséquence des flèches de Cupidon mais le reflet d'un calcul froid de possession.

Les *Nouvelles exemplaires* semblent suggérer que la démesure qui s'exprime chez l'amoureux n'est véritablement sincère qu'à la condition de s'exprimer dans le cœur et non dans l'habit ou dans la voix¹³⁸⁵. La leçon n'est pas si différente de celle que Charles Perrault voudra que l'on retienne de son *Petit Chaperon rouge* :

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux (1981, p. 145).

¹³⁸³ Le secret que sollicite Avendaño auprès de Costanza et la communication par lettre qu'il choisit s'opposent aux méthodes employées par ses concurrents. La discrétion que le personnage adopte est redevable à la tradition ovidienne (OVIDE, 1974, p. 40, 81-83) et courtoise (EL CAPELLAN, 1985, p. 189).

¹³⁸⁴ Rappelons-nous qu'il ne semble apprécier que la beauté de la *fregona*.

¹³⁸⁵ Loin de nous néanmoins l'idée de présenter une organisation axiologique systématique de la matière narrative « exemplaire » qui aurait supposé un plan idéologique préalable à l'écriture particulière de chaque nouvelle. Le texte de 1613 reste un recueil composite intégré par des récits rédigés à des époques différentes. La *Novela de la gitanilla* exprime à ce propos une nuance importante sur la question évoquée précédemment puisqu'Andrés participe aux côtés de Clemente à un chant alterné à la gloire de Preciosa (« Tenía Clemente sus puntas de poeta, como lo mostró en los versos que dio a Preciosa, y Andrés se picaba un poco, y entrambos eran aficionados a la música. Sucedió, pues, que, estando el aduar alojado en un valle cuatro leguas de Murcia, una noche, por entretenerse, sentados los dos, Andrés al pie de un alcornoque, Clemente al de una encina, cada uno con una guitarra, convidados del silencio de la noche, comenzando Andrés y respondiendo Clemente, cantaron estos versos », *GT*, p. 90-93). On remarquera toutefois qu'en cette fin de récit, le motif du chant ne sert plus à différencier Andrés de son rival, le poète Clemente ; il s'intègre à présent dans une nouvelle structure destinée à sceller l'amour entre le *caballero* et Preciosa et à signaler la profonde complicité des deux amis.

Les artifices magiques permettant à certains personnages de sonder les cœurs ont une pertinence qui ne dépasse pas le monde de la fiction. Les Amadís et Orianas auxquels s'adresse Cervantès dans ses *Ejemplares* ne disposent pas de l'arche des *Leales Amadores* ni de la *Cámara defendida* pour choisir le conjoint idéal¹³⁸⁶. Cervantès prend en charge l'idéalisme amoureux de romans plus anciens comme les fictions chevaleresques en défendant la nécessité de trouver un bon partenaire de vie, mais il s'en différencie par son souci de fournir des représentations imaginaires exportables dans la réalité quotidienne depuis l'univers de la lecture. En démontrant la raison de certains signes et la dangerosité de quelques autres, notre auteur de nouvelles « exemplaires » présente dans le détail les critères devant guider, selon lui, l'élection du bon parti, tant pour l'homme que pour la femme. La lecture du recueil fonctionne, alors, comme une initiation prématrimoniale, comme une éducation du regard et de l'ouïe, destinée à éviter les errements les plus communs (la fascination des jeunes filles pour les « beaux parleurs » et les « frimeurs »¹³⁸⁷) et à favoriser les choix les plus avisés (l'attirance pour les marques instinctives du sentiment).

¹³⁸⁶ Voir le début du deuxième livre d'*Amadís de Gaula* ou le chapitre 30 du livre second d'*Amadís de Grecia* (SILVA, 2004, p. 314 : « [Zirfea] puso tal encantamiento que ningún cavallero pudiesse subir por ellas arriba más de como se estendiesse su bondad, ni ninguna donzella más de cuanto se estendiesse la lealtad que en bien amar avía tenido, y hasta llegar al merecimiento de cada uno y cada una, se estendiesse no pudiesse ser vista Niquea »).

¹³⁸⁷ FLANDRIN (1993), p. 175 (*pôle I*) ; VINCENT (2004), p. 55-56 (*pôle II*).

-C-

Faire le couple (II) :
les deux règles d'or de la conquête intersexuelle
(exemplarité narrative)

Ce qui arrive aux héros et aux héroïnes des contes de fées peut être comparé (et l'a été) aux rites d'initiation que le novice aborde avec toute sa naïveté et son manque de formation [...]. Ayant obtenu sa récompense et son salut, le héros, ou l'héroïne, devient vraiment lui-même digne d'être aimé. Mais quelque méritoire que soit cette évolution de l'individu, et bien qu'elle puisse sauver l'esprit, elle n'est pas suffisante pour assurer le bonheur. Pour cela, il faut aller au-delà de son isolement et établir un lien avec l'autre.

Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*

Pour achever une quête amoureuse, Léon l'Hébreux donne le conseil suivant : « que también se convierta el amado en el amante » (1993, p. 149). Comment faire exactement ? C'est à cette question que veut répondre Cervantès avec précision.

Savoir choisir son partenaire d'amour et son futur compagnon de vie ne constitue qu'une partie de l'art d'aimer suggéré dans les *Ejemplares*. Tout aussi importantes sont les stratégies de conquêtes mises en place par les héros. Elles sont essentielles à ceux qui viennent de tomber amoureux, comme Andrés ou Avendaño mais, également, aux personnes qui, tel Ricardo ou Teodosia, que nous avons rencontrés dans le début de ce chapitre (voir *supra* : VII. 2), veulent récupérer un amant perdu. On se souvient que Cervantès conseillait de recourir à la perspective du mariage ou à des tiers comme fils d'Ariane pour ne pas se perdre dans le labyrinthe amoureux. Pour les amants dans le malheur que représentent Ricardo et Teodosia, il restait en effet à sortir du dédale sentimental.

Les techniques que nous allons détailler à présent répondent, ainsi, à cette double nécessité que Cervantès pouvait percevoir chez ses jeunes contemporains (*pôle I*), et dont on sait, désormais, qu'elle est anthropologique (*pôle II*¹³⁸⁸) : sortir du labyrinthe et conquérir l'aimée.

¹³⁸⁸ Sur le lien particulier entre l'adolescence et l'amour, voir CYRULNIK (2005).

UNE REGLE INDIVIDUELLE : LA FORCE MORALE

Obstination et libéralité masculines

Dois-je te conseiller de lui envoyer aussi des vers d'amour ? Hélas ! la poésie n'est guère en honneur. On fait l'éloge des poésies, mais ce sont de grands présents qu'on réclame : pourvu qu'il soit riche, le rustre lui-même plaît. Notre âge est vraiment l'âge d'or : c'est l'or qui procure les plus grands honneurs, l'or qui procure l'amour.

Ovide, *L'art d'aimer*

Sans grande originalité, Cervantès rappelle que l'obstination est un moyen sûr de séduction.

L'idéologie sentimentale de la nouvelle reprend l'une des structures de base de la féerie. Et pour cause, Costanza, mais aussi Leonisa, incarnent le motif folklorique de la fiancée indomptable, hostile à l'amour du prétendant (voir Propp, 1983, p. 394). Du coup, c'est l'ensemble de la quête décrite dans le premier niveau de diégèse (la coexistence à Nicosie –*AL*–, la vie dans l'auberge –*IF*–), qui fait figure de « tâche difficile » : Ricardo et Avendaño subissent l'épreuve de la persistance amoureuse. Les rejets violents de l'une et de l'autre jeune femme tentent d'entamer le moral des héros (*AL*, p. 142 ; *IF*, p. 417) ; mais rien n'y fait, ils poursuivent leur effort.

En sanctionnant positivement la prouesse du protagoniste masculin, les fins de récit donnent raison à la stratégie maintenue jusqu'au bout par le gentilhomme. Dans *La ilustre fregona*, le père de Costanza est contraint de céder sa fille en mariage à Avendaño (*IF*, p. 438) comme à un héros de conte qui a prouvé sa résistance (voir Propp, 1983, p. 402-441). Plus encore que Ricardo, Avendaño fait de la résistance amoureuse une stratégie à la fois efficace pour arriver à ses fins et facilement imitable pour les lecteurs masculins (*exemplarité narrative*). Au centre de la nouvelle, Cervantès avait mis en vers l'art d'aimer du protagoniste dans un *ovillejo* de son cru. Le jeune homme y assurait que l'insistance finit toujours par payer :

La firmeza.
¿Quién da alcance a su alegría?
La porfía.
Dese modo, bien podría
esperar dichosa palma
si en esta empresa mi alma
calla, está firme y porfía (*IF*, p. 414).

Et quelle meilleure forme d'insistance sentimentale que la démonstration matérielle de l'élan altruiste et amoureux ? En amour, comme en d'autres circonstances sociales, la philosophie cervantine garde une certaine cohérence. Elicio comparait son engagement pour Galatea dans des termes voisins de ceux que Berganza emploie dans sa défense des humbles. C'est la garde des brebis, caractéristique de la conception chrétienne, qui soutient l'édifice des relations humaines :

Deja, hermosa Galatea, que tu rebaño venga con el nuestro, y si no gustas de nuestra compañía, escoge la que más te agradare; que no por tu ausencia dejarán tus ovejas de ser bien apacentadas, pues yo, que nací para servirte, tendré más cuenta dellas que de las mías propias (p. 56).

Elicio était un homme attentionné. Mais Ricardo l'est plus encore ; malgré l'imperfection libérale dont il fait preuve (voir *supra*), sa générosité au moment de la capture de Leonisa reste l'acte fondateur de sa renommée future d'« amant libéral » (p. 159). La séquence est d'ailleurs assez détaillée pour rendre *évidente*, plastique, la scène du don dirigée par Ricardo¹³⁸⁹. L'espace se construit sur une forte bipartition de manière à obtenir une intensité fictionnelle conséquente dans l'opposition entre Cornelio et Ricardo. Cornelio est placé sur la rive, à distance de Ricardo, lequel va provoquer la surprise... Alors que les corsaires étaient venus demander une rançon pour la libération du héros, celui-ci oblige son majordome à régler uniquement la libération de Leonisa.

dije que en ninguna manera tratase de mi libertad, sino de la de Leonisa, y que diese por ella todo cuanto valía mi hacienda; y más, le ordené que volviese a tierra y dijese a sus padres de Leonisa que le dejasen a él tratar de la libertad de su hija, y que no se pusiesen en trabajo por ella. (p. 119-120).

L'acte de Ricardo n'est pas désintéressé, certes (Hutchinson, 2001, p. 85-93). Mais comment pourrait-il l'être puisqu'il s'agit d'un acte d'amour, qui implique, inévitablement, un esprit de possession¹³⁹⁰ ? Le don financier de Ricardo est une métaphore du don émotionnel qu'il fait à Leonisa. La critique de ce geste de générosité, même si elle est parfaitement légitime, ne correspond pas complètement à l'idéologie amoureuse du récit. Ce qui convainc Leonisa de s'écarter de Cornelio et de se rapprocher de Ricardo, c'est bien l'insistance de Mahamut à rappeler la libéralité de son ami. Souvenons-nous de la réaction de Leonisa lorsqu'elle apprenait que Cornelio n'avait offert que quatre cents écus, quand Ricardo était prêt à mettre en vente ses biens pour payer la rançon initialement fixée à cinq mille écus (p. 120) :

Bien poca debía de ser [la afición de Cornelio], pues no pasaba de cuatrocientos escudos; más liberal es Ricardo, y más valiente y comedido; Dios perdone a quien fue causa de su muerte, que fui yo, que yo soy la sin ventura que él lloró por muerta; y sabe Dios si holgara de que él fuera vivo para pagarle con el sentimiento, que viera que tenía de su desgracia el que él mostró de la mía. Yo, señor, como ya os he dicho, soy la poco querida de Cornelio y la bien llorada de Ricardo (p. 135).

Même si Mahamut a menti à Leonisa, l'axiologie qu'il utilise ne participe pas moins de l'idéologie d'ensemble du récit. Les lecteurs avaient en effet pu se rendre compte qu'au cours des

¹³⁸⁹ *AL*, p. 119 : « Llegados, pues, como digo, a la ciudad, entró en el puerto la una galeota y la otra se quedó fuera; coronóse luego todo el puerto y la ribera toda de cristianos, y el lindo de Cornelio desde lejos estaba mirando lo que en la galeota pasaba. »

¹³⁹⁰ HEBREO (1993), p. 96-116 : « en el amor conyugal coinciden lo útil con lo deleitable y con lo honesto, ya que los casados reciben sin cesar utilidad del uno del otro, que es un motivo importante para que continúe el amor entre ambos » (*pôle I*). Sur l'instinct de propriété dans l'amour : VINCENT (2004), p. 104-105 (*pôle II*).

tractations financières devant amener à la libération de la belle, Cornelio n'avait fait aucune offre (« ni Cornelio movió los labios en su provecho », p. 120).

Malgré ses excès, la libéralité manifestée lors du rapt de Leonisa est le poumon axiologique du récit ; le titre et l'*explicit* de la nouvelle renvoient précisément à ce passage. La scène où émerge la libéralité est un exemple pour les amoureux de sexe masculin ; car, plus que les allusions à la richesse de la famille¹³⁹¹, et bien plus encore que l'étalage d'habits onéreux, c'est le bon usage de l'argent et les dons à la femme qui déterminent le choix ultime de la jeune fille : « a mis padres, a quien ahora humildemente, como es razón, suplico me den licencia y libertad para disponer de la que tu mucha valentía y liberalidad me ha dado » (p. 158).

La démonstration fictionnelle du principe de libéralité doit sans doute beaucoup à l'influence qu'a exercée l'*Éthique à Nicomaque* pendant la Renaissance¹³⁹². Indépendamment de la valorisation métaphysique de la *caritas*, la générosité est une vertu civile, située entre deux excès : la prodigalité ainsi que la parcimonie, un défaut qu'incarne Cornelio dans la nouvelle. L'amant libéral n'est donc pas celui qui gaspille son argent, mais celui qui sait donner. La marque de la vertu, estime Aristote,

c'est plutôt de faire le bien que de le recevoir, et d'accomplir des bonnes actions plutôt que de s'abstenir des honteuses ; et il est de toute évidence que faire le bien et accomplir de bonnes actions va de pair avec le fait de donner [...]. Et ceux qui sont appelés libéraux sont ceux qui donnent (1990, p. 171).

Mais, aussi importante soit-elle, cette référence antique ne doit pas faire oublier que le concept de libéralité est ici intégré dans une démarche étrangère à celle du philosophe grec. La philosophie exemplaire est celle d'un art d'aimer de type ovidien. Le texte d'Ovide étant décrié pour son immoralité (voir *supra*), il s'agit, pour Cervantès, de pourvoir à une éducation sentimentale alternative mais toujours réaliste.

¹³⁹¹ GT, p. 52-53 : « Yo, señoras mías (que siempre os he de dar este nombre, si el cielo mi pretensión favorece), soy caballero, como lo puede mostrar este hábito -y, apartando el herreruelo, descubrió en el pecho uno de los más calificados que hay en España-; soy hijo de Fulano -que por buenos respectos aquí no se declara su nombre-; estoy debajo de su tutela y amparo, soy hijo único, y el que espera un razonable mayorazgo. Mi padre está aquí en la Corte pretendiendo un cargo, y ya está consultado, y tiene casi ciertas esperanzas de salir con él ». IF, p. 416 : « Yo soy un caballero natural de Burgos; si alcanzo de días a mi padre, heredo un mayorazgo de seis mil ducados de renta. »

¹³⁹² PONS (1993), p. 180 : « Aristote fournit aussi aux écrivains de la Renaissance, pour évoquer les vertus qui caractérisent l'homme excellent [...], l'exemple d'un mode littéraire d'exposition dont ils feront grand usage. Il s'agit du procédé qui consiste chez lui à incarner les vertus principales dans des "figures" ou des "types" auxquels il donne une personnalité et une existence indépendantes [...]. Aristote illustre les différentes vertus en les personnifiant dans un "type idéal". Il y a ainsi le courageux, le libéral, le magnanime, le prudent ». Sur l'importance de la libéralité au XVI^e siècle : DAVIS (2003).

Résistance et pudeur féminines

*Laissez votre amant à la porte ; qu'il l'appelle porte cruelle [...].
Nous ne supportons pas ce qui est fade : un breuvage amer réveille
notre appétit.*

Ovide, *L'art d'aimer*

Costanza, le nom des protagonistes féminins de *La gitanilla* et de *La ilustre fregona*, (p. 98-100, p. 385)¹³⁹³, sert à mettre en avant, à la fois, ce qui les rend héroïques, « bonnes à marier » et, surtout, séduisantes. Si le lecteur peut comprendre que porter son dévolu sur une jeune fille réservée est un choix avisé, les lectrices doivent percevoir qu'elles trouveront dans l'adoption de cette stratégie de séduction un atout efficace.

C'est, en effet, la constance dans la vertu qui fait flancher le cœur des hommes, signale Cervantès. Même si Ricardo reconnaît la parfaite chasteté de la belle Leonisa (voir *supra*), Isabela est la première protagoniste qui, signale Cervantès, provoque l'amour grâce à sa pudeur :

[Ricaredo tenía] ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla: no porque aspirase a esto por otros medios que por los de ser su esposo, pues de la incomparable honestidad de Isabela (que así la llamaban ellos) no se podía esperar otra cosa, ni aun él quisiera esperarla, aunque pudiera, porque la noble condición suya, y la estimación en que a Isabela tenía, no consentían que ningún mal pensamiento echase raíces en su alma (*EL*, p. 219).

Plus qu'aucune autre femme « exemplaire », Costanza a en charge de porter les couleurs de la réserve féminine. Isabela savait écouter Ricaredo les yeux baissés pour ne pas le provoquer par le regard (p. 221), mais cette technique de séduction reste l'apanage de l'illustre souillon. Plusieurs de ses apparitions renvoient au regard baissé de la jeune fille :

- Cuando salió de la sala se persignó y santiguó, y con mucha devoción y sosiego hizo una profunda reverencia a una imagen de Nuestra Señora que en una de las paredes del patio estaba colgada; y, alzando los ojos, vio a los dos, que mirándola estaban, y, apenas los hubo visto, cuando se retiró y volvió a entrar en la sala, desde la cual dio voces a Argüello que se levantara (*IF*, p. 390).
- Costanza juró que la primera palabra, en aquella o en otra materia alguna, estaba aún por hablarla, y que jamás, ni aun con los ojos, le había dado muestras de pensamiento malo alguno. (p. 412-413).
- como ella andaba siempre sobre los estribos de su honestidad y recato, a ninguno daba lugar de miralla, cuanto más de ponerse a pláticas con ella (p. 415).

Avendaño le reconnaît, l'adoption de ce comportement est payante¹³⁹⁴ : « tal es su honestidad y su recato, que no menos enamora con su recogimiento que con su hermosura » (p. 399).

¹³⁹³ Co[n]stanza est également le nom de la nièce de Miguel de Cervantès (ALVAR EZQUERRA, 2004, p. 55-56) et de l'un des personnages les plus significatifs des *Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

¹³⁹⁴ N'oublions pas que l'on incite les lecteurs à déduire que Costanza est amoureuse d'Avendaño (p. 416). Sur le signe amoureux que constitue le « dolor de muelas » : ROJAS (2000), p. 622-623.

On pourrait croire que la pudeur de la jeune fille répond aux recommandations des doctes sur la manière, pour les femmes, de se comporter en public. J. L. Vives insistait effectivement pour que la *doncella* ne révèle pas l'amour qu'elle ressent à son soupirant¹³⁹⁵. Il ne souhaitait pas, non plus, que les femmes usent du voile en public. L'humilité du regard suffisait pour conserver la pudeur (« sea el rostro de la mujer descubierto por la calle, y en lugar de velo pónganse el de la vergüenza de la cara » –1995, p. 287–). Le lien entre les manuels d'urbanité et l'écriture cervantine est sûrement juste d'un point de vue historique, mais, dans l'armature idéologique de la nouvelle, ces yeux baissés ont une finalité précise : composer une « carte du tendre » matrimoniale. Plus qu'un savoir-vivre, c'est ici un savoir-faire amoureux, un art de la captation masculine qui s'exprime. Au sein des *Nouvelles exemplaires*, la gestuelle de la timidité sert à gagner un bon mari. Baláis, un personnage d'*Amadís de Gaula*, insistait pour dire que les jeunes filles « mucho más son de nosotros preciadas y estimadas cuando con discreción y bondad se defienden, resistiendo nuestros malos apetitos, guardando aquello que perdiéndolo ninguna cosa les quedaría que de loar fuese » (*pôle I*)¹³⁹⁶. Du point de vue lectoral (*pôle II*), il n'est pas impossible que la composition tout en mystère et en vertu du personnage de Costanza séduise fortement le lectorat masculin. Les investigations en anthropologie indiquent que la résistance et la timidité féminines sont pertinentes comme techniques de séduction dans la perspective d'une monogamie durable :

Aparentar indiferencia ante alguien que gusta o hacerse de rogar se consideran más eficaces para las mujeres que para los hombres, y más eficaces para ellas en el contexto de una relación estable frente a una temporal [...]. Hacerse de rogar indica que una mujer es muy deseable, pone a prueba la disposición del hombre a invertir sus recursos y le transmite fidelidad. Si una mujer es difícil de conseguir, el hombre puede tener mayor certeza de que no se sentirá atraído por otros cuando sea su esposa. La eficacia de hacerse de rogar como táctica de atracción a largo plazo se debe a que proporciona al hombre dos bazas decisivas desde el punto de vista de la reproducción: que la mujer es muy deseable en el mercado del matrimonio y que sólo él tendrá acceso sexual a ella (Buss, 2004, p. 191).

UNE RÈGLE ÉTHIQUE : LA RÉCIPROCITÉ

Bien será, hermosas pastoras, que nos paguéis lo que por vosotras nuestros zagales han hecho, con dejarnos las guirnaldas, que demasiadas lleváis de lo que a buscar veníades.

Cervantès, *Galatea*

L'héroïsme masculin de l'obstination et celui, féminin, de la pudeur forment le code individuel de séduction : la détermination. Les autres stratégies de conquête amoureuse sont bien

¹³⁹⁵ VIVES (1995), p. 196 : « Algunas cosas me quedan por decir del amor, que es la cosa que más engaña a las simples doncellas. Debe, pues, guardarse sobretodo la doncella no dar a entender, ni por señas, ni por palabras, que ella tenga alguna voluntad al mancebo a fin de casarse con él. Porque si le toma amor antes de ser su marido [...] le dará a él ocasión de tenerla por liviana, y pensar que también querrá a otro después que estuviere casada, según a él le quiso, siendo doncella ».

¹³⁹⁶ RODRIGUEZ DE MONTALVO (2001), p. 515.

plus dépendantes des codes sociaux. Ce seront ainsi les principes chevaleresques et chrétiens qui vont contaminer l'art d'aimer nouvellier. Les textes de P. Bembo, de L. l'Hébreux ou de B. Castiglione sont, en effet, avares de réflexions sur l'altruisme en amour¹³⁹⁷. Celles-ci sont pourtant primordiales chez Cervantès ainsi que Steven Hutchinson l'a brillamment remarqué dans son *Economía ética en Cervantès* (2001)¹³⁹⁸. L'affranchissement social et amoureux d'une Marcela n'a pas cours dans les *Ejemplares*. Cervantès revient ici à une conception profondément éthique de l'amour, perçu avant tout comme relation humaine¹³⁹⁹, dans l'esprit qu'il avait développé au sein des six livres de *La Galatée*. Le héros Elicio avait fondé les conditions de l'entente sentimentale sur la logique de la rétribution :

perfecto y verdadero amor, y es digno de ser agradecido y premiado, como vemos que premia conocida y aventajadamente el Hacedor de todas las cosas a aquellos que sin moverles otro interese alguno de temor, de pena o de esperanza de gloria, le quieren, le aman y le sirven solamente por ser bueno y digno de ser amado; y ésta es la última y mayor perfección que en el amor divino se encierra, y en el humano también (*Galatea*, p. 178).

La gratitude féminine

*Por esto no merezco ser tratado
como enemigo; antes, me parece
que debería de ser remunerado.*

Cervantès, *Galatea*

La nouvelle de *El amante liberal* est fondamentale dans l'économie axiologique du recueil pour une raison qui, cette fois-ci, concerne le lectorat féminin. L'histoire de Marcela dans les premières pages de *Don Quichotte* (1605) s'était achevée sur la défense de l'accusée, laquelle revendiquait une radicale indépendance de l'aimée vis-à-vis de l'amoureux. Par principe, Marcela, n'étant pas responsable de l'amour de Grisóstomo, ne pouvait être considérée comme coupable du suicide du jeune amoureux. Mais le récit, comme nous l'avions souligné, s'organise de sorte à provoquer la *disputa* chez les lecteurs. Les arguments des bergers qui plaident pour Grisóstomo ne sont pas dénués de fondements, d'autant plus qu'ils placent la relation amoureuse sur un plan éthique. Non seulement Marcela n'observe pas une once de gratitude mais, en outre, elle agit avec violence contre ceux qui sollicitent son amour : « los arroja de sí como con un trabuco. Y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia; porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla,

¹³⁹⁷ Voir, peut-être, HEBREO (1993), p. 146-366.

¹³⁹⁸ Sur les relations économiques comme référent de civilité : HALE (1998), p. 376, 383-404.

¹³⁹⁹ Voir Claude Lefort, cité par RICŒUR (2005), p. 352 : « L'idée que le don doit être retourné suppose qu'autrui est un autre moi qui agit comme moi ; et ce geste en retour doit me confirmer la vérité de mon propre geste, c'est-à-dire ma subjectivité [...], les hommes confirmant les uns aux autres qu'ils ne sont pas des choses ».

pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse » (*DQ I*, p. 133). Bref, si Grisóstomo et Marcela ont, chacun, des torts, la logique de leurs sentiments n'est nullement dénuée de raison : le débat peut continuer.

Dans la *Novela del amante liberal*, la logique éthique et chevaleresque suivie par Cervantès oblige Leonisa à répondre à Ricardo de façon « exemplaire ».

Il ne faut pas, en effet, écarter deux pièces du dossier essentielles à notre enquête. D'une part, l'amour qu'une personne porte à une autre place obligatoirement cette dernière dans une situation éthique : l'aimé n'est plus seul et doit rendre des comptes à l'amoureux. L. l'Hébreux avait contraint Sofía à concéder que le sentiment de Filón la mettait dans l'obligation d'avoir, à tout le moins, pitié envers lui, si elle ne souhaitait pas être sentimentalement reconnaissante¹⁴⁰⁰. De son côté, la morale chevaleresque, qui régit une grande part de la philosophie du recueil, astreint la dame à une grande rigueur éthique : le don d'amour et les exploits du chevalier obligent sa suzeraine. L'ancien code amoureux dont les *Nouvelles exemplaires* sont les héritières implique *mezura* ; « la dame manque de "mesure" si elle n'accorde pas de récompense à son amant fidèle et courtois » (Frappier, 1973, p. 7). D'autre part, l'option éthique que l'auteur choisit de mener jusqu'au bout dans son recueil nouvellier est complétée par une idée qui parcourt son œuvre, de *La Galatée* aux *Epreuves et travaux de Persilès et Sigismunda* : le sentiment de dédain se présente comme l'impression la plus terrible pour un amoureux¹⁴⁰¹.

La *Novela del amante liberal* présente, donc, un cas exemplaire, qui regroupe dans le personnage de Leonisa les deux défauts de l'ingratitude et de l'aversion :

Porque has de saber que [...] ella, que tenía puestos los ojos en Cornelio [...], no quiso ponerlos en mi rostro, no tan delicado como el de Cornelio, ni quiso agradecer siquiera mis muchos y continuos servicios, pagando mi voluntad con desdeñarme y aborrecerme; y a tanto llegó el extremo de amarla, que tomara por partido dichoso que me acabara a pura fuerza de desdenes y desagradecimientos, con que no diera descubiertos, aunque honestos, favores a Cornelio (p. 114-115).

Manifestement, Leonisa commet la même erreur que Tomás Rodaja : elle ne répond pas à l'échange amoureux sollicité par le don d'amour qu'on lui fait. Cette erreur est notable parce qu'elle rappelle un précédent célèbre, en la personne de Carmesina, la fille du duc de Macédoine dont Tirant était tombé amoureux (Martorell, 2003, p. 257-259)¹⁴⁰². Carmesina, qui jamais ne cède complètement à Tirant et oblige toujours son amoureux à partir au combat, meurt de chagrin en apprenant le décès prématuré de son généreux amant (*ibid.*, p. 911-932). Dans le roman de Joanot Martorell, Carmesina est coupable de n'avoir pas satisfait au code de courtoisie :

¹⁴⁰⁰ HEBREO (1993), p. 321 : « No sería honesto, Filón, confesar que te amo, ni *piadoso* el negarlo ».

¹⁴⁰¹ « Confieso que es terrible dolor querer y no ser querido, pero mayor sería amar y ser aborrecido » (*Galatea*, III, p. 205) ; « hay dos males en el amor que llegan a todo extremo: el uno es querer y no ser querido; el otro, querer y ser aborrecido; y a este mal no se iguala el de la ausencia, ni el de los celos » (*PS*, II, 19, p. 255).

¹⁴⁰² Sur l'importance du roman de J. Martorell pour Cervantès, voir *DQ I*, 6, p. 83.

A medida que Tirant actúa y mejora Carmesina va contrayendo y en cierto modo pagando esa especie de deuda de la que su enamorado es acreedor. De ahí que Tirant se vaya volviendo cada vez más imprudente en sus demandas: porque su época le dice que el amor es un deber de gentileza en la dama. Y a la dama le recuerdan sus deberes los amigos de Tirant y sus propias amigas, como Estefanía y Placerdemivida. El "amad a quien os ama" aparece repetido insistentemente en diversos pasajes de la obra (Ruiz de Conde, 1948, p. 124-125).

Dans le premier « roman » de Cervantès, *La Galatée*, l'héroïne ne commettait pas l'erreur de Carmesina, puisqu'elle accédait finalement à l'amour d'Elicio. Dans la lettre qu'elle lui adresse à la toute fin du récit, elle écrit :

En la apresurada determinación de mi padre está la que yo he tomado de escrebirte, y en la fuerza que me hace la que a mi mesma me he hecho hasta llegar a este punto. Bien sabes en el que estoy, y sé yo bien que quisiera verme en otro mejor, para pagarte algo de lo mucho que conozco que te debo; mas, si el cielo quiere que yo quede con esta deuda, quéjate dél, y no de la voluntad mía (*Galatea*, p. 439).

Mais les livres de *La Galatée* ont beau se refermer, Elicio n'est toujours pas payé de son engagement à la fin du récit.

L'exemplarité narrative et féerique de *El amante liberal* répond à tous les récits précédents qui n'en disposaient pas. On observera, d'abord, que la jeune Sicilienne, quand elle retrouve Ricardo sur l'île de Chypre, se met, significativement, en position de débiteur lorsqu'elle lui demande d'entretenir l'amour d'Halima. Cette nouvelle situation, inverse à celle que l'on avait connue, permet à Ricardo d'obliger Leonisa à accepter sa requête (raconter comment elle a survécu¹⁴⁰³), ce à quoi elle consent. Mais, si l'on en juge par l'amour et la libéralité dont a témoigné Ricardo depuis le début du récit, la dette de Leonisa est bien plus grande encore. Logiquement, donc, la décision de mariage prise par Leonisa en clôture de nouvelle est formulée en termes d'éthique et d'exemplarité (exemplarité diégétique) :

quiero que no se me haga de mal mostrarme desenvuelta, a trueque de *no mostrarme desagradecida*; y así, ¡oh valiente Ricardo!, mi voluntad, hasta aquí recatada, perpleja y dudosa, se declara en favor tuyo; porque sepan los hombres que no todas las mujeres son ingratas, *mostrándome yo siquiera agradecida* (*AL*, p. 158).

Aux lectrices de percevoir l'enjeu réaliste du récit, qui consiste à rappeler la nécessité de respecter une certaine courtoisie dans les relations amoureuses qu'elles peuvent connaître. D'ailleurs, comme si le message n'était pas assez évident au début du recueil, Avendaño revient à la charge à propos de Costanza : « yo la quiero [...] con amor tan limpio, que no se estiende a más que a servir y a procurar que ella me quiera, pagándome con honesta voluntad lo que a la mía, también honesta, se debe » (*IF*, p.400)...

¹⁴⁰³ *AL*, p. 142 : « Y, en pago desto que por ti hago (que es lo más que a mi parecer podré hacer, aunque de nuevo te dé el alma que tantas veces te he dado), te ruego que brevemente me digas cómo escapaste de las manos de los cosarios y cómo veniste a las del judío que te vendió. »

L'admiration masculine

[...] si tu as à cœur de conserver l'amour de ton amie, fais en sorte qu'elle te croie émerveillé de sa beauté [...]. Admire ses bras, quand elle danse, sa voix, quand elle chante, et, dès qu'elle cesse, plains-toi qu'elle ait fini.

Ovide, *L'art d'aimer*

Il ne faudrait pas croire que Cervantès, si pointilleux quand il s'agit de stigmatiser les erreurs des hommes, ne fixe pas de règle éthique à la gent masculine dans le domaine de la séduction. Ovide recommandait à l'homme d'« être en admiration perpétuelle » ; Cervantès fait de même¹⁴⁰⁴.

Le nom de la première protagoniste féminine des *Nouvelles exemplaires* rend compte avec précision de la valeur qu'une jeune femme doit avoir pour son amant. De façon antonomastique, la petite gitane est « Précieuse ». Elle doit, en conséquence, être appréciée, non à sa juste valeur, mais, de façon plus symbolique, comme un trésor.

La nouvelle qui manifeste le mieux la nécessité masculine d'être admiratif de sa compagne est évidemment celle de *La española inglesa*. Dans les premières lignes de la narration, la jeune « Espagnole anglaise » est lue à partir du sème de l'esclavage : « Mil veces determinó manifestar su voluntad a sus padres [...]. Y estaba claro, según él decía, que no habían de querer dar a una esclava (si este nombre se podía dar a Isabela) lo que ya tenían concertado de dar a una señora » (*EI*, p. 220). Le statut d'Isabela n'a rien d'étonnant : bien qu'éduquée avec affection, elle est « prisonnière » de la famille de Clotaldo¹⁴⁰⁵. Mais on sait combien la situation d'esclavage est, pour notre auteur, existentiellement importante et axiologiquement significative :

Es precisamente en el cautiverio y la esclavitud donde se ponen más en evidencia las contradictorias valoraciones que surgen en la economía mercantil y ética. Dada la hacienda de su familia, el cautivo Miguel de Cervantes seguramente no valía lo que decían sus cartas de recomendaciones, "no valía" los 500 escudos que su amo iba pidiendo por él, pero, como todo lector puede reconocer, don Quijote parece hablar por su autor al afirmar que con la libertad "no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra ni el mar encubre" (Hutchinson, 2001, p. 82).

La captivité et l'économie qui lui sont liées permettent de comprendre le hiatus qui existe, dans les récits cervantins, entre la valeur réelle de la personne et l'estimation qui en est faite (*ibid.*, p. 83).

¹⁴⁰⁴ Même si la valeur de l'admiration amoureuse n'est pas significative, voir HEBREO (1993), p. 152 (« al saber que en ti hay virtud, ingenio y gracia, no carentes de magnífica atracción y admiración, mi voluntad ha deseado tu persona »).

¹⁴⁰⁵ *EI*, p. 222 : « Cuatro días faltaban para llegarse aquél en el cual sus padres de Ricaredo querían que su hijo inclinase el cuello al yugo santo del matrimonio, teniéndose por prudentes y dichosísimos de haber escogido a su prisionera por su hija [...] su Majestad mandaba que otro día por la mañana llevasen a su presencia a su prisionera, la española de Cádiz. »

Du coup, la reine d'Angleterre pose la bonne question : l'amour de Ricaredo est-il à la mesure de la valeur de la personne d'Isabela (*EI*, p. 226) ?

L'opération de piraterie dont a été chargé Ricaredo incite les lecteurs à confirmer, une fois l'amant de retour, la valeur inestimable de la belle Espagnole. Autant le gentilhomme que sa reine sont d'accord sur ce point : « A ninguna cosa se ha tocado, ni los turcos habían llegado a ella, porque todo lo dedicó el cielo, y yo lo mandé guardar, para Vuestra Majestad, que con una joya sola que se me dé, quedaré en deuda de otras diez naves » (p. 236). Et la reine de confirmer les propos du jeune homme : « Levantaos, Ricaredo –respondió la reina–, y creedme que si por precio os hubiera de dar a Isabela, según yo la estimo, no la pudiéades pagar ni con lo que trae esa nave ni con lo que queda en las Indias » (*ibid.*). De fait, la reine ne cède Isabela qu'en raison du pacte qu'elle avait précédemment conclu avec Ricaredo (« Dóyosla porque os la prometí »), car, comme le souligne St. Hutchinson, la transaction n'est pas équitable : « Ricaredo no puede precisamente darle a la reina lo que de derecho le pertenece » (2001, p. 35). La « especería y otra mercancía de perlas y diamantes » qu'il rapporte ne lui appartiennent pas ; ils sont la propriété de la couronne d'Angleterre. L'expédition lui a néanmoins permis d'obtenir un trésor en propre : les parents d'Isabela qu'il a sauvés d'une mort certaine.

Malgré cela, l'aventure maritime n'a fait que rendre manifeste l'axiologie qui s'insinuait au tout début du récit. Deux énoncés auraient dû nous arrêter :

- Con tales razones, con tales encarecimientos subió al cielo las virtudes de Isabela Ricaredo, que le pareció a su madre que Isabela era la engañada en llevar a su hijo por esposo (p. 221).
- no le faltaba más sino llamarse Isabela la española, para que no me quedase nada de perfección que desear en ella (p. 225).

L'amour impose sans doute le mariage ; mais l'accomplissement de ce dernier est soumis à condition : l'amant se doit de vouer une parfaite admiration pour la personne qu'il désire. C'est l'un des sens de la fable anglaise écrite par Cervantès.

Celle-ci, d'ailleurs, sert à amplifier la lisibilité de l'admiration en tant que valeur de l'art d'aimer exemplaire. Le texte de *El amante liberal* ne disait pas autre chose. Aimer, c'est toujours « estimar lo inestimable », avait crié Ricardo dans le jardin d'Ascanio (*AL*, p. 116). L'*explicit* de la nouvelle achevait de convaincre le lectorat par un nouveau discours rhétorique et *délibératif*, adressé par Ricardo à son rival en amour : « Ves aquí, ¡oh Cornelio!, te entrego la prenda que tú debes de *estimar* sobre todas las cosas que son dignas de estimarse » (p. 158). Mais le héros ne remettra rien à Cornelio, puisque, maître d'elle-même (« Leonisa es suya » ; « siempre fui mía »), la jeune Sicilienne peut agir en toute conscience et choisir celui qui fut le plus admiratif de sa valeur : Ricardo, qui a su mesurer tout au long de ses aventures « su incomparable honestidad, su grande valor e infinita hermosura » (*ibid.*).

De notre analyse, deux grands parcours lectoraux se dessinent dans la structure axiologique échafaudée par notre auteur : un parcours féminin et un autre masculin. À la faveur de cette double perspective sur les valeurs sentimentales, Cervantès aide la lectrice et le lecteur à trouver les informations qui leur sont pertinentes. On peut résumer les deux lectures programmées par le tableau suivant :

	Parcours féminin	Parcours masculin
Qui choisir ?	Homme viril	Beauté féminine
	Homme faisant montre de soumission et sachant déclarer publiquement son engagement amoureux	Femme attachée à sa virginité ¹⁴⁰⁶
	Les personnes manifestant un sentiment profond	
Comment agir ?	Avec pudeur	Avec obstination et générosité
	Avec gratitude	Avec admiration

La lecture de ce tableau fait apparaître que l'art d'aimer cervantin, défini par son efficacité matrimoniale, est très marqué par une rigueur à la fois éthique (la réciprocité, la libéralité) et morale (la pudeur)¹⁴⁰⁷. L'exemplarité sentimentale du recueil est policée. Aimer signifie avoir des devoirs envers celle ou celui que l'on espère conquérir.

Il peut difficilement en être autrement pour notre auteur. Au carrefour entre le savoir-vivre des humanistes et la courtoisie chevaleresque, Cervantès répond à la nécessité d'apporter à la jeune République un outil amoureux efficace mais responsable (voir *supra* : I. 4. B). *L'Ars amatoria*

¹⁴⁰⁶ On remarquera une fois de plus que les *Ejemplares* ne sont pas soumises à un code idéologique ; c'est bien chacune des nouvelles qui dicte son propre système de valeur, puisque, dans *DD*, don Rafael choisit la jeune fille qui a cédé à ses avances sexuelles. La dynamique du récit est primordiale : *DD* propose une leçon de vie aux jeunes filles ; la question du parcours masculin est moins importante ; logiquement donc cette nouvelle est intégrée au groupe des récits privilégiant la résolution de problèmes sentimentaux (VII. 2) et non pas à celui qui s'attarde sur la construction du couple, comme c'est le cas ici (VII. 3).

¹⁴⁰⁷ Traditionnellement, la philosophie distingue l'éthique, de l'ordre du comportement individuel, des codes moraux, imposés par la société. Les récentes recherches poursuivent la réflexion et tendent à prolonger la pertinence de l'éthique dans la sphère animale (réciprocité, compassion, secours, etc.), la dissociant donc du cadre abstrait et rationnel de la morale (droits de l'homme, droits de l'enfant). Voir l'article d'Yvon Quiniou (2004).

composé par le poète Ovide était bien trop sulfureux pour correspondre aux impératifs contre-réformistes du temps. J. L. Vives, par exemple, déconseillait fortement ce texte, même s'il reconnaissait sa parfaite actualité pour la jeunesse :

Por cierto que es de chiflar la locura de los maridos que permiten a sus mujeres leer en tales libros con los cuales aprenden ser más maliciosamente perversas [...]. Platón desecha de la República que él instituye a los sapientísimos poetas Homero y Hesiodo. Y éstos, ¿qué desonestidad tienen a comparaciones del libro de Ovidio del *Arte de amor*, el cual leemos, tenemos en las manos, aprendemos de coro? (1995, p. 63-64)

Peut-être aura-t-on perçu que les valeurs sentimentales défendues dans le recueil exemplaire, quoiqu'elles ne soient pas d'un pragmatisme échevelé, rappellent constamment celles qu'encourageait Ovide. Très habilement, Cervantès recommande en effet, comme son prédécesseur latin, de se garder des philtres magiques et d'agir avec libéralité, patience et humilité. Il apprend, lui aussi, aux femmes à se défier des jeunes hommes efféminés et aux hommes à être admiratifs de leur compagne.

La nuance entre le nouvelliste espagnol et le poète latin réside dans la sincérité sentimentale. Pour Cervantès, il s'agit là d'une contrainte indispensable à la réussite du couple. La tromperie et l'argent ne sont que des leurres dont l'efficacité en amour est nulle à moyen terme, comme le révèle la très importante nouvelle du *Casamiento engañoso*.

Pour Ovide, le mensonge suffit tant qu'il n'est pas apparent ; dans l'univers contique et chevaleresque cervantin, il est plus dangereux qu'efficace. Campuzano abuse effectivement Estefanía, mais il ressort de sa conquête amoureuse plus mal en point que conquérant. La fable du « baúl » de Campuzano¹⁴⁰⁸ n'est pas sans rappeler la parabole de l'« Arca » de J. L. Vives :

Ahora hombre se casa con el dinero y el dinero se toma por mujer, que no la mujer [...]. A esta causa vemos tantos casamientos tristes y llenos de mil fatigas y miserias, teniéndose cada uno de las partes por casado con la hacienda, y no con la persona. Cada uno se abraza estrechamente con el Arca, el marido teniendo a la mujer como por manceba, y la mujer al marido por enamorado o adúltero; y no se quieren más de por el vicio. En lo demás, se querrían ver muertos (1995, p. 199).

Le principe énoncé dans la fable cervantine vaut pour les jeunes filles qui seraient tentées par les prouesses d'Estefanía, et que les sœurs de don Miguel avaient expérimentées en leur

¹⁴⁰⁸ CE :

- « Mudó mi criado el baúl de la posada a casa de mi mujer; encerré en él, delante della, mi magnífica cadena; mostréle otras tres o cuatro, si no tan grandes, de mejor hechura, con otros tres o cuatro cintillos de diversas suertes; hícele patentes mis galas y mis plumas, y entreguéle para el gasto de casa hasta cuatrocientos reales que tenía » (p. 527) ;
- « hizo a mi criado que se cargase el baúl y que la siguiese, a quien yo también seguí, sin despedirme de nadie » (p. 530).
- « Díjome, finalmente, que doña Estefanía se había llevado cuanto en el baúl tenía, sin dejarme en él sino un solo vestido de camino » (p. 532).
- Sur le caractère allégorique du récit : « Pasáronse estos días volando, como se pasan los años, que están debajo de la jurisdicción del tiempo » (p. 528).

temps. On retrouve dans la nouvelle la même chute que celle prédite dans *De institutione feminae Christianae*. J. L. Vives insistait pour dire :

Los que pescan con ponzoña fácilmente matan al pescado, y le toman, pero tómanle corrupto y malo. Lo mismo pasa por las que con engaños se casan. La conclusión es ésta, que si hay alguno que sea de tan mal cabeza y tan hueco, que antes quiera tomar la mujer afeitada, requebrada, engañadora, maliciosa, que no a una reposada, callada, quieta, solitaria, llanamente vestida, a ése tal déle, mi vecino, su hija, que yo por cierto no le daré la mía (*ibid.*, p. 196).

Dans *El casamiento engañoso*, c'est une amie d'Estefanía qui révèle aux lecteurs la supercherie :

Señor alférez, no sé si voy contra mi conciencia en descubriros lo que me parece que también la cargaría si lo callase; pero, a Dios y a ventura, sea lo que fuere, ¡viva la verdad y muera la mentira! La verdad es que doña Clementa Bueso es la verdadera señora de la casa y de la hacienda de que os hicieron la dote; la mentira es todo cuanto os ha dicho doña Estefanía: que ni ella tiene casa, ni hacienda, ni otro vestido del que trae puesto. Y el haber tenido lugar y espacio para hacer este embuste fue que doña Clementa fue a visitar unos parientes suyos a la ciudad de Plasencia, y de allí fue a tener novenas en Nuestra Señora de Guadalupe, y en este entretanto dejó en su casa a doña Estefanía, que mirase por ella, porque, en efeto, son grandes amigas; aunque, bien mirado, no hay que culpar a la pobre señora, pues ha sabido granjear a una tal persona como la del señor alférez por marido (*CE*, p. 531).

Mentir en amour, espérer faire un mariage d'argent, tout cela ne conduit qu'à des déconvenues.

La tradition populaire véhiculait des idées semblables, par la voie des contes de vieille, justement. Dans le *Casamiento engañoso*, Cervantès réutilise l'idéologie sous-jacente aux récits du type « La perrita llorona » (AT 1515) : hommes et femmes succombent aisément au péché de l'avarice¹⁴⁰⁹. Ces fables montrent que la femme cède aux avances amoureuses du galant devant les pierreries qu'il propose, quand l'homme est attiré par de somptueuses demeures. Cervantès, de même, achèvera l'avant-dernière nouvelle de son recueil sur ce triste constat : le mariage entre Campuzano et Estefanía ne fut que la confluence de deux cupidités¹⁴¹⁰. Le soldat avait été séduit par la maison que la *pícaro* lui avait fait miroiter ; elle, ne pensait qu'à subtiliser la chaîne en or de son époux.

¹⁴⁰⁹ « L'astrologue [... apprend au mari] qu'à peine aura-t-il franchi le seuil de sa maison, sa femme rompra sa foi, séduite non par la beauté ou par les prières, mais gagnée par des présents et de l'argent » (ARIOSTE, 2003, p. 381). Voir également *Sendebar* (1990), p. 93-96.

¹⁴¹⁰ *CE*, p. 527 : « al cuarto día nos desposamos, hallándose presentes al desposorio dos amigos míos y un mancebo que ella dijo ser primo suyo, a quien yo me ofrecí por pariente con palabras de mucho comedimiento, como lo habían sido todas las que hasta entonces a mi nueva esposa había dado, *con intención tan torcida y traidora que la quiero callar*; porque, aunque estoy diciendo verdades, no son verdades de confesión, que no pueden dejar de decirse. »

-D-

Parfaire le couple
(exemplarité héroïque) :
les bienfaits du temps initiatique

L'histoire de Blanche-Neige nous apprend qu'il ne suffit pas d'atteindre la maturité physique pour être prêt, intellectuellement et affectivement, à entrer dans l'âge adulte, en tant qu'il est représenté par le mariage. L'adolescent doit encore grandir, il faut encore beaucoup de temps avant que soit formée une personnalité plus mûre [...]. C'est à ce moment-là seulement qu'on est prêt à accueillir le partenaire de l'autre sexe et à établir avec lui les relations intimes qui permettent à la maturité adulte de s'accomplir.

Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*

Les nouvelles cervantines soumettent leurs lecteurs à une initiation amoureuse de plusieurs manières : parce qu'elles les préparent à l'aventure de l'amour, parce qu'elles les plongent dans des expériences sentimentales douloureuses et enfin parce qu'elles distillent un savoir amoureux civilisateur et accessible. On se méprendrait, cependant, si l'on pensait que l'éducation sentimentale échappe, chez Cervantès, à une forme d'initiation à l'héroïsme qui rend l'histoire admirable (voir *supra* : Chap. IV). Au-delà d'une éducation sentimentale commune, les *Ejemplares* suggèrent aux lecteurs désireux de connaître le *camino de perfección* de l'amant idéal¹⁴¹¹ d'emprunter des routes moins évidentes.

Si les gestes et les comportements appris dans l'expérience initiatique sont efficaces, le degré supérieur de formation et de transformation ne peut être que le cadre même de ces actions, à savoir les modalités qui font de ladite expérience un rite de passage. S'il faut changer pour aimer parfaitement, s'il faut, aussi, être sûr du compagnon que l'on doit épouser, alors se laisser du temps devient indispensable. Le temps est en effet ce qui, dans la pensée initiatique et féerique, permet une période de transition et de marge nécessaire à la réalisation de la mue¹⁴¹².

On se souvient des nombreux symboles qui, récurrents, avaient signalé aux lecteurs la nécessité d'observer une période de marge assez longue (Chap. V). Au sein des *Nouvelles*

¹⁴¹¹ L'idée apparaît dans l'étude de Th. Pabón sur *El amante liberal* : PABON (1981).

¹⁴¹² Sur la nécessaire durée pour « faire la femme » dans le conte de *La gardeuse d'oies* de Grimm, où la « fiancée », avant de rejoindre son mari, perd le mouchoir taché de sang confié par sa mère : VERDIER (1979), p. 252.

exemplaires, ce temps initiatique est l'une des valeurs les plus fortes. Ceux qui s'y contraignent réussissent, ceux qui l'évitent sont rattrapés par le malheur.

L'expérience de l'auteur aurait-elle guidé cet avis¹⁴¹³ ? Nous l'ignorons, mais il reste que la fonction de la période de marge occupe, effectivement, une place fondamentale dans l'idéologie des nouvelles. Elle est le socle qui, tout à la fois, conditionne la connaissance du futur conjoint et accompagne la maîtrise de ses passions.

CONNAITRE LE CONJOINT

L'art d'aimer cervantin n'est pas celui d'Ovide. Conditionné par la perspective du mariage et les enfantements possibles, l'amour cesse d'être un jeu inoffensif. Les individus, nous dit Cervantès, « jouent gros » s'ils ne sont pas responsables. Leocadia tombe enceinte (*FJ*) et Campuzano contracte la syphilis (*CE*).

C'est une éducation sentimentale pour stratèges que Cervantès a composée. Le temps de l'amour n'est pas seulement destiné à captiver et à conserver l'aimé. Si l'amant doit se donner du temps, c'est pour observer l'autre, « faire l'expérience de l'autre », comme les deux premières protagonistes du recueil en donnent l'image :

[GT] habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía (p. 55).

[La gitana vieja contó] el concierto que entre Preciosa y don Juan estaba hecho, de aguardar dos años de aprobación para desposarse o no. Puso en su punto la honestidad de entrambos y la agradable condición de don Juan (p. 102)

[Preciosa], con vergüenza y con los ojos en el suelo, le dijo que por haberse considerado gitana, y que mejoraba su suerte con casarse con un caballero de hábito y tan principal como don Juan de Cárcamo, y por haber visto por experiencia su buena condición y honesto trato, alguna vez le había mirado con ojos aficionados (p. 104).

[AL] podría ser que hacer ahora la experiencia me pusiese la verdad delante de los ojos el desengaño

quizá la experiencia te dará a entender cuán llana es mi condición y cuán humilde (p. 146)

si quedas desto satisfecho, bien lo estarás de lo que de mí te ha mostrado la experiencia cerca de mi honestidad y recato (p. 158).

Les contes cervantins, *La gitanilla*, *El amante liberal* et les autres, présentent la spécificité de restreindre le schème narratif de la « tâche difficile » à une épreuve temporelle. La raison –qu'avait repérée Léon l'Hébreux– est évidente : « el amor no se puede fingir ni negar durante demasiado tiempo » (1993, p. 320). De ce fait, l'art d'aimer cervantin n'a plus rien à voir, sur le fond, avec celui du poète latin. En empruntant au conte et au folklore l'importance du rite initiatique,

¹⁴¹³ Cervantès épouse Catalina deux mois seulement après son arrivée à Esquivias (CANAVAGGIO, 1997, p. 146).

l'auteur espagnol a redéfini les bases de l'amour, qui deviennent, dès lors, une activité fortement rationnelle, où priment l'observation attentive du conjoint et la préparation inéluctable au mariage. Le *leitmotiv* des « deux ans » résonne dans le recueil comme une injonction : ils constituent le cadre indispensable au « bon amour ».

Deux personnages, dans les *Ejemplares*, ne respectent pas le principe initiatique de la période d'essai. Il s'agit de Carrizales et de Campuzano. Il est marquant de voir avec quelle célérité les deux personnages passent de l'énamourément au mariage. Carrizales connaît de son épouse ce qu'en disent ses parents ; il recueille bien des informations, mais n'éprouve pas, dans les faits, sa promesse. Tout s'accomplit dans les plus brefs délais, et dans une même phrase : « Despidiéronse, informáronse las partes, y hallaron ser así lo que entrambos dijeron; y, finalmente, Leonora quedó por esposa de Carrizales, habiéndola dotado primero en veinte mil ducados: tal estaba de abrazado el pecho del celoso viejo » (p. 331). De façon significative, Cervantès instille la jalousie dans son personnage dès le mariage conclu (dans la phrase suivante), montrant que les parents auraient évité un tel malheur à leur fille s'ils ne s'étaient pas autant empressés à célébrer le mariage :

El cual, apenas dio el sí de esposo, cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó sin causa alguna a temblar y a tener mayores cuidados que jamás había tenido. Y la primera muestra que dio de su condición celosa fue no querer que sastre alguno tomase la medida a su esposa de los muchos vestidos que pensaba hacerle; y así, anduvo mirando cuál otra mujer tendría, poco más a menos, el talle y cuerpo de Leonora, y halló una pobre, a cuya medida hizo hacer una ropa, y, probándosela su esposa, halló que le venía bien (*ibid.*).

Le déroulement des procédures matrimoniales de Campuzano est encore plus significatif. La seconde entrevue entre le militaire et Estefanía suffit à déterminer le mariage :

En resolución, aquella vez se concertó nuestro desposorio, y se dio traza cómo los dos hiciésemos información de solteros, y en los tres días de fiesta que vinieron luego juntos en una Pascua se hicieron las amonestaciones, y al cuarto día nos desposamos, hallándose presentes al desposorio dos amigos míos y un mancebo que ella dijo ser primo suyo, a quien yo me ofrecí por pariente con palabras de mucho comedimiento (CE, p. 527).

Comme l'explique J.-M. Laspéras, peut-on imaginer mariage plus en accord avec la légalité religieuse, plus respectueuse des derniers canons conciliaires : « [la] plus parfaite légalité entoure cette union ; information de célibat, publication des bans, bénédiction du prêtre, présence de trois témoins. Elle est d'ailleurs nécessaire pour justifier le lien authentique et indélébile auquel fait allusion le Capitaine » (1987, p. 277). Pourtant, c'est le mariage de Rodolfo et de Leocadia que le recueil célèbre : « [Doña Estefanía dijo] al cura que luego luego desposase a su hijo con Leocadia. Él lo hizo así, que por haber sucedido este caso en tiempo cuando con sola la voluntad de los contrayentes, sin las diligencias y prevenciones justas y santas que ahora se usan, quedaba hecho el matrimonio, no hubo dificultad que impidiese el desposorio » (FS, p. 322). Et le résultat de ce mariage à l'ancienne est stupéfiant : les mariés « muchos y felices años gozaron de sí mismos, de

sus hijos y de sus nietos, permitido todo por el cielo y por la fuerza de la sangre (p. 323). Celui de notre officier est bien plus douloureux, on s'en souvient. Mais faut-il s'en étonner ?

Campuzano a respecté les règles sociales du mariage, mais non les règles humaines de l'amour. Il s'est affranchi de la principale : prendre le temps de connaître sa partenaire. Campuzano est, comme le voulait Ovide, un soldat en amour, comme dans la vie (1974, p. 65) : il a agi avec Estefanía « como soldado que está en víspera de mudar » (p. 525). Mais l'art militaire le dessert dans cette entreprise gigantesque qu'est le mariage, car il s'agit, au Siècle d'or, de l'association sacrée de deux personnes jusqu'à la mort. Les conséquences désastreuses de la rapidité dont il a fait preuve pour inciter Estefanía à se marier au plus vite (« apuré a mi señora doña Estefanía de Caicedo », *ibid.*) se font ressentir presque immédiatement, comme dans la *Novela del celoso extremeño*. Le septième jour de son mariage, Campuzano se réveille en devant changer de maison : il passe d'une luxueuse bâtisse à un misérable appartement (« aposento estrecho », p. 530)¹⁴¹⁴. Campuzano découvre que son épouse est une *pícaro* et que le prétendu « cousin » de celle-ci était, en fait, son concubin habituel (« supe que se había llevado a doña Estefanía el primo que dije que se halló a nuestros desposorios, el cual de luengos tiempos atrás era su amigo a todo ruedo », p. 533).

Ainsi, Campuzano et Carrizales viennent-ils corroborer, par la pièce tragique qu'ils représentent, l'intérêt qui existe à respecter l'art d'aimer que les autres nouvelles mettent en œuvre sur le mode féérique. Ils confirment l'efficacité du rite comme modèle d'action, la pertinence de la patience comme cadre de vérification amoureuse. Connaître celui ou celle que l'on aime est une nécessité que P. Bembo, lui-même, avait énoncée dans ses *Asolanos* :

que así como no todos son nuestros amigos los que llamamos amigos, así tampoco son siempre amantes todos los que pensamos serlo. El cual error, así en los amigos como en los amantes, cuanto es menos conocido, tanto es más grave, porque como se ve algunas veces acaecer, que aquel que más amigo se nos muestra el rostro, mayor enemigo se nos esconde en el corazón (1990, p. 261).

Ce temps, certes toujours long pour l'amoureux, est fondamental non seulement pour ne pas s'attacher à un mauvais parti mais, aussi, pour lui-même. La relation amoureuse et matrimoniale, malgré l'idéalisme que l'on peut lui prêter, présente une difficulté importante que la *Novela del celoso extremeño* met en relief. Il s'agit de la jalousie. Cette affection, on le sait, préoccupe particulièrement notre auteur dans ses récits (Piluso, 1967, p. 135-139). L'écriture exemplaire qu'il se propose de mener dans le recueil de 1613 s'avère, dès lors, d'un grand intérêt. Les *Ejemplares* ne posent pas seulement la question de la jalousie, elles y apportent, grâce à l'arsenal du patron initiatique et féérique, des solutions.

¹⁴¹⁴ Cervantès se souviendrait-il des dettes laissées par sa belle-mère (541 ducats), le jour de sa mort (CANAVAGGIO, 1997, p. 153 ; ALVAR EZQUERRA, 2004, p. 205-206) ?

AVOIR CONFIANCE DANS LE CONJOINT (DISSIPER LA JALOUSIE)

La nouvelle chargée par Cervantès de guérir le mal de jalousie ne peut pas être *El curioso impertinente* ou *El celoso extremeño*. La structure tragique de ces deux récits est incapable de présenter les solutions à apporter à ce trouble. La nouvelle du *Celoso*, tout au plus, met en garde contre le danger de l'obsession masculine.

Par contre, les deux récits brefs signalent que la jalousie de Carrizales ou les incertitudes d'Anselmo, sont parfaitement compréhensibles. Au-delà de la beauté de Camila et de Leonora, les lecteurs, comme les deux maris de fiction, n'ont aucune idée précise sur les réactions que les femmes auraient face aux sollicitations masculines. Au regard des autres nouvelles exemplaires, le *Celoso* signale implicitement que seule une période initiatique préalable aurait permis à Carrizales d'avoir le cœur net sur la jeune fille qu'il a rencontrée au balcon de la maison familiale... En effet, si la chasteté prématrimoniale est, pour Cervantès, un bon indicateur de la fidélité postmatrimoniale (voir *supra*), observer sa bien aimée le temps de constater sa résistance aux assauts masculins n'est pas inutile : cela permet, une fois marié, d'être rassuré sur le comportement vertueux de son épouse.

C'est donc, évidemment, la première nouvelle du recueil qui a pour fonction de présenter les avantages de la vie commune et de la période d'observation avant d'accepter définitivement le « joug matrimonial ». Dans *La gitanilla*, Cervantès met en scène l'intérêt de la durée initiatique pour l'amoureux. Elle ne sert pas exclusivement les intérêts de Preciosa. Le *noviciado* qu'elle propose intéresse également Andrés, qui semble, en fait, bien trop emporté par sa passion (voir *supra* : VII, 1). Avant même d'arriver au campement des gitans, le héros subit l'attaque de la jalousie : de la poche de Preciosa était tombé un poème composé par un jeune page madrilène. Heureusement, le temps passé avec Preciosa commence à produire son effet. Andrés prend la mesure de l'honnêteté de la jeune fille. Cette vertu, qui était une évidence pour les lecteurs qui avaient suivi Preciosa depuis le début du récit, le devient aussi pour le gentilhomme. La première preuve de fidélité et d'amour se manifeste grâce à l'intrusion du narrateur. Il prévient Preciosa : « Llegaos a él en hora buena, y decilde algunas palabras al oído, que vayan derechas al corazón y le vuelvan de su desmayo. ¡No, sino andaos a traer sonetos cada día en vuestra alabanza, y veréis cuál os le ponen! » (*GT*, p. 66). La belle gitane s'exécute et rassure Andrés (p. 67).

Lorsque le page réapparaît, Preciosa prend les devants et avertit Andrés que sa présence pourrait être due à l'amour qu'il lui avait manifesté à Madrid

Apenas se apartaron dél, cuando Preciosa llamó a Andrés aparte y le dijo:
- ¿Acuérdaste, Andrés, de un papel que se me cayó en tu casa cuando bailaba con mis compañeras, que, según creo, te dio un mal rato?
- Sí acuerdo –respondió Andrés–, y era un soneto en tu alabanza, y no malo.
- Pues has de saber, Andrés –replicó Preciosa–, que el que hizo aquel soneto es ese mozo mordido que dejamos en la choza; y en ninguna manera me engaño, porque me habló en Madrid dos o tres veces, y aun me dio un romance muy bueno. Allí andaba, a

mi parecer, como paje; mas no de los ordinarios, sino de los favorecidos de algún príncipe; y en verdad te digo, Andrés, que el mozo es discreto, y bien razonado, y sobremanera honesto, y no sé qué pueda imaginar desta su venida y en tal traje.

- ¿Qué puedes imaginar, Preciosa? –respondió Andrés–. Ninguna otra cosa sino que la misma fuerza que a mí me ha hecho gitano le ha hecho a él parecer molinero y venir a buscarte. ¡Ah, Preciosa, Preciosa, y cómo se va descubriendo que te quieres preciar de tener más de un rendido! Y si esto es así, acábame a mí primero y luego matarás a este otro, y no quieras sacrificarnos juntos en las aras de tu engaño, por no decir de tu belleza.

- ¡Válame Dios –respondió Preciosa–, Andrés, y cuán delicado andas, y cuán de un sutil cabello tienes colgadas tus esperanzas y mi crédito, pues con tanta facilidad te ha penetrado el alma la dura espada de los celos! Dime, Andrés: si en esto hubiera artificio o engaño alguno, ¿no supiera yo callar y encubrir quién era este mozo? ¿Soy tan necia, por ventura, que te había de dar ocasión de poner en duda mi bondad y buen término? (p. 80-81)

Loin de faire usage de la dissimulation, Preciosa se confie pleinement à son amant et profite de leur vie commune pour trouver finalement une solution à ce problème :

para más satisfacción tuya, pues ya he llegado a términos de satisfacerte, de cualquiera manera y con cualquiera intención que ese mozo venga, despídele luego y haz que se vaya, pues todos los de nuestra parcialidad te obedecen, y no habrá ninguno que contra tu voluntad le quiera dar acogida en su rancho; y, cuando esto así no suceda, yo te doy mi palabra de no salir del mío, ni dejarme ver de sus ojos, ni de todos aquellos que tú quisieres que no me vean. Mira, Andrés, no me pesa a mí de verte celoso, pero pesarme ha mucho si te veo indiscreto (p. 81-82).

La solution choisie par la « petite gitane » est déterminante. En exprimant son souhait d'éloigner le page du campement, elle montre qu'elle change de comportement, qu'elle est prête, pour Andrés, à perdre la liberté de côtoyer qui bon lui semble, ce qu'elle était habituée à faire au début du récit (« me has de conceder la palma de honesta y recatada, y de verdadera en todo extremo », p. 82).

La période d'initiation amoureuse aura donc été profitable à Andrés, autant qu'à Preciosa. À la fin de l'histoire, si la jeune fille est finalement tombée sous le charme du gentilhomme, de son côté, Andrés sait désormais que sa promise souhaite, à la fois, farouchement défendre sa pudeur (« yo te doy mi palabra de no salir del mío, ni dejarme ver de sus ojos ») et mettre tout en œuvre pour freiner la jalousie de son compagnon. Si le gentilhomme ne peut empêcher la réaction émotionnelle et spontanée de la jalousie (voir p. 103), il peut, à présent, vivre avec l'assurance de la vertu de son « amie » : « la satisfacción que Preciosa le había dado le parecía ser de tanta fuerza, que le obligaba a vivir seguro y a dejar en las manos de su bondad toda su ventura » (p. 82).

Pour la lectrice, le comportement de Preciosa se révèle exemplaire (*exemplarité narrative*). La réaction immédiate, l'encouragement, la sincérité, le dialogue sont autant de repères adressés à la jeune Ariane pour libérer tout homme qui, à la manière de Thésée, serait enfermé dans le labyrinthe de la jalousie. Pour le lecteur, la nouvelle exprime un héroïsme de l'amour. Andrés ne réchappe jamais aux attaques de la jalousie. Mais d'elle dépend justement l'héroïcité du

personnage. Prisonnier de sa physiologie, Andrés est condamné à devoir dépasser ses propres démons. Se surpasser signifie, pour lui, non pas tant laisser à la passion le temps de se dissiper mais, plutôt, s'accommoder de la jalousie et agir avec intelligence malgré les brusques assauts de cette passion. La « tâche difficile » d'Andrés, son « épreuve principale » est, ainsi, complètement humaine et tout à fait héroïque.

Les conseils qui se dégagent de l'aventure de la jalousie relèvent d'ailleurs de l'univers chevaleresque. C'est de courage et de confiance en soi dont a besoin le noble sévillan dans son combat contre lui-même. Lorsqu'Andrés entend la composition du poète madrilène, Preciosa lui glisse à l'oreille : « ¡Gentil ánimo para gitano! ¿Cómo podréis, Andrés, sufrir el tormento de toca, pues no podéis llevar el de un papel? » (p. 67). Les vers qu'elle prononce immédiatement après, plus qu'une incantation magique, sont une incitation à la confiance dans ses propres forces, seules garantes du courage nécessaire pour affronter efficacement la jalousie.

Le test final permet de montrer que le sentiment de jalousie a beau être irrépressible, rien n'empêche la raison de le contrer. Quand le Corregidor de Murcie demande à Andrés si Preciosa était effectivement son épouse, le sang du jeune amoureux ne fait qu'un tour. Cette première réaction, néanmoins, ne dure pas. Le *caballero* contre-attaque :

imaginó que el corregidor se debía de haber enamorado de Preciosa; *pero* [...] respondió:
- Si ella ha dicho que yo soy su esposo, es mucha verdad; y si ha dicho que no lo soy, también ha dicho verdad, porque no es posible que Preciosa diga mentira (p. 103-104).

L'exemplarité narrative de la nouvelle met en évidence que la solution à la jalousie n'est pas dans la construction d'une prison pour la future épouse, mais dans un travail sur soi-même, une entreprise profondément courtoise aidant à réguler l'émotion et à conserver des rapports policés avec autrui. Andrés a répondu au Corregidor avec mesure et intelligence.

Preciosa avait signalé à son compagnon que l'intelligence serait un autre allié, complémentaire du courage, dans la lutte contre les émotions (« Mira, Andrés, no me pesa a mí de verte celoso, pero pesarme ha mucho si te veo indiscreto », p. 82). Son terrain d'entraînement avait été la discussion avec Clemente. Le dialogue mené par Andrés doit obliger le jeune page à lui révéler si sa présence est motivée par son amour pour Preciosa. Avec tact, Andrés conserve son calme et réussit à connaître les intentions de Clemente, avec qui il finit par se lier d'amitié.

Le héros agit à l'opposé de son double sévillan, Carrizales, qui, lui, s'était retiré de la société. Andrés, au contraire, signale par l'amitié qu'il s'y enracine pleinement et qu'il fait participer Preciosa à la joie des relations humaines (p. 90-94). Il a subi un rite de passage, l'ayant conduit à plus de maturité ; il lui est à présent impossible de dire, comme certains personnages de la pastorale, qu'il est le jouet des enfantillages de Cupidon (« Preciosa [...] en Clemente halló disculpa la intención de Andrés, que aún hasta entonces no la había hallado, juzgando más a

mocedad que a cordura su arrojada determinación¹⁴¹⁵ », p. 94). Il se positionne en exemple pour ceux qui souhaitent défaire les enchantements de la jalousie, en véritable héros moderne. Moderne, car, face à Clemente, Andrés n'a pas agi avec l'impulsivité enfantine d'un *caballero* irréfléchi. Le parallèle avec ce type de comportement immature et préjudiciable est mis en exergue par Clemente lui-même ; on apprend qu'il a été obligé de fuir la Cour car son maître, un *caballero* qui fut pris d'une jalousie subite, avait tué à l'épée deux hommes qui s'étaient approchés de sa belle (p. 85). Le maître de Clemente « se fue la vuelta de Aragón, con intención de pasarse a Italia, y desde allí a Flandes, hasta ver en qué paraba el caso »¹⁴¹⁶. Le page, symboliquement, explique qu'il ne voulut pas suivre son maître. Si leur route se sépare et que Clemente achève son voyage en trouvant dans la personne d'Andrés un nouvel ami¹⁴¹⁷, c'est sans doute pour faire comprendre au lecteur attentif qu'Andrés incarne la bonne jalousie, maîtrisée par les règles du courage et de l'intelligence courtoise.

¹⁴¹⁵ Voir : « si esto es así, acábame a mí primero y luego matarás a este otro, y no quieras sacrificarnos juntos en las aras de tu engaño, por no decir de tu belleza » (GT, p. 81).

¹⁴¹⁶ On croirait, dans l'histoire de ce noble personnage, entendre résonner les paroles, non encore, publiées, d'un certain Pablos, *pícaro* pressé, en fin de récit, de prendre le large vers l'inconnu.

¹⁴¹⁷ GT, p. 86 : « Yo quise dividir y apartar nuestra fortuna, y que no corriese nuestra suerte por una misma derrota; seguí otro camino diferente del suyo, y, en hábito de mozo de fraile, a pie, salí con un religioso, que me dejó en Talavera; desde allí aquí he venido solo y fuera de camino, hasta que anoche llegué a este encinal, donde me ha sucedido lo que habéis visto. »



Archaïque chez les chevaliers, invraisemblable chez les bergers, intéressé chez les gueux, lascif chez Ovide, quasi inexistant chez les saints, l'amour avait perdu, pour Cervantès, sa capacité à se déployer de façon exemplaire dans la littérature récréative de l'époque. Quant aux traités qui évoquent cette question, ils s'avèrent enclins tantôt à l'ascétisme, tantôt à l'abstraction. Les nouvelles de 1613 sont l'occasion, pour notre auteur, de proposer quelques pistes pratiques. Les *Ejemplares* offrent un triple enseignement : une lucidité aux novices du sentiment, des remèdes aux victimes de l'amour et des stratégies conquérantes pour tous. Grâce aux scénarios de conte de fées, choisir sa Fiancée et reconnaître le Prince Charmant sont au programme de l'initiation cervantine. Mais le grand intérêt des *Ejemplares* réside dans l'importance donnée à l'expérience. L'art d'aimer proposé se garde, en effet, d'être un rappel des règles post-tridentines, fort lacunaires sur le registre sentimental ; Cervantès prône plutôt la nécessité de suivre une véritable initiation sentimentale, dont il tente de donner quelques règles.

*No de la imaginación
este trato se sacó,
que la verdad lo fraguó
bien lejos de la ficción.
Dura en Argel este cuento
de amor y dulce memoria,
y es bien que verdad y historia
alegre al entendimiento.
Y aún hoy se hallarán en él
la ventana y el jardín.
Y aquí da este trato fin,
que no le tiene el de Argel.*

Cervantès, *Los baños de Argel*

Au terme de ces recherches sur la lecture des *Nouvelles exemplaires*, on aura mesuré l'ampleur de la réflexion cervantine concernant le fonctionnement et la portée des œuvres récréatives. Quand le recueil est publié, en 1613, le domaine de la fiction est affecté par des bouleversements considérables. La multiplication des presses et des maisons d'édition favorise le développement de la lecture solitaire. Pour autant, la lecture communautaire ne disparaît pas, loin de là. Écrire des nouvelles signifie donc suivre la double vie de l'imprimé : la taille réduite du volume (*in-8°*, *in-12°*) facilite son transport dans la *faldriquera* et sa lecture en extérieur, à l'écart ; quant à la courte durée de la narration, elle prête la nouvelle à s'insérer dans les réunions sociales sous forme de lecture publique. Ces deux paramètres sont lourds de conséquences, puisque, dans le premier cas, la lecture bénéficie de l'intense investissement des trois puissances de l'âme (*entendimiento*, *imaginativa*, *memoria*), avec l'avantage d'une meilleure perception de la qualité artistique, littéraire, de l'œuvre (« gala y artificio », *DQ II*, 44). Dans le second cas, la nouvelle, prise dans une relation de groupe, devient objet de débats pour la multiplicité des auditeurs.

Douée d'une force propre, la nouvelle n'en conserve pas moins les caractéristiques fondamentales de la lecture de tout texte en prose. Et, de ce point de vue là, également, il faut avouer l'étonnante lucidité cervantine. Notre auteur ne dispose pas des connaissances actuelles concernant le fonctionnement de l'esprit, mais, par rapport à nous, il a l'avantage de ne point être soumis à la « doctrine de la centralité du texte »¹⁴¹⁸. Du coup, grâce aux explications psychophysiologiques de l'époque, il anticipe ce que les sciences expérimentales d'aujourd'hui apportent

¹⁴¹⁸ Voir PAVEL (1988), p. 11.

à la théorie de la lecture. Dans un récent ouvrage qui fait le point sur la question de la fiction à l'aube de l'âge moderne, Ariane Bayle se demande si « la figure ancienne d'*enargeia* n'est pas un nom possible pour ce que J.-M. Schaeffer nomme aujourd'hui "immersion fictionnelle" ? » (2004, p. 174). Chez Cervantès, à tout le moins, l'effet d'*enargeia* couvre effectivement la majeure partie du spectre fictionnel. L'« enchantement » romanesque dépend étroitement des pouvoirs de l'*imaginativa*, qui transforment les stimuli textuels en représentations mentales. Mais limiter l'effet textuel à la seule dimension iconique est réducteur. À une époque où la lecture « silencieuse » est vocalisée et où la lecture publique reste active, le signifiant textuel se double d'un signifiant sonore, voire « théâtral » (Zumthor, 1987), et nourrit la fiction d'une plus-value esthétique supplémentaire. Très influencé par les théories médicales de l'époque et en tant qu'auteur lui-même, Cervantès perçoit en outre que la lecture peut être envisagée sous les deux angles de la création et de la réception : le premier pôle, renvoyant à une lecture visée, programmée, correspondrait à l'étude rhétorique ; le second pôle, réfère, quant à lui, à la lecture réelle et son analyse dépend de données historiques et scientifiques (sociologie, psychologie, éthologie, anthropologie, etc.). Ces deux axes, que justifient l'approche cervantine du fait esthétique et les sciences expérimentales actuelles, permettent alors de configurer un modèle d'analyse du récit bref cervantin. Du point de vue auctorial (*pôle I*), il est apparu que les jeunes en âge de se marier font partie des cibles privilégiées par les *Ejemplares* et que la colère et la mélancolie sont des états physiologiques que le recueil se propose de traiter. Du côté des lecteurs (*pôle II*), la notion de *pertinence* a permis de rendre compte de l'activité sélective qui caractérise la lecture : chaque lecteur s'attarde et retient des passages précis de la fiction au détriment d'autres séquences narratives. Le clivage homme/femme, par exemple, est très net chez Cervantès.

Avec *Don Quichotte*, plus particulièrement, les romans de chevalerie sont pris à partie, en compagnie des romans pastoraux. Derrière la critique amusée, se détache une conscience de l'exemplarité périlleuse que fait courir ce type de narration. Les textes dans le sillage d'*Amadís de Gaula* sont principalement accusés de provoquer une fascination pour un archaïsme obsolète. La prose pastorale, qui concentre l'attention des lecteurs sur le sujet amoureux, leur fait croire que l'amour est une force irrépessible dont les conflits ne trouvent de solutions qu'à l'intérieur de la fiction et à « coup de baguette magique ». En somme, c'est bien d'exemplarité dont il est question dans le roman de 1605 : les fictions du XVI^e siècle ont des effets pervers. Les jeunes, essentiellement, sont tentés par les exemples violents et/ou lascifs des prestigieux héros de la chevalerie littéraire ; et, lorsqu'ils ne succombent pas à la tentation, la longueur et l'abondance de ces romans leur font perdre, s'ils restent prisonniers de la séduction livresque, le sens du réel et de la vie sociale.

Les *Nouvelles exemplaires*, pensons-nous, répondent à cette double inquiétude cervantine. Par rapport au livre romanesque, le recueil nouvellier jouit d'un avantage certain, celui de l'autonomie des narrations. Ensemble hétérogène de récits, le recueil n'est pas assujéti à une progression de lecture : il correspond aux modalités de la lecture brève imposées par le labeur quotidien et, à la fois, assure la liberté du lecteur, qui, ainsi, est maître de l'ordre de lecture des histoires. Le refus cervantin du cadre englobant exploite ces deux versants de la lecture et joue de l'eutrapélie. Les *Ejemplares*, conçues sur l'exemple des miscellanées, rompent résolument avec les ensembles narratifs interminables des romans et de leurs cycles mais, aussi, des recueils italiens à la mode. C'est perceptible : le recueil reflète un sens aigu de la responsabilité auctoriale. La publication en recueil, parce qu'elle marque une évolution vis-à-vis de la circulation anonyme, manuscrite et indépendante des nouvelles (miscellanée de Porras de la Cámara), place les récits sous l'autorité de Cervantès, devenu célèbre depuis 1605. Autographes, les nouvelles peuvent déployer leur exemplarité esthétique : le nom d'auteur incite à être attentif à la mise en prose des histoires, tout comme l'*admiración* ressentie peut, *in fine*, servir à une prise de conscience de l'« artifice » narratif et, donc, de l'« inventivité » auctoriale (CP).

La responsabilité de Cervantès s'exerce aussi, et surtout, dans la cohérence poétique du projet nouvellier. Le choix de la brièveté implique, avec lui, celui du contenu des récits. On a parfois soutenu que le récit bref ne disposait pas de poétique spécifique, comme a pu en connaître la fiction épique grâce aux textes d'Aristote. En fait, c'est tout le contraire. Avant le traité de Francesco Bonciani, censé légitimer le *Décameron* et lui trouver une assise théorique (1574)¹⁴¹⁹, le récit bref avait été défendu par Jean Boccace, lui-même, dans sa *Généalogie des dieux païens*. L'auteur florentin y expliquait que les récits mythologiques, les fables ésopiques, les *exempla* extraits d'Homère ou de Virgile et les contes de grands-mères étaient fort utiles pour la République, qu'ils abreuyaient d'exemples allégoriques. En Espagne, le *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (1602) manifeste, également, l'intérêt que présentent ces « ficciones fabulosas », dont l'« obscurité » oblige les lecteurs à plus de réflexion s'ils veulent découvrir l'exemplarité cachée des récits. Or, c'est précisément dans cette veine qu'a exploitée Cervantès pour construire ses nouvelles.

Parallèlement à l'écho que notre auteur peut donner à la pensée humaniste, notre « archéologie » nouvellière met au jour la prééminence du substrat féerique dans la constitution des *Ejemplares*. Au-delà des *motifs* contiques que plusieurs critiques avaient relevés, les nouvelles sont composées selon une technique propre aux conteurs populaires, d'où la nette préférence pour la structure des contes de fées et, dans une moindre mesure, pour la mythologie tragique.

Cette prégnance de la *conseja* et du modèle –critiqué par quelques théoriciens– de la fable milésienne pourrait surprendre. Par ce biais, pourtant, Cervantès imprime sa marque. Il est

¹⁴¹⁹ Voir VEGA RAMOS (1993).

probable, d'une part, qu'il ait perçu l'immense intérêt lectoral que renfermait la *ficción fabulosa* : malgré son invraisemblance caractéristique, ce genre narratif sait toucher les publics les plus divers, des lecteurs les plus jeunes et les moins lettrés aux plus *discretos*. Ensuite, le récit archaïque garde toujours précieusement cette part de magie essentielle à l'*admiración*. Forcée dans la matière du conte, la nouvelle ressortit pleinement à la poésie si chère au personnage de Tomás Rodaja, cette poésie qui renferme en elle toutes les sciences : « porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla » (LV, p. 282).

Le conte merveilleux répond, d'autre part, à un souci plus spécifiquement auctorial. Si les romans chevaleresques, pastoraux et picaresques étaient criticables, il suffisait à Cervantès, pour pallier ce handicap, de recourir à leur ancêtre narratif commun : la fable milésienne, à laquelle étaient rattachés autant *Amadís* que *Lazarillo*. Cet aïeul avait de quoi être respectable. Son atout était d'allier fermement le *consejo* à la *conseja*. Depuis Platon, la fable –en tant que récit invraisemblable– était « posada antigua de la filosofía », comme l'assurait Pedro Sánchez de Viana¹⁴²⁰. Pour Aristote et Ovide, la tragédie mythologique était, en outre, un vecteur idéal pour provoquer intelligemment l'esprit humain. Enfin, dans le champ de la tradition populaire, le conte traite les problèmes que la société ne cesse de se poser génération après génération. *Exemplaires*, les *Nouvelles* le sont prioritairement parce qu'elles mêlent des exemples de rétributions positives (féeriques) et négatives (tragiques) permettant d'évaluer les actes commis par les protagonistes. Ces deux architectures sont le prolongement d'une philosophie éducative qui juge que l'imagination humaine est seulement convaincue par la représentation mentale du bonheur éternel et du châtement perpétuel, comme le soutenait, déjà, en 1501, Jean-François Pic de la Mirandole dans son traité sur l'imagination : « il nous faut mettre sous les yeux le double châtement que les théologiens nomment "châtement des sens", si nous sommes vaincus par la volupté, et, à l'inverse, si nous en triomphons, nous représenter des récompenses éternelles » (2005, p. 71). Ainsi, faut-il comprendre les déclarations initiales de Cervantès dans son prologue : « que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público ». Cervantès écrit en marge de l'exemplarité, courante chez ses contemporains, du *desengaño* pour lui préférer la poétique tragique, dont l'effet de répulsivité doit servir à éviter toute forme de fascination et d'imitation pour les protagonistes. Mais, l'exemplarité, rappelons-le, s'appuie avant tout sur la formule féerique. Il s'agit là du trait distinctif des nouvelles au regard des autres récits brefs cervantins, comme Lope de Vega le reconnaissait lui-même. On aura observé, à ce propos, que les deux nouvelles qui apparaissaient dans le manuscrit Porras, ainsi que les trois séquences quichottesques que nous avons retenues, sont moins marquées par la poétique

¹⁴²⁰ Voir SERES (2005), p. 644.

du conte merveilleux. Seul le recueil de 1613 exprime la quintessence de l'exemplarité cervantine. Aussi peut-on soupçonner Cervantès d'avoir anticipé sa réussite. Puiser aux sources des récits brefs archaïques, c'était avoir la garantie d'obtenir le succès populaire et les louanges de la critique : si les fables anciennes avaient franchi les barrières du temps, ses nouvelles ne peuvent-elles pas satisfaire la soif de merveille et de tragique du public et, conjointement, contenter les doctes avides de grandeur artistique et morale ?

Toujours est-il que le « secret » de notre auteur tient à ce savant croisement entre deux formes distinctes de valorisation de l'expérience : celle des humanistes, qui reprochaient aux lettrés de se contenter du savoir livresque, et celle de l'esprit archaïque, qui, de son côté, estimait que seule la souffrance faisait l'homme. Porté par cette double philosophie, Cervantès retrouve les bases de la pensée initiatique. Les *Nouvelles exemplaires* ne se limitent pas à entraîner systématiquement leurs protagonistes dans des rites de passage : leurs lecteurs, à la faveur d'une poétique redevable au conte et à la tragédie, doivent également subir, sur le mode fictionnel, une expérience intense, destinée à leur faire comprendre que la maturité et le bonheur requièrent préalablement une période d'attente et de souffrance. Enrôlés dans ce simulacre, les lecteurs peuvent recevoir toute l'exemplarité civilisatrice qui se trouve aux fondements du rite initiatique : ils apprennent à anticiper l'avenir (*exemplarité anticipatrice*), à se connaître (*exemplarité spéculaire*) et à agir (*exemplarité narrative*).

Grâce à la méthodologie analytique récemment développée par V. Jouve, les différentes valeurs distillées lors de l'initiation lectorale ont pu affleurer. De l'étude que nous avons menée, ressortent deux axes principaux d'éducation : l'initiation à l'humanité et l'éducation sentimentale. Manifestement, dans le recueil de 1613, Cervantès dépasse la critique du roman de chevalerie pour proposer quelques normes d'une « chevalerie » modernisée. Cette fois-ci, nos héros ne partent pas en guerre dans un monde de privilégiés, peuplé de châteaux surannés : le chevalier cervantin officie au cœur de la cité. Ainsi, peut-il être l'étalon accessible de la nouvelle « civilisation des mœurs » qui se mettait progressivement en place, sous l'influence des premiers traités de savoir-vivre. Le choix de la *ficción fabulosa* était parfaitement justifié : depuis l'Antiquité d'Esopé et de Platon, la fable était reconnue pour sa capacité à évoquer le politique, la vie dans la *polis*.

Malgré tout, le centre de l'initiation cervantine reste d'ordre amoureux et matrimonial. Les six livres de *La Galatée* dressaient un tableau relativement sombre de l'amour, traversé par le trouble et la mort. La *conseja* se révélait, alors, fort pertinente pour traiter la question sentimentale : sa trame permet à Cervantès de conduire nos protagonistes vers d'heureux mariages en les contraignant à adopter une posture volontariste à l'opposé du statisme propre aux héros mélancoliques voire suicidaires du roman sentimental, chevaleresque ou pastoral. Le répertoire ovidien complétait subtilement la matière folklorique ; l'auteur des *Métamorphoses* et de

l'*Art d'aimer*, quoique dénigré par certains, restait en effet une référence incontestée sur le sujet amoureux. Cervantès, sur les traces des conteurs et d'Ovide, a composé son recueil comme un « terrain d'entraînement » amoureux. Les *Ejemplares* ne visent pas seulement à empêcher une naïveté préjudiciable à l'amant, elles lui prodiguent des conseils pour garder espoir et sortir de situations complexes et, à la fois, pour constituer le couple : on apprend à choisir le bon partenaire autant qu'à le conquérir. En résumé, la plupart des nouvelles autonomes constituent autant de « variations » sur l'amour permettant à chaque lecteur de trouver une réponse précise à la situation particulière qui est la sienne, du refus de l'aimé jusqu'au viol, en passant par l'opposition parentale et la présence d'un concurrent. L'originalité cervantine réside dans la création de nouvelles qui abritent en un même récit le parcours masculin et son complément féminin, quand le conte tendait à la division *Masculine folktales/Feminine Folktales*¹⁴²¹ : chaque nouvelle propose un parcours narratif à double entrée permettant à chacun des sexes de trouver un chemin exemplaire propre. Au bout du compte, les *Ejemplares* se démarquent de *La Galatée* comme de *Don Quichotte*. Ni Elicio (*Galatea*), ni Ruy Pérez (*Cautivo*), ni Eusebio (*Leandra*) ne concluent leur aventure par le mariage. En fait, la brièveté des nouvelles se met, dans les cas amoureux, au service de la clôture narrative et de l'expression de la réussite humaine. Clairement autonomes les unes vis-à-vis des autres, les *Nouvelles exemplaires* renferment, chacune, comme cela avait été signalé dans le prologue, une exemplarité spécifique, que les recoupements entre elles ne servent qu'à renforcer. Plus largement, la brièveté profite à l'exemplarité : plus resserrée, la structure rétributive gagne en lisibilité, sans que l'extraction d'une moralité soit nécessaire, grâce à la densité du symbolisme féerique ou tragique qui supporte la vaste gamme des valeurs éthiques, sociales et sentimentales. Juan de Solís Mejía ne pouvait donc qu'être élogieux dans son poème dédicatoire (« Rica y pomposa vas, filosofía,/ y dotrina moral, con este traje, no habrá quién de ti burle o te desprecie »), lui qui avait goûté dans le recueil le « mystère » que Cervantès demandait de percevoir.

On l'aura compris, l'originalité dont nous parlons s'entend depuis la perspective du conteur. La philosophie exemplaire est archaïque : elle appartient à celle-là même qu'évoquait A. Quijano dans son discours sur l'âge d'or (*DQ I*, 11). Jacob et Wilhelm Grimm seront également fascinés par ces représentations féeriques qui évoquent le monde avec ce regard qui semble remonter à la nuit des temps (Belmont, 1986, p. 55). Chez Cervantès, on ne peut guère être surpris si le « réalisme » des *Ejemplares* se confond avec l'idéalisme, car, derrière lui, se profile toujours l'archaïsme. Ainsi, avec Berganza, l'idéal est incarné dans la nature : c'est l'animalité qui dit le bien.

¹⁴²¹ NIKIFOROV (1975), p. 160. Également : JASON (1977), p. 39-40 et, sur la « didactique différentielle » des conteurs, FABRE, LACROIX (1974), p. 40.

Cervantès, pourtant, innove : il innove parce qu'il reste fidèle à l'ancestrale tradition contique. À l'inverse de l'Arioste, qui porte la féerie et la mythologie sur les chemins du vers, du raffinement et du merveilleux chevaleresque et supranational, Cervantès, avec le souci permanent du public qui caractérise le conteur, reste proche de ses destinataires immédiats. Les *Ejemplares* sont moins une nationalisation de la *novella* qu'une adaptation, à l'écriture novellière, des pratiques du conte populaire, dans un esprit semblable à celui qui guidera le napolitain G. Basile¹⁴²² : le conte fonctionne dans les deux sens de l'acclimatation de *types* archaïques dans le réel d'un terroir (IF)¹⁴²³ et de l'adaptation folklorique d'histoires avérées (RC)¹⁴²⁴.

Cervantès a employé une seconde stratégie pour actualiser les scénarios archaïques. Il forge sa modernité dans la réutilisation de patrons narratifs propres aux récits à succès de son temps : les armatures féériques et tragiques sont recouvertes d'un habillage très contemporain. L'allure est tantôt chevaleresque, tantôt picaresque ; l'ambiance est byzantine ou pastorale.

L'effet obtenu est saisissant parce que, dissimulant son art et ses sources en fin connaisseur des techniques de narration orale, Cervantès présente souvent sa nouvelle comme le compte-rendu de la réalité ; Campuzano, significativement, agit de même, mais sera démasqué par Peralta. On ne peut incriminer les lecteurs des *Ejemplares* qui n'auraient pas décelé, dans l'œuvre de 1613, la présence de toutes ces trames archaïques universellement connues. Dans la difficulté à percevoir le modèle contique sous l'écorce moderne des nouvelles, la féerie joue à tout le moins un rôle conséquent et paradoxal. Comme le font remarquer Tzvetan Todorov et Pierre Péju, « le merveilleux » du conte est « naturel » : « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez le personnage, ni chez le lecteur implicite » (1970, p. 59). D'ailleurs, est-on surpris d'apprendre que la reine d'Angleterre donne de la poudre de licorne à Isabela lorsque cette dernière est empoisonnée ? Quand à l'étrange association entre un coing et le trouble du licencié de Verre, personne ne le justifie diégétiquement : la maladie du personnage est expliquée d'un point de vue médical (*Examen de ingenios*), mais, toujours, indépendamment des bouchées qu'il a englouties, comme si « tout coulait de source ». Le lien entre la *frenesí* et le coing est-il, pourtant, vraiment « naturel » ? Le merveilleux du conte a, en fait, l'avantage de passer –presque– inaperçu.

L'autre explication à l'aveuglement du lecteur devant l'omniprésence de la féerie réside dans le travail auctorial lui-même, puisque Cervantès a soumis les patrons archaïques à une considérable opération de travestissement et d'adaptation : nationalisation, inflexion chrétienne, respect des interdits, etc. L'art du conte, lui-même, impose une recomposition perpétuelle des

¹⁴²² Voir ZIPES (2001), p. 71.

¹⁴²³ SORIANO (1977), p. 469 ; NICOLAISEN (1990), p. 40.

¹⁴²⁴ Un exemple est donné par P. Mexía (2003, p. 168).

types et des *motifs* traditionnels, pour donner l'impression aux auditeurs qu'ils écoutent à chaque fois de nouvelles histoires¹⁴²⁵.

Ainsi pensée en termes de littérature orale et archaïque¹⁴²⁶, la création cervantine est appréciée, pensons-nous, à sa juste valeur. Cet angle herméneutique contribue, surtout, à considérer sous un nouveau jour les développements de la littérature européenne et à combler le vide qui existait entre la publication des *favole* italiennes de G.F. Straparola et de G. Basile (1550-1636) et les contes de Ch. Perrault en France (1597). L'Espagne a, elle aussi, participé à la « mode des contes de fées »¹⁴²⁷ et Cervantès en fut le principal artisan, avec cette singularité d'avoir pratiqué une hybridation radicale des récits archaïques entre eux, de la *conseja* avec la nouvelle, du récit bref avec les genres longs et de la prose avec le théâtre et la poésie, quand les recueils de Perrault et de Basile restaient unitaires et que Straparola alternait, séparément, contes et nouvelles.

Au terme de ces réflexions conclusives, nous voudrions soumettre une hypothèse qui nous est apparue progressivement dans l'écriture de ce travail. Il est vrai, un détail ne cesse de nous intriguer : pourquoi Cervantès a-t-il défini l'exemplarité par la notion d'initiation ? Évidemment, la Renaissance, bien avant le Romantisme, découvrait dans le savoir populaire des trésors de sagesse : en témoigne Sancho Panza chez notre auteur¹⁴²⁸. Une explication complémentaire serait fournie par les travaux de Philippe Ariès. Dans sa thèse sur la nouvelle considération de l'enfant à l'époque moderne, l'historien conclut :

Les classes d'âge du néolithique, la *paideia* hellénistique, supposaient une différence et un passage entre le monde des enfants et celui des adultes, passage qu'on franchissait par l'initiation ou grâce à une éducation. La civilisation médiévale ne percevait pas cette différence et n'avait donc pas cette notion de passage. Le grand événement fut donc, au début des temps modernes, la réapparition du souci éducatif (1973, p. 312-313).

Certes. Mais la culture, nous rappelle Dan Sperber, n'est pas un air ambiant que l'on respire. Ces données n'expliquent pas pourquoi Cervantès, plus qu'un autre auteur, a systématiquement mobilisé dans ses récits brefs le scénario de l'initiation.

Il y a le conte, évidemment. Cervantès est un « conteur » (Moner, 1989) et le conte remonte aux origines de la civilisation (Propp, 1983). Cela nous autorise-t-il à conclure que Cervantès

¹⁴²⁵ Ainsi, les récits de *Cendrillon*, de *Blanche-neige* et de la *Belle au bois dormant* sont-ils plus similaires que l'on ne pourrait le croire ; pourtant, c'est rarement l'impression qu'ils donnent au premier abord.

¹⁴²⁶ L'idée, qui avait été initiée par MONER (1989), est singulièrement développée à propos de l'histoire de Leandra : RODRIGUEZ, TISINGER, UTLEY (1995).

¹⁴²⁷ Nicole Belmont s'était d'ailleurs demandée si *Les plaisantes nuits* et *Le conte des contes* constituaient des « occurrences isolées » ou des « signes avant-coureurs de la mode qui envahit la France et l'Europe à la fin du XVII^e siècle » (1986), p. 41.

¹⁴²⁸ Voir CASTRO (1980), p. 159-212.

emploie inconsciemment le scénario initiatique du folklore ? Sa poétique semble indiquer autre chose : non content de valoriser l'initiation, Cervantès n'a de cesse de la recommander.

En fait, autant Vladimir Propp décelait dans les contes les traces de pratiques préhistoriques, autant les *Nouvelles exemplaires* révèlent, si l'on veut bien y prêter attention, le trajet singulier que ces traces ont emprunté pour parvenir à notre auteur. À plusieurs reprises, nous avons noté, au passage, la saveur orientale de quantité de *motifs* recyclés par Cervantès. Si le conte est international, le conteur y accède généralement dans une culture particulière qui lui donne sa couleur principale. Des grottes, des voyages maritimes, des maisons en forme de harem, des réclusions temporaires, des vies transformées, des expériences traumatisantes mais formatrices et, surtout, l'impression de sortir de l'aventure comme un survivant, etc. Les indices que nous glanons ici et là dans le recueil nous ramènent régulièrement vers les années 1575-1580, période où Cervantès fut probablement en contact avec la forte tradition orale de la culture arabe, et où sa vie avait pris des allures de conte de fées, au sens profond du terme, celui d'aventure terrifiante mais finalement heureuse¹⁴²⁹ : Cervantès passe plus de cinq ans reclus à Alger, d'où les Trinitaires le sauvent et évitent, de justesse, son départ pour la ville de Constantinople. Peu après, on notera qu'en Italie, l'apparition littéraire du conte merveilleux se produit à Naples, chez l'auteur du *Conte des contes*, un recueil portant une forte empreinte orientale (Zipes, 2001, p. 70) ... Cervantès, lui, aurait-il fait le rapprochement entre la « signification » du conte et le « sens » de sa vie ? Et les *Nouvelles exemplaires*, seraient-elles l'expression de cette période africaine¹⁴³⁰, initiée à Lépante par le stigmate du bras mutilé¹⁴³¹ et où précisément l'auteur avait appris à « tener paciencia en las adversidades », comme en témoigne le prologue (p. 17) ? Au-delà, il reste que Cervantès, même après son expérience algérienne, fut un voyageur invétéré, situation qui, pour Nicole Belmont, constitue le ferment d'éclosion des meilleurs conteurs :

Cette itinérance leur permettait d'entendre beaucoup de récits, de les thésauriser dans leur mémoire et de présenter devant leurs auditoires des contes nouveaux. Donc, plus que la pauvreté et la mendicité en elles-mêmes, c'était le contact avec d'autres communautés, d'autres milieux qui permettait à quiconque ayant le goût des contes d'enrichir son répertoire lors de ses pérégrinations, en écoutant les autres (2001, p. 507).

¹⁴²⁹ Voir les travaux de Jean Canavaggio (1997, p. 86-106) et d'Alfredo Alvar Ezquerro (2004, p. 149-180 ; l'attente dans une grotte correspond à la deuxième tentative de fuite du bague l'Alger, p. 166).

¹⁴³⁰ Il n'est pas impossible que la philosophie de la liberté de Cervantès définie par A. Rey (2005) ait trouvé dans le conte merveilleux un vecteur idéal pour représenter de la liberté en acte. Sur la *conseja* comme expression de la liberté humaine : RODRIGUEZ ALMODOVAR (1989), p. 142-147.

¹⁴³¹ L'idée suggérée récemment par Christel Lapisse Sola de la correspondance entre les conséquences physiques mais aussi identitaires de la bataille de Lépante et la « poétique des corps souffrants » semble confirmer la thèse de l'initiation que nous développons jusque dans ses prolongements biographiques (2005).

Ces recherches terminées et couchées sur le papier ne voudraient pas apparaître comme une analyse exhaustive et fermée de l'exemplarité du recueil de 1613.

La compréhension à laquelle nous sommes arrivés n'a rien d'évident à la première lecture. Plusieurs récits brefs étudiés apparaissent d'abord comme des *cas*, comme des histoires problématiques, sur le modèle des *novelle* boccacciennes. Les lecteurs peuvent alors débattre sur leur sens, sur l'exemplarité de tel ou tel personnage (Ricardo, Ricaredo ou Rodolfo par exemple). De leur côté, les formes féerique et tragique, loin de contrarier l'ambivalence des récits, stimulent aussi la *disputa*. La symbolique de la féerie favorise dans un premier temps l'obscurité herméneutique et permet ainsi une pluralité de lectures. Lorsque la structure tragique innerve les récits, la question de la responsabilité oblige les lecteurs à évaluer les différents personnages, à prendre partie pour l'un d'eux et à juger la culpabilité des autres. Si les quinze récits brefs étudiés renferment un sens exemplaire unique, lisible dans l'initiation des protagonistes, en tout état de cause, ce « fruit » et cette exemplarité ne sont pas délivrés immédiatement.

Dans notre tentative pour les saisir, nous avons privilégié l'exemplarité civilisatrice, mais d'autres axes pouvaient être envisagés, tels ceux de l'exemplarité expérientielle (rhétorique de l'*évidence*) ou physiologique (rhétorique et bienfaits de l'humour). L'étude de l'exemplarité civilisatrice, elle-même, mériterait d'être poursuivie. L'humanité et l'amour ne regroupent pas les seuls domaines de la formation civilisatrice des *Ejemplares*. Ils n'en sont que les deux poutres maîtresses. Dans le prolongement des valeurs du conte merveilleux¹⁴³², Cervantès n'a pas hésité, bien au contraire, à compléter ces deux lignes principales par deux autres, placées au second plan : les rapports familiaux et les relations amicales¹⁴³³. Des liens qui restent encore à déchiffrer...

¹⁴³² Voir l'analyse d'Olivier Piffault (2001) sur le poids de la famille dans les contes de fées.

¹⁴³³ Cette perspective a été évoquée dans un article bref mais suggestif d'Idoya Puig (1989, p. 605-607).

Liste des ouvrages cités

ŒUVRES DE CERVANTÈS

LA GALATÉE

Obra completa 1. La Galatea (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1996 (1996a).

DON QUIJOTE

- *Don Quijote* (Riquer, Martín de, éd.). Barcelone : Labor, 1962.
- *Don Quijote* (Rodriguez Marin Francisco, éd.). Madrid : Ediciones Atlas, 1947-1949.
- *Don Quijote* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- *Don Quijote* (Rico, Francisco, dir.). Barcelone : Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

NOUVELLES EXEMPLAIRES

- *Novelas ejemplares* (texte facsimilé). Madrid : Real Academia Española, 1981.
- *Novelas ejemplares I, II, III* (Avalle-Arce, Juan Bautista). Madrid : Castalia, 1982 (1982a, b, c).
- *Obra completa 6. La Gitanilla, El amante liberal* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1996 (1996b).
- *Obra completa 7. Rinconete y Cortadillo* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1996 (1996c).
- *Obra completa 8. La española inglesa, El licenciado Vidriera, La fuerza de la sangre* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1996 (1996d).
- *Obra completa 9. El celoso extremeño* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1997 (1997a).
- *Obra completa 10. La ilustre fregona, Las dos doncellas, La señora Cornelia* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1997 (1997b).
- *Obra completa 11. El casamiento engañoso, El coloquio de los perros* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1997 (1997c).
- *Las novelas ejemplares* (García López, Jorge, éd.). Barcelone : Crítica, 2001.

LES EPREUVES ET TRAVAUX DE PERSILES ET SIGISMONDA

Obra completa 18. Los trabajos de Persiles y Sigismunda (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1996 (PS).

ŒUVRES POÉTIQUES ET THEÂTRALES

- *Obra completa 12. Viaje al Parnaso* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1997 (1997d).
- *Obra Completa 13. El gallardo español. La casa de los celos* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1997 (1997e).
- *Obra completa, 14. Los baños de Argel. El rufián dichoso.* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- *Obra completa 17. Entremeses* (Sevilla Arroyo, Florencio, Rey Hazas, Antonio, éd.). Madrid: Alianza Editorial, 1996 (1996e).

SOURCES PREMIERES

AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis. *Cuentos populares sevillanos en la tradición oral y en la literatura. Tomo I*. Séville : Fundación Machado, 1999.

ACCETTO, Torcuato. *Della dissimulazione onesta. De l'honnête dissimulation*. Lagrasse : Verdier, 1990.

AFANASSIEV. *Les contes populaires russes II*. Paris : Maisonnneuve & Larose, 1990.

- *Les contes populaires russes III*. Paris : Maisonnneuve & Larose, 1992.
- *Les nouveaux contes populaires russes*. Paris : Maisonnneuve & Larose, 2003.

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache (I, II)*. Madrid : Cátedra, 1994 (1994a, b).

ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Rome : Newton & Compton, 2001.

- *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1965.

ARIOSTE (L'). *Roland furieux*. Paris : Gallimard, 2003.

ARISTOTE. *La Poétique*. Paris : Seuil, 1980.

- *De l'âme*. Paris : Gallimard, 1989.
- *Ethique à Nicomaque*. Paris : Vrin, 1990.
- *La vérité des songes*. Paris : Payot & Rivages, 1995.
- *Rhétorique*. Saint-Armand (Cher) : Gallimard, 1998.

AUGUSTIN (Saint). *Le bonheur conjugal*. Paris : Payot & Rivages, 2001.

BANDELLO, Matteo. *Nouvelles*. Paris : Imprimerie Nationale, 2002.

BASILE, Giambattista. *Le conte des contes*. Strasbourg, Circé, 2002.

BEMBO, Pietro. *Gli Asolani. Los Asolanos*. Barcelone : Bosch, 1990.

BOCCACE, Jean. *Genealogía de los dioses paganos*. Madrid : Editora nacional, 1983.

- *Décameron*. Paris : Librairie Générale de France, 1994.
- *Laberinto de amor* (Séville : Andrés de Burgos, 1546).
<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Diego/Bocport.htm>

Calila e Dimna. Madrid : Castalia, 2004.

CAMARENA, Julio, CHEVALIER, Maxime. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid : Gredos, 1995.

CAPELLANUS, Andreas (André Le Chapelain). *De amore. Tratado sobre el amor*. Barcelone : El Festín de Esopo, 1985.

CARO, Rodrigo. *Días geniales o lúdicos (I, II)* (Etienvre, Jean-Pierre, éd.). Madrid : Espasa-Calpe, 1978 (1978a, b).

CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Kassel : Reichenberger, 1997.

CASTIGLIONE, Baldassar. *Le livre du Courtisan*. Paris : Flammarion, 1991.

CATÓN, Marco Porcio (Mayor). *Dichos de Catón*. Barcelone : Península 1998.

CHAUCER, Geoffrey. *Les Contes de Canterbury*. Paris : Gallimard, 2000.

- CHRETIEN DE TROYES. *Le chevalier au lion*. Paris : Flammarion, 1990.
- *Le chevalier de la charrette*. Paris : Librairie Générale Française, 1992.
- CICERÓN. *La invención retórica*. Madrid : Gredos, 1997.
- *Sobre el orador*. Madrid : Gredos, 2002.
- Conte populaire français (Le)*. DELARUE, Paul, TÉNÈZE, Marie-Louise. Paris : Maisonneuve et Larose, 2002.
- Conteurs italiens de la Renaissance*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- CONTRERAS, Jerónimo de. *Selva de aventuras*. Cáceres : Diputación Provincial de Zaragoza/Universidad de Extremadura, 1991.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos (I)*. Madrid : Santillana, 1994.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelone : Alta Fulla, 1998.
- DARWIN, Charles. *L'origine des espèces*. Paris : Flammarion, 1999a.
- *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*. Paris : Syllepse, 1999b.
 - *L'expression des émotions chez les hommes et les animaux*. Paris : Payot & Rivages, 2001.
- DAUDET, Alphonse. *Lettres de mon moulin*. Paris : Gallimard, 1999.
- DAWKINS, Richard. *Le Gène égoïste*. Paris : Odile Jacob, 2003.
- DESCARTES, René. *Les passions de l'âme*. Paris : Flammarion, 1996.
- DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*. Paris : Flammarion, 1997.
- DU FAIL, Noël. *Propos rustiques*. Genève : Droz, 1994.
- DUEÑAS, Juan de. *Tercera parte del Espejo de la consolación de tristes*. Valence (Esp.) : Universitat de València, 1997.
- ÉRASME, Didier. *Obras escogidas*. Madrid : Aguilar, 1964.
- *Colloques (I, II)*. Paris : Imprimerie Nationale, 1992 (1992a, b).
 - *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*. Valladolid : Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Valladolid, 1998.
- ESCHYLE. *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, 1982.
- ESLAVA, Antonio. *Noches de invierno*. Pampelune : Gobierno de Navarra, 1986.
- ESOPE. *Fables*. Paris : Flammarion, 1995.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio. *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*. Madrid : CSIC, 1947.
- EURIPIDE. *Tragédies complètes*. Paris : Gallimard, 1962.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelone : Ramón Sopena, 1967.
- FICINO, Marsilio. *Comentario al Banquete de Platón*. Mendoza (Argentine) : Instituto de literaturas modernas, 1968.
- FREUD, Sigmund. « Le roman familial des névrosés » in *Névrose, Psychose et perversion*. Paris : PUF, 1997, p. 157-160.
- *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot & Rivages, 2001.
- GIL POLO, Gaspar. *Diana enamorada*. Madrid : Castalia, 1988.

- GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo español*. Madrid : CSIC, 1968.
- GRIMM. *Contes*. Paris : Gallimard, 1976.
- *Nouveaux contes*. Paris : Gallimard, 1996.
- HEBREO, León. *Diálogos de amor*. Barcelone : Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993.
- HERMOGÈNE. *L'art rhétorique*. Paris : L'Âge de l'Homme, 1997.
- HÉSIODE. *La Théogonie, les Travaux et les Jours et autres poèmes*. Paris : Librairie Générale Française, 1999.
- Histoire d'Ali Baba et des quarante voleurs ; Histoire du cheval enchanté*. Paris : E.J.L (Librio), 1999.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid : Cátedra, 1989.
- HUME, David. *Essais esthétiques*. Paris : Flammarion, 2000.
- JUAN MANUEL (don). *El conde Lucanor*. Barcelone : Crítica, 1994.
- JUNG, Carl Gustav. *Les racines de la conscience*. Paris : Buchet/Chasel, 1971
- Lancelot du Lac*. Paris : Librairie Générale Française, 1991.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia antigua poética*. Madrid : Fundación José antonio de Castro, 1998.
- LORENZ, Konrad. *Trois essais sur le comportement animal et humain*. Paris : Seuil, 1970.
- LUIS DE LEÓN, Fray. *La perfecta casada*. Madrid : Espasa-Calpe, 1980.
- MARTORELL, Joanot. *Tirant le Blanc* (trad.). Toulouse : Anachrsis, 2003.
- MEXÍA, Pedro. *Silva de varia lección*. Madrid : Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica), 2003.
- Mille et Une Nuits (Les)*. 3. *Les passions voyageuses*. Paris : Phébus, 1987 (*Les passions voyageuses*).
- 4. *La saveur des jours*. Paris : Phébus, 1987 (*La saveur des jours*).
 - *Contes choisis (I, II, III)*. Paris : Gallimard, 1991 (*Les Mille et Une Nuits I, II, III*).
 - *Sindbâd de la mer et autres contes des Mille et Une Nuits*. Paris : Gallimard, 2001 (*Les Mille et Une Nuits IV*).
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais (I, II, III)*. Paris : Librairie Générale Française, 1972 (1972a, b, c).
- MONTEMAYOR, Juan de. *La Diana*. Barcelone : Crítica, 1996.
- OVIDE. *L'Art d'aimer. Les Remèdes à l'amour. Les Produits de beauté pour le visage de la femme*. Paris : Gallimard, 1974.
- *Les métamorphoses*. Paris : Gallimard, 1992.
- PALMIRENO, Juan Lorenzo. *El estudioso cortesano*. Valence (Esp.) : Pedro Huete, 1573.
- PÉREZ DE MOYA, Juan. *Philosophía secreta*. Madrid : Cátedra, 1995.
- PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris : Gallimard, 1981.
- PIC DE LA MIRANDOLE, Jean-François. *De l'imagination – De imaginatione*. Chambéry : Comp'Act, 2005.
- PLATON. *Banquet (Le)*. Paris : Nathan, 1983.
- *Phèdre*. Paris : Librairie Générale Française, 1997.
 - *République (La)*. Paris : Flammarion, 2002.
- PROUST, Marcel. *Sur la lecture*. Paris : Actes Sud, 1988.
- *Du côté de chez Swann*. Alleur (Belgique) : Marabout, 1995.

Quête du Graal (La). Paris : Honoré Champion, 1979.

QUEVEDO, Francisco de. *La vida del Buscón*. Barcelone : Crítica, 1993.

QUINTILIANO DE CALAHORRA, Marco Fabio. *Obra completa (I, II, III)*. Salamanque : Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1999 (1999a, b, c).

RIBADENEYRA, Pedro de. *Vida de Ignacio de Loyola*. Madrid : Espasa-Calpe, Austral, 1967.

- *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*. Madrid : Lengua de Trapo, 2000.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Madrid : Cátedra, 2001.

RÓHEIM, Géza. *Psychanalyse et anthropologie*. Paris : Gallimard, 1967.

- *Origine et fonction de la culture*. Paris : Gallimard, 1972

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Barcelone : Crítica, 2000.

Romans grecs et latins (Grimal, Pierre, trad.). Paris : Gallimard, 1958.

SALINAS, Miguel de. *Rhetórica en lengua castellana*. Naples : L'Orientale, 1999.

SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor*. Barcelone : Crítica, 1995.

Sendebar o libros de los engaños de las mujeres. Madrid : Castalia (Odres nuevos), 1990.

SHAKESPEARE, William. *Le Conte d'hiver*. Paris : Gallimard, 1996.

Si les fées m'étaient contées... 140 contes de fées de Charles Perrault à Jean Cocteau. Paris : Omnibus, 2003.

SILVA, Feliciano de. *Lisuarte de Grecia*. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

- *Amadís de Grecia*. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

SOPHOCLE. *Tragédies*. Paris : Gallimard, 1973.

STRAPAROLA, Giovan Francesco. *Les nuits facétienses*. Paris : José Corti, 1999.

TATAR, Maria. *Los cuentos de hadas clásicos anotados*. Barcelone : Crítica, 2003.

TERESA DE JESÚS, Santa. *Libro de la vida*. Madrid : Cátedra, 1979.

TIMONEDA, Joan. *El Patrañuelo*. Madrid : Cátedra, 1986.

TIRSO DE MOLINA. *Cigarrales de Toledo*. Madrid : Castalia, 1996.

Tristán de Leonís. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Madrid : Cátedra, 2003.

VEGA, Lope de. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid : Cátedra, 2002.

Vida de Lazarrillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades (La). Madrid : Castalia, 2001.

VINCI, Leonardo da. *Tratado de la pintura*. Madrid : Akal, 2004.

VIVES, Juan Luis. *Ejercicios de lengua latina*. Valence (Esp.) : Ajuntament, 1994.

- *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid : Fundación universitaria española, 1995.

- *Del arte de hablar*. Grenade : Universidad de Granada, 2000.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María. *Desengaños amorosos*. Madrid : Cátedra, 1998.

- *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid : Cátedra, 2000.

SOURCES SECONDAIRES, ÉTUDES ET TRAVAUX

AARNE, Anti, THOMPSON, Stith. *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica (FF Communications), 1995.

ADAM, Jean-Michel. « Textualité et transtextualité d'un conte d'Andersen, "La Princesse sur le petit pois" » in *Poétique*, n°128. Paris : Seuil, 2001, p. 421-445.

ADAM, Jean-Michel, REVAZ, Françoise. *L'analyse des récits*. Paris : Seuil, 1996.

ALADRO FONT, Jorge. *Pedro Malón de Echaide y La conversión de Magdalena (Vida y obra de un predicador)*. Pamplune : Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Pamplona, 1998.

ALBORG, Juan Luis. *Sobre crítica y críticos. Historia de la literatura. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia*. Madrid : Gredos, 1991.

ALLAIGRE, Claude, PELORSON, Jean-Marc. « El enigma en las obras narrativas de Cervantes. Ensayo de teorización » in COUDERC, Christophe, PELLISTRANDI, Benoît (éd.), « *Por discreto y por amigo* ». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid : Casa de Velázquez, 2005, p. 15-29.

ALVAR EZQUERRA, Alfredo. *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid : Temas de hoy, 2004.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín. *Cervantes, creador de la novela corta española (I, II)*. Madrid : CSIC, 1982 (1982a, b).

ANATI, Emmanuel. *La religion des origines*. Paris : Bayard, 1999.

ARAGÜÉS ALDAZ, José. *Deus Concinator. Mundo predicado y retórica del exemplum en los Siglos de Oro*. Amsterdam, Rodopi, 1999.

- « Fronteras de la imitación hagiográfica I: una retórica de la diferencia ». *À paraître*.

ARANDA, Daniel. « Le lecteur dans le retour. L'élaboration du personnage récurrent par l'instance lectrice » in *Poétique* n°128. Paris : Seuil, 2001, p. 409-420.

ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Seuil, 1973.

- DUBY, George (éd.). *Histoire de la vie privée - 3. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil, 1999.

ARTAZA, Elena. *El ars narrandi en el siglo XVI. Teoría y práctica*. Bilbao : Univesidad de Deusto, 1989.

ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid : Gredos, 1971.

AUDET, René. *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*. Québec : Nota bene, 2000.

AVALLE-ARCE Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid : Istmo, 1974.

- *Nuevos deslindes cervantinos*. Madrid : Ariel, 1975.

- *Don Quijote como forma de vida*. Valence (Espagne) : Fundación March-Castalia, 1976.

- *Amadís de Gaula : el primitivo y el de Montalvo*. México : Fondo de Cultura económica, 1990.

AYALA, Francisco. *Cervantes y Quevedo*. Barcelone : Ariel, 1984.

AYLWARD, Edward. *The Crucible Concept. Thematic and Narrative Patterns in Cervantes's Novelas ejemplares*. Madison (New Jersey) : Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : José Corti, 2004 (2004a).

- *La terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 2004 (2004b).

BAILLET, Roger. « Codes de comportement et communication dans le *Cortegiano* » in MONTANDON, Alain (éd.), *Traité de savoir-vivre en Italie*. Clermond-Ferrand : Association de la Faculté de Lettre et Sciences Humaines, 1993, p. 163-171.

BAKER, Edward. *La biblioteca de don Quijote*. Madrid : Marcial Pons, 1997

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

- *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelone : Quaderns Crema, 1994.

BAÑOS VALLEJO, Fernando. « El santo y el amor : la santa y los hombres, el santo y las mujeres ». *À paraître*.

BAQUERO GOYANES, Mariano. « Introducción » in CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares*. Madrid : Editora Nacional, 1976, p. 9-81.

BARANDA, Nieves. « La literatura del didactismo » in *Criticón*, n° 58. Toulouse : France-Ibérie Recherche, 1993, p. 25-34.

- « ¿Una literatura para la infancia en el siglo XVII? » in REDONDO, Augustin (éd.). *La formation de l'enfant en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 125-139.

BARBAZZA, Marie-Catherine. *La société paysanne en Nouvelle-Castille. Famille, mariage et transmission des biens à Pozuelo de Aravaca (1580-1640)*. Madrid : Casa de Velázquez, 2000.

BARDON, Maurice. « *Don Quichotte* » en France au XVII^e et au XVIII^e siècle. Tome 1. New York : Burt Franklin, 1931.

BARONI, Raphaël. « Incomplétude stratégiques du discours littéraire et tension dramatique » in *Littérature*, n° 127. Paris : Larousse, 2002, p. 105-127.

BATAILLON, Marcel. *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México : Fondo de cultura económica, 1950.

- « Cervantes y el "matrimonio cristiano" » in *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid : Gredos, 1964, p. 238-255.

- *La Celestine selon Fernando de Rojas*. Paris : Didier Erudition, 1991.

- « Introduction » in *La vie de Lazarillo de Tormès*. Paris : Flammarion, 1994, p. 7-79.

BAUMGARTNER, Emmanuel. *Chrétien de Troyes. Yvain, Lancelot : la charrette et le lion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

- *Le récit médiéval. XII^e -XIII^e siècles*. Paris : Hachette, 1995.

BAYARD, Pierre. *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*. Paris : Les éditions de Minuit, 2002.

BAYLE, Ariane. « Contagion et fiction dans quelques récits comiques du XVI^e siècle » in LAVOCAT, Françoise. *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e -XVIII^e siècles)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 165-183.

BÉDIER, Joseph. *Les fabliaux. Etudes de la littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*. Paris : Emile Bouillon, 1893.

BEE, Helen, BOYD, Denise. *Psychologie du développement. Les âges de la vie*. Bruxelles : De Boeck, 2003.

BELIC, Oldrich. *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid : Prensa española, 1969.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Plaisirs de vampire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

BELMONT, Nicole. *Paroles païennes. Mythe et folklore des frères Grimm à P. Saintyves*. Paris : Imago, 1986.

- *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard, 1999.
 - « La figure de la conteuse dans la tradition orale » in PIFFAULT, Olivier (éd.). *Il était une fois... les contes de fées*. Paris : Seuil, 1991, p. 503-511.
 - « Silence, mutisme et discrétion : itinéraire structurant des figures féminines dans le conte » in PETTAT, André (éd.). *Contes : l'universel et le singulier*. Lausanne : Payot, 2002, p. 177-186.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*. Paris : Gallimard, 1988.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine, BREMOND, Claude, MIQUEL, André. *Mille et un contes de la nuit*. Paris : Gallimard, 1991.
- BERNÁRDEZ, Asun. *Don Quijote, el lector por excelencia (lectores y lectura como estrategias de comunicación)*. Madrid : Huerga y Fierro, 2000.
- BERNE, Eric. *Que dites-vous après avoir dit bonjour ?* Paris : Sand, 1999.
- BERRIO, Pilar. « Loaysa : vision cervantina de un mito clásico » in *Anales cervantinos*, n° 34. Madrid : CSIC, 1998, p. 243-253.
- BERRIOT-SALVATORE, Évelyne. « Le discours de la médecine et de la science » in DAVIS, Natalie, FARGE, Arlette (éd.), *Histoire des femmes en Occident*. Paris : Perrin, 2002, p. 407-454.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 1999.
- BLANCO, Mercedes. « Les discours sur le savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'or » in MONTANDON, Alain (éd.). *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand : Association de la Faculté de Lettre et Sciences Humaines, 1994, p. 111-149.
- BLECUA PERDICES, José Manuel. « Notas para la historia de la novela » in *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter. Estudios de literatura y crítica textual*. Madrid : Cátedra, 1983, p. 91-95.
- BLECUA, Alberto. « Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17) » in EGIDO, Aurora. *Lecciones cervantinas*. Saragosse : Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1985, p. 133-147.
- « Introducción » in *Novelas ejemplares* (CERVANTES, Miguel de). Barcelone : Planeta, 1994.
- BLOCH, Ernst. *Le Principe Espérance (I)*. Paris : Gallimard, 1991.
- BLOCH, Isabelle. « Intensification ou effacement de la forme : quel impact sur l'engagement symbolique et imaginaire du lecteur ? » in JOUVE, Vincent (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : L'improviste, 2005, p. 147-164.
- BÖDEKER, Hans Erich. D'une "histoire littéraire du lecteur" à l'"histoire du lecteur". Bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne » in CHARTIER, Roger (éd.). *Histoires de la lecture*. Paris : IEMC Editions/Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 93-124.
- BOLOGNA, Corrado. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologne (It) : Il Mulino, 2000.
- BOLOGNE, *Histoire du mariage en Occident*. Paris : Hachette Littératures, 1995.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Londres : Penguin Books, 1983.
- BOUZA, Fernando. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanque : Seminario de Estudios medievales y renacentistas, 1999.
- *Corre manuscrito*. Madrid : Marcial Pons, 2001.
 - *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid : Abada editores, 2003.
 - « Felipe IV lector. La biblioteca de la Torre Alta del Alcázar madrileño y algunas lecturas francesas del Rey Católico » in BENAT-TACHOT, Louise, VILAR, Jean (éd.), *La question du lecteur - XXXI^e congrès de la Société des Hispanistes Français*. Marne-la-Vallée : Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p. 53-64.
- BOYD, Robert, SILK, Joan. *L'aventure humaine : des molécules à la culture*. Bruxelles : De Boeck, 2004.

- BOYER, Pascal. *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*. Paris : Robert Laffont, 2001.
- BRACONNIER, Alain. *Le sexe des émotions*. Paris : Odile Jacob, 2000.
- BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude. *L'exemplum*. Turnhout : Brepols (Belgique), 1982.
- BREWER, William, JOSE, Paul. « Development of Story Liking: Character Identification, Suspense, and Outcome Resolution » in *Developmental Psychology*, n°20 (5). Arlington : American Psychological Association, 1984, p. 911-924.
- BREWER, William, LICHTENSTEIN, Edward. « Stories are to entertain: A structural-affect theory of stories » in *Journal of Pragmatics*, n°6 (5-6). Amsterdam : 1982, p. 473-486.
- BRIOSCHI, Franco, GIROLAMO, Costanzo (éd.). *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per Generi e Problemi*. Vol. I. Turin : Bollati Boringhieri, 1993.
- BRUNEL, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : José Corti, 2004.
- BRUNER, Jérôme. *Pourquoi racontons-nous des histoires ?* Paris : Pocket, 2005.
- BUNDAGE, James A. *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*. México : Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BUNDY, Murray. *The theory of imagination in classical and medieval thought*. University of Illinois Press : Urbana, 1927.
- BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil, 1982
- BURKERT, Walter. *Sauvages origines. Mythes et rites sacrificiels en Grèce ancienne*. Paris : Les Belles Lettres, 1998.
- *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*. Milano : Adelphi Edizioni, 2003.
- BUSHMAN, Brad. ANDERSON, Craig. « Effects of violent video games on aggressive behavior, aggressive cognition, aggressive affect, physiological arousal, and prosocial behavior : A Meta-Analytic Review of the Scientific Literature » in *Psychological science*. New York : Cambridge University Press, 2001, p. 353-359.
- « Does Venting Anger Feed or Extinguish the Flame? Catharsis, Rumination, Distraction, Anger, and Aggressive Responding » in *Personality and social psychology bulletin*, vol. 28, n° 6. Thousand Oaks, CA : Sage Periodical Press, 2002, p. 724-731.
- BUSS, David. *La evolución del deseo. Estrategias del emparejamiento humano*. Madrid : Alianza editorial, 2004.
- BUTOR, Michel. « La balance des fées » in *Répertoire I*. Paris : Les éditions de Minuit, 1960, p. 61-73.
- « Les Nouvelles exemplaires » in *Répertoire II*. Paris : Les éditions de Minuit, 1964, p. 139-145.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Amadís : Heroísmo mítico cortesano*. Madrid : Cupsa, 1979.
- CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes*. Paris : Gallimard, 1967.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*. Paris : Institut d'ethnologie, 1965.
- *Des Cauris au marché. Essais sur des contes africains*. Paris : Société des africanistes, 1987.
 - « Les chemins de l'autre monde » in *Cahiers de littérature orale*, n° 39-40. Paris : Publications orientalistes, 1996, p. 29-59.
 - *La parole du monde. Parole, mythologie et contes en pays dogon*. Paris : Mercure de France, 2002.
- CALVETTI, Anselmo. « La sposa muta in versioni della fiaba AT 451 » in *Lares*, n° 61 (3). Florence (Italie) : Leo Olschki, 1995, p. 375-390.
- CAMARENA, Julio. « El cuento popular » in *Anthropos*, n° 166-167. Barcelone : Anthropos, 1995, p. 30-33.

- CANAVAGGIO, Jean. « Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote* » in *Anales Cervantinos*, n° 7. Madrid : CSIC, 1958, p. 13-107.
- *Cervantès*. Paris : Fayard, 1997.
- CARDAILLAC, Denise et Louis, CARRIERE, Marie-Thérèse, SUBIRATS, Rosita. « Para una nueva lectura de *El amante liberal* » in *Criticón*, n° 10. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1980, p. 13-29.
- CARRASCO, Félix. « *El Coloquio de los perros / v./ El asno de oro*: concordancias temáticas y sistemáticas » in *Anales cervantinos*, n° 33. Alcalá de Henares : CSIC, 1995-1997, p. 217-228.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. « Tres inflexiones en el discurso áureo sobre el niño » in *Criticón*, n° 69. Toulouse : France-Ibérie Recherche, 1997, p. 51-56.
- CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Buenos Aires : Revista de filología hispánica, 1943.
- *Estudios de literatura española*. Madrid : Gredos, 1973.
 - *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. Madrid : Ínsula, 1975.
- CASTILLO, David. « Clarividencia tangencial y excentricidad en *El licenciado Vidriera*: nueva interpretación de un motivo clásico » in CAUDET, Francisco, KILKS, Kerry (éd.), *Estas primicias del ingenio : jóvenes cervantistas en Chicago*. Madrid : Castalia, 2003, p. 55-71.
- CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelone : Noguer, 1980.
- *Obra reunida. Volumen uno : El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid : Trotta, 2002.
- CATALÁN, Diego. *Arte poética del romancero oral 2. Memoria, invención, artificio*. Madrid, México : Siglo XXI, 1998.
- CÁTEDRA, Pedro. « Lectura polifonía y género en la *Celestina* y su entorno » in SANTONJA, Gonzalo (éd.), *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*. Madrid : Sociedad estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 33-58.
- CAVE, Terence. *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^{ème} siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*. Paris : Macula, 1997, p. 54-58.
- *Pré-histoires. Textes oubliés au seuil de la modernité*. Genève : Droz, 1999.
- CAVILLAC, Michel. *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*. Bordeaux : Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1983.
- « Les trois conversions de Guzmán de Alfarache (regard sur la critique récente) » in *Bulletin hispanique*, n° 95 (1). Bordeaux : Editions Bière, 1993, p. 149-201.
 - « El *Guzmán de Alfarache*: ¿una "novela picaresca"? » in *Bulletin hispanique*. Bordeaux : Editions Bière, 2004, p. 161-184.
- CAYUELA, Anne. *Le paratexte au siècle d'or : prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*. Genève : Droz, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien – 1. Art de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- CÉZILLY, Frank. *Le paradoxe d'hippocampe : une histoire naturelle de la monogamie*. Paris : Buchet/Chastel, 2006.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. *L'homme neuronal*. Paris : Fayard/Hachette, 1983.
- CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris, Seuil, 1977.
- CHARTIER, Roger. *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*. Paris : Seuil, 1987 (1987a). * « La culture de l'imprimé » in CHARTIER, Roger (éd.), *Les usages de l'imprimé*. Paris : Fayard, 1987, p. 7-20 (1987b).
- « Loisir et sociabilité : lire à voix haute dans l'Europe moderne » in *Littératures classiques*, n°12. Toulouse : Société de littératures classiques, 1990, p. 127-147.

Liste des ouvrages cités

- « Du livre au lire » in CHARTIER, Roger (éd.), *Pratiques de la lecture*. Paris : Payot, 1993, p. 79-113.
- *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*. Paris : Albin Michel, 1996.
- *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid : Cátedra, 2000.
- « Écriture et mémoire. Le "librillo" de Cardenio » in BENAT-TACHOT, Louise, VILAR, Jean (éd.), *La question du lecteur – XXXI^e congrès de la Société des Hispanistes Français*. Marne-la-Vallée : Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p. 65-84

- CHAUCHADIS, Claude. « Los caballeros pícaros : contexto e intertexto en *La ilustre fregona* » in *Lenguaje, ideología y organización textual en la Novelas ejemplares*. Madrid-Toulouse : Universidad Complutense – Université Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 191-197.
- *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*. Paris : CNRS, 1984.

- CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe (éd.). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris : Imago, 2005.

- CHEBEL, Malek. *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

- CHERCHI, Paolo. « From *controversia* to *novella* » in PICONE, Michelangelo, DI STEFANO, Giuseppe et STEWART, Pamela (éd.), *Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval : la nouvelle*. Montréal : Plato Academic Press, 1983, p. 89-99.

- CHEVALIER, Maxime. *L'Arioste en Espagne (1530-1650) : recherches sur l'influence du « Roland furieux »*. Bordeaux : Feret, 1966.
- « *Guzmán de Alfarache* en 1605 : Mateo Alemán frente a su público » in *Anuario de letras*, n° 11. México : Instituto de Investigaciones, 1973, p. 125-147.
- *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid : Taurus, 1976.
- *Folklore y literatura*. Barcelone : Crítica, 1978.
- « Des contes au roman : l'éducation de Lazarille » in *Bulletin Hispanique*, n° 81. Bordeaux : Féret, 1979, p. 189-199.
- « Don Quichotte et son public » in *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*. Paris : Association pour la diffusion de la pensée française, 1981, p. 119-125.
- « *El cautivo* entre cuento y novela » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 32. México : El Colegio de México, 1983, p. 403-411.
- « La emergencia de la novela breve » in *Homenaje al profesor Antonio Vilanova, vol. 1*. Barcelone : Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*. Barcelone : Crítica, 1992.
- « Facécie, conte, nouvelle » in CANAVAGGIO, Jean, (éd.), *Histoire de la littérature espagnole - Tome 1*. Paris : Fayard, 1993, p. 392-394.
- « Lecture à haute voix et diffusion de la littérature dans l'Espagne du Siècle d'or » in BENAT-TACHOT, Louise, VILAR, Jean (éd.), *La question du lecteur – XXXI^e congrès de la Société des Hispanistes Français*. Marne-la-Vallée : Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p. 85-89.

- CIVIL, Pierre. « La formation morale de l'enfant au XVI^e siècle à travers les *Catones* » in REDONDO, Augustin (éd.), *La formation de l'enfant en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 253-275 (1996a).
- GRILLI, Giuseppe, REDONDO, Augustin (éd.). *Le paradoxe entre littérature et pouvoir en Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*. Paris : Publications de la Sorbonne – Istituto Universitario Orientale, 2002.

- CLAMURRO, WILLIAM. *Beneath the fiction. The Contrary Wolds of Cervantes's Novelas ejemplares*. Berne : Peter Lang, 1997.

- CLEMENT, Catherine. *La syncope. Philosophie du ravissement*. Paris : Grasset, 1999.

- CLOSE, Antony. « Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI » in *Actas del tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelone : Anthropos, 1993, p. 89-103.
- COMBE, Dominique. « Poésie, fiction, iconicité. Vers une phénoménologie des conduites de lecture », in *Poétique* n° 61. Paris : Seuil, 1985, p. 35-48.
- COMBET, Louis. *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l'œuvre de Cervantès*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- COPELLO, Fernando. « La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle au XVIIème siècle » in REDONDO, Augustin (éd.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 365-379
- COQUILLAT, Michelle. *Romans d'amour*. Paris : Odile Jacob, 1988.
- CÓRDOBA MONTTOYA, Pedro. « Hacia una pragmática de la novela ejemplar » in *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*. Madrid-Toulouse : Universidad Complutense – Université Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 19-30.
- CORREARD, Nicolas. « De l'exemplarité à l'empathie : l'échange d'expérience comme finalité de la nouvelle cervantine ». *À paraître*.
- CORTÁZAR, Julio. *Último round*. México : Siglo XXI, 1970.
- *Obra crítica (II)*. Madrid : Alfaguara, 1994.
- COTARELO VALLEDOR, Armando. *Cervantes lector*. Madrid : Instituto de España, 1943.
- COUTURIER, Maurice. *La figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995.
- CROS, Edmond. *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*. Paris : Didier, 1967.
- CURTIUS, Ernst Robert. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris : Presses Universitaires de France, 1956.
- CYRULNIC, Boris. *Sous le signe du lien*. Paris : Hachette, 1989.
- *Les vilains petits canards*. Paris : Odile Jacob, 2004.
- *Parler d'amour au bord du gouffre*. Paris : Odile Jacob, 2005.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.
- « Réflexivité et lecture » in *Revue des Sciences Humaines*, n°177 (« L'effet de lecture »). Lille : Faculté des lettres, 1980, p. 23-37.
- DALY, Martin, WILSON, Margo. *La vérité sur Cendrillon. Un point de vue darwinien sur l'amour parental*. Paris : Cassini, 2002.
- *Homicidio*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2003.
- DAMIANI, Bruno M. « Journey to Felicia : La Diana as Pilgrimage : a Study in Symbolism » in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. Paris: Droz, 1982, p. 59-76.
- DARNIS, Pierre. « La lectura del espejo sagrado I : una hermenéutica del *flos sanctorum* de Ribadeneyra » in *Homenaje a Henri Guerreiro - La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid : Iberoamericana (Biblioteca Áurea Hispánica, n°34), 2005, p. 235-251 (2005a).
- « El *flos sanctorum* de Ribadeneyra desde la lectura y la antropología : los allegados del santo, fuente de ejemplaridad e implicación afectiva (*La lectura del espejo sagrado II*) » in CAZAL, Françoise, CHAUCHADIS, Claude, HERZIG, Carine. *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*. Toulouse : CNRS/Toulouse-Le Mirail, 2005, p. 151-166 (2005b).
- DAVIS, Natalie Zemon. *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*. Paris : Aubier, 1979.

- *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*. Paris : Seuil, 2003.
- DAVIS, Natalie Zemon, FARGE, Arlette (éd.), *Histoire des femmes en Occident*. Paris : Perrin, 2002.
- DAUMAS, Maurice. *Image et sociétés dans l'Europe moderne (15^e-18^e siècle)*. Paris : Armand Colin, 2000.
- DECETY, Jean. « Naturaliser l'empathie » in *L'encéphale*, n°28. Paris : Delarue, 2002, p. 9-20.
- DECHARNEUX, Baudouin, NEUFONTAINE, Luc. *Le symbole*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- DELARUE, Paul. « Les enfants et le conte populaire » in *Enfance* (numéro spécial « Les livres pour enfants »). Paris : Laboratoire de psycho-biologie de l'enfant, 1956, p. 125-133.
- DELCORNO, Carlo. *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*. Bologne : Il Mulino, 1989.
- DELPECH, François. « Les noces du chef et de l'étrangère » in VIGIER, Françoise (éd.), *Communautés nationales et marginalité dans le monde ibérique et ibéro-américain*. Tours : Publications de l'Université de Tours, 1981, p. 25-48.
- « Pilosités héroïques et femmes travesties : archéologie d'un stratagème » in *Bulletin hispanique*, n° 100 (1). Bordeaux : Editions Bière, 1990, p. 131-164.
- « De l'héroïsme féminin dans quelques légendes de l'Espagne du Siècle d'or. Ébauche pour une mythologie matronale » in REDONDO, Augustin (éd.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles – Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p.13-31.
- DESAIVE, Jean-Paul. « Les ambiguïtés du discours littéraire » in DAVIS, Natalie, FARGE, Arlette (éd.), *Histoire des femmes en Occident*. Paris : Perrin, 2002, p. 336-339.
- DESAN, Philippe. « Rôle et fonction du paratexte dans la lecture des romans à la Renaissance » in *La lecture littéraire*, n° 7 (« Lire à la Renaissance »). Reims : Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire, 2004, p. 77-93.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo. « La ficción cordial de *El amante liberal* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n°35 (1). México : El Colegio de México, 1987, p. 129-150.
- Dictionnaire des mythes littéraires* (BRUNEL, Pierre, éd.). Paris : Editions du Rocher, 1988.
- DÍEZ TABOADA, Juan María. « La estructura de las *Novelas ejemplares* » in *Anales cervantinos*, n°18. Alcalá de Henares : CSIC, 1979-1980, p. 87-105.
- DOUCET, Isabelle. « Les corps composés. Polytextualité et lecture science-fictionnelle » in LANGLET, Irène (éd.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 199-211.
- DOUGLAS, Kate. « Pourquoi aimons-nous tous les stars » in *Courrier international* (Traduction du *New Scientist*), n°688. Paris : Courrier international, 2004, p. 43.
- DOUGLAS, Mary. *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : La Découverte, 2001.
- DUBOIS, Claude Gilbert. *L'imaginaire de la renaissance*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985.
- *Le baroque en Europe et en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- « Symbole et mythe » in CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe (éd.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris : Imago, 2005, p. 331-348.
- DUBY, George. *Mâle Moyen-Âge. De l'amour et autres essais*. Paris : Flammarion, 1990.
- DUFAYS, Jean-Louis. *Stéréotype et lecture*. Liège : Mardaga, 1994.
- DUMONCEAUX, Pierre. « La lecture à haute voix des œuvres littéraires aux XVII^e siècle : modalités et valeurs » in *Littératures classiques*, n°12. Toulouse : Société de littératures classiques, 1990, p. 117-125.

- DUNN, Peter. « La *Novelas ejemplares* » in AVALLE-ARCE, Juan Bautista, RILEY, Edward. *Suma cervantina*. Londres : Tamesis books, 1973, p.81-118.
- DUPRAT, Anne. « Fiction et définition du littéraire au XVI^e siècle » in LAVOCAT, Françoise. *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e – XVIII^e siècles)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.65-86.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 (1992a).
- *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythoanalyse*. Paris : Dunod, 1992 (1992b).
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985.
- *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset, 1992.
 - *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris : Grasset, 1996.
- EGIDO, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*. Barcelone : Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- « La memoria y el *Quijote* » in *Cervantes*, n°11. Gainesville (fla.): Cervantes Society of América, 1991, p. 3-44.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus. *Biología del comportamiento humano. Manual de etología humana*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- EISENBERG, Daniel. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark : Juan de la Cuesta, 1982.
- *La interpretación cervantina del Quijote*. Madrid : Compañía Literaria, 1995.
- EISENSTEIN, Elizabeth. *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*. Paris : La découverte, 1991.
- EL SAFFAR, Ruth. *Novel to Romance. A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Londres : The Johns Hopkins University Press, 1974.
- « Cervantes and the Imagination » in *Cervantes*, n° 6. Gainesville (fla.): Cervantes Society of América, 1986, p. 81-90.
- ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystère*. Paris : Gallimard, 1957.
- *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques*. Paris : Gallimard, 1959.
 - *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
 - *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965.
 - *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1969.
 - *La nostalgie des origines*. Paris : Gallimard, 1971.
- ELIAS, Norbert. *La civilisation des mœurs*. Paris : Calmann-Lévy, 1973.
- ENGELSING, Rolf. *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland (1500-1800)*. Stuttgart : Metzler, 1974.
- ESCOLA, Marc. *Le tragique*. Paris : Flammarion, 2002.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre. *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Madrid : Casa de Velázquez, 1987.
- FABRE, Daniel. « L'interprète et les oiseaux » in ZINK, Michel, RAVIER (éd.), Xavier *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*. Toulouse : Service des Publications UTM, 1987, p. 65-90.
- « Le livre et sa magie », in CHARTIER, Roger (éd.), *Pratiques de la lecture*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1993, p. 231-263.
- FABRE, Daniel, FABRE-VASSAS, Claudine. « Du rite au roman, parcours d'Yvonne Verdier » in VERDIER, Yvonne, *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*. Paris : Gallimard, 1995, p. 7-37.

- FABRE, Daniel, LACROIX, Jacques. *La tradition orale du conte occitan*. Paris : Presses Universitaires de France, 1973.
- FABRE, Daniel, SCHMITT, Jean-Claude. « Préface » in PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*. Paris : Gallimard, 1983, p. VII-XXII.
- FABRE, Jean. *Le miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992.
- FAIVRE, Antoine. *Les contes de Grimm. Mythe et initiation*. Paris : Lettres modernes, 1978.
- FEBRES, Eleodoro. « *Las dos doncellas*: novelización de formas y sentidos múltiples » in *Anales cervantinos*, n°31. Madrid : CSIC, 1993, p. 75-98.
- FEDELI, Paolo. « Modelli classici della novela italiana » in *La novella italiana : atti del Convegno di Caprarola*. Rome : Salerno, 1989, p.303-336.
- FERNÁNDEZ TURIENZO, Francisco. « Sentido trágico de *El curioso impertinente* » in *Anales cervantinos*, n° 34. Madrid : CSIC, 1998, p. 213-242.
- FERRAND, Nathalie. *Livre et lecture dans les romans français du XVIII^{ème} siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- FERRERAS, Jacqueline. « Experiencia, verdad y verosimilitud según Cervantes » in COUDERC, Christophe, PELLISTRANDI, Benoît (éd.), « *Por discreto y por amigo* ». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid : Casa de Velázquez, 2005, p. 55-67.
- FIORATO, Adelin Charles. « Supérieurs et inférieurs dans quelques traités de comportement italiens du XVI^e siècle » in MONTANDON, Alain (ed.). *Traité de savoir-vivre en Italie*. Clermond-Ferrand : Association de la Faculté de Lettre et Sciences Humaines, 1993, p. 91-113.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FISHER, Helen. *Histoire naturelle de l'amour. Instinct sexuel et comportement amoureux à travers les âges*. Paris : Robert Laffont, 1994.
- FLAHAULT, François. *L'interprétation des contes*. Paris: Denoël, 1988.
- FLANDRIN, Jean-Louis. *Le sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*. Paris : Seuil, 1981.
- *Les amours paysannes (XVI^e-XIX^e siècle)*. Paris : Gallimard, 1993.
- FLORES, Ana. « Elementos autobiográficos y estructura narrativa en *El amante liberal* » in *Lenguaje, ideología y organización textual en la Novelas ejemplares*. Madrid-Toulouse : Universidad Complutense – Université Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 31-42.
- FORCIONE, Alban. *Cervantes and the humanist vision. A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton (New Jersey) : Princeton University Press, 1982.
- *Cervantes and the mystery of Lawlessness: A Study of « El casamiento engañoso » y « El coloquio de los perros »*. Princeton : Princeton University Press, 1984.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » in *Dits et écrits : 1954-69*. Paris : Gallimard, 1994, p. 789-821.
- FRAPPIER, Jean. « Sur Lucien Febvre et son interprétation psychologique du XVI^{ème} siècle », *Mélanges d'Histoire littéraire (XVI^e– XVII^e siècle) Offerts à Raymond Lebègue*, Paris : A-G Nizet, 1969.
- *Amour courtois et Table Ronde*. Genève : Droz, 1973.
- FRENK, Margit. *La voz y el silencio*. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*. Paris : Gallimard, 1969.
- *Le grand code. La Bible et la littérature*. Paris : Seuil, 1984.

- *La parole souveraine. La Bible et la littérature II*. Paris : Seuil, 1990.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México : Joaquín Mortiz, 1976.
- FUMAROLI, Marc. « Les enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature » in FUMAROLI, Marc. *Le statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*. Genève : Droz, 1982, p. 153-186.
- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan. « La figura de la *evidentia* en las retóricas renacentistas latinas » in MAESTRE MAESTRE, José María, PASCUA BAREA, Joaquín (éd.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. I.1*. Cadix : Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 451-458.
- GALAND-HALLYN, Perrine. *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*. Orléans : Paradigme, 1995.
- GALLEGO, André. « Una guía del estudiante en el siglo XVI. *El estudioso de la aldea. El estudioso cortesano* de Juan Lorenzo Palmireno » in *Atti della Accademia peloritana dei pericolanti*. Messina (It.) : Accademia peloritana dei pericolanti, 1995, p. 65-82.
- GALLUD JARDIEL, Enrique. « La difusión de las novelas de caballerías » in CRIADO DE VAL, Manuel (éd.), *Literatura hispánica. Reyes católicos y descubrimiento*. Barcelone : Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, p. 223-229.
- GALVACHE VALERO, Francisco. *La educación familiar en los humanistas españoles*. Pampelune : EUNSA, 2001.
- GARCÍA ANTENZA, Jorge. « Variantes estructurales en la "Novela del zeloso extremeño" » in *Anales cervantinos*, n° 18. Madrid : CSIC, 1979-80, p. 151-162.
- GARCIA BERRIO, Antonio. *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*. Madrid : Taurus, 1988.
- GARCÍA DEL CAMPO, María José. « Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes » in *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelone : Anthropos, 1989, p. 609-619.
- GARCÍA GIBERT, Javier. *Cervantes y la Melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*. Valence (Esp.) : Alfons el Magnànim, 1997.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge. « Finales de novela en las *Ejemplares* » in *Anales cervantinos*, n°35. Madrid : CSIC, 1999, p. 185-192 (1999a).
- « *Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca » in *Cervantes*, n° 19. Gainesville (fla.): Cervantes Society of América, 1999, p. 113-122 (1999b).
- GARIN, Eugenio. *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*. Paris : Fayard, 1968.
- GARNIER, Xavier. « À quoi reconnaît-on un récit initiatique ? » in *Poétique*, n° 140. Paris : Seuil, 2004, p. 444-454.
- GARROTE PÉREZ, Francisco. *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*. Salamanque : Universidad de Salamanca, 1979.
- GEARY, David. *Hommes, femmes. L'évolution des différences sexuelles humaines*. Paris : De Boeck, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris : Seuil, 1972.
- *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1984.
- *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- « La clé de Sancho » in *Poétique*, n° 101. Paris : Seuil, 1995, p. 3-22.
- GERVAIS, Bertrand. *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*. Longueuil (Canada) : Le Préambule, 1990.
- « Lecture : tensions et régies » in *Poétique*, n° 89, 1992, p. 105-125.
- *À l'écoute de la lecture*. Montréal (Canada) : VLB éditeur, 1993.

- « Trois personnages en quête de lecteurs. Une fable » in ROUXEL, Annie, LANGLADE, Gérard (éd.). *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 93-103.
- « Le corps défiguré : lecture et figures de l'imaginaire » in JOUVE, Vincent (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : L'improviste, 2005, p. 221-234.
- GIL, Fernando. *Traité de l'évidence*. Grenoble : Million, 1993.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelone : Gedisa, 1994.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- GLASER, Edward. « An Addition to the C. Canon? » in *Harvard Library Bulletin* n° 8. 1954. Cambridge (MA) : Harvard University Library, 1954, p. 88-96.
- « Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII » in *Anuario de estudios medievales*, n° 3. Barcelone : Instituto de historia medieval de España, 1966, p. 393-410.
- GODARD, Anne. *Le dialogue à la Renaissance*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Paris : Phaidon, 2002.
- GÓMEZ ÍGNIGUEZ, Laura. « Humor cervantino : *El celoso extremeño* » in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelone : Anthropos, 1991, p. 633-639.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. « El fermoso fablar de la clerecía : retórica y recitación en el siglo XIII » in *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 229-282.
- *À paraître*, une étude sur la lecture pendant le Moyen Âge ibérique. GONZÁLES ROVIRA, Javier. *La novela bizantina de la edad de oro*. Madrid : Gredos, 1996.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. « Un cuento popular marroquí y el *celoso extremeño* de Cervantes » in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal I*. Madrid : Librería y casa editorial Hernando, 1925, p. 417-423.
- GONZÁLEZ, Luis. « El traje de demonio en la comedia de santos » in IBÁÑEZ, Sabel (éd.), *Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'or*. Pampelune : EUNSA, 2005, p. 263-282.
- GOODMAN, Nelson. *Les langages de l'art*. Nîmes : Chambon, 1990.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika (éd.). *D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris : CNRS, 1990.
- *Le mariage dans les contes africains*. Paris : Karthala, 1994.
- GOULD, Stephen Jey. *Le pouce du Panda*. Paris : Grasset, 1982.
- GRAFTON, Antony. « Le lecteur humaniste » in CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Seuil, 2001, p. 221-263.
- GREEN, Otis Howard. « El ingenioso hidalgo » in *Hispanic Review*, n° 25. Philadelphia : Dept. of Romance Languages of the University of Pennsylvania, 1957, p. 175-193.
- GREILSAMMER, Myriam. *L'envers du tableau. Mariage et maternité en Flandre médiévale*. Paris : Armand Colin, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
- GRIVEL, Charles. *La production de l'intérêt romanesque*. Paris : Mouton, 1973.
- GÜNTERT, Georges. « *La Gitanilla* y la poética de Cervantes » in *Boletín de la Real Academia Española* n° 52. Madrid : Bibliotecas y Museos, 1972, p. 107-134.
- *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*. Barcelone : Puvill Libros, 1993.

- « *El licenciado Vidriera: función y significación del viaje a Italia* » in POZUELO YVANCOS, José María, VICENTE GÓMEZ, Francisco (éd.), *Mundos de ficción II*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996, p. 831-841.
- HAIDT, Jonathan. « The Moral Emotions » in Davidson, J. R., Scherer, K. R., Goldsmith (ed.). *Handbook of affective sciences*. Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 852-870.
- HALE, John. *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*. Paris : Perrin, 1998.
- HAMESSE, Jacqueline. « Le modèle scolastique de la lecture » in CAVALLLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Seuil, 2001, p. 131-152.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- HANSEN, Terence. « Folk narrative motifs, beliefs, and proverbs in Cervantes' Exemplary Novels » in *Journal of American Folklore*, n°72. Boston (MA) : American Folklore Society, 1959, p. 24-29.
- HARRIS, Judith Rich. *Pourquoi nos enfants deviennent ce qu'ils sont. De la véritable influence des parents sur la personnalité de leurs enfants*. Paris : Robert Laffont, 1999.
- HAUTCŒUR, Guiomar. « Passion et imagination de Cervantès à l'abbé Prévost » in LAVOCAT, Françoise. *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e –XVIII^e siècles)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 219-237.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et Temps*. Paris : Gallimard, 1986.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen. *El cuento español en los siglos de oro*. Murcia : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002.
- HERRERO INGELMO, José Luis. « Introducción » in DUEÑAS, Fray Juan de. *Espejo del pecador*. Madrid : Fundación Universitaria española/ Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.
- HOCART, Arthur. *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. Madrid : Siglo XXI, 1985.
- *Au commencement était le rite. De l'origine des sociétés humaines*. Paris : La Découverte/MAUSS, 2005.
- HOFFMANN, Georges. *Sophocle : Œdipe Roi*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- HOLBEK, Bengt. « Variation and tale-type » in GÖRÖG-KARADY, Veronika (éd.), *D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris : CNRS, 1990, p. 471-486.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard, 1951.
- *L'automne du Moyen Âge*. Paris : Payot, 2002.
- HUTCHINSON, Steven. *Economía ética en Cervantes*. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- IFE, Barry. *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A Platonist critique and some picaresque replies*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985 (traduction espagnole : *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Madrid : Crítica, 1992).
- IFFLAND, James. « *Don Quijote* dentro de la "galaxia Gutenberg". (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica) » in *Journal of Hispanic Philology*, XIV, n° 1. Tallahassee (Etats-Unis d'Amérique) : Journal of Hispanic Philology, 1989, p. 23-41.
- IRIARTE, Mauricio de, « Figura del caballero de la triste figura » in *Arbor*, n°8. Madrid : CSIC, 1947, p. 68-78.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture*. Paris : Mardaga, 1985.
- JANSSENS, Marcel. « The internal reception of the stories within the *Decameron* » in Gilbert TOUTNOY (Ed.). *Boccaccio in Europe*. Louvain : Leuven University Press, 1977, p. 135-148.
- JASON, Heda. *Ethnopoetry : form, content, function*. Bonn : Linguistica biblica, 1977.

- JAURALDE POU, Pablo. « Producción y transmisión de la obra literaria en el *Quijote* » in *Anales cervantinos*, n° 21. Madrid : CSIC, 1983, p. 1-28.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.
- « La perfection, fascination de l'imaginaire » in *Poétique*, n° 61. Paris : Seuil, 1985, 3-21.
- JEAN, Georges. *Le pouvoir des contes*. Paris : Casterman, 1981.
- JEAN-BAPTISTE, Patrick. « Scan du moi – L'anatomie des rêves » in *Sciences et avenir*, n°668. Paris, 2002, p. 54-66.
- JEAY, Madeleine. « De l'autel au berceau. Rites et fonction du mariage dans la culture populaire au moyen âge » in BOGLIONI, Pierre (éd.), *La culture populaire au Moyen Âge*. Montréal : Les Éditions Univers, 1979, p. 39-62.
- JEFFREY, Denis. *Éloge des rituels*. Laval (Canada) : Les Presses Universitaires de Laval, 2003.
- JOLLES, André. *Formes simples*. Paris : Seuil, 1972.
- JOLY, Monique. *La bourle et son interprétation (Espagne, XVI^e-XVII^e)*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1986.
- JONES, Joseph. « Cervantes y la virtud de la eutrapelia: la moralidad de la literatura de esparcimiento » in *Anales cervantinos*, n° 23. Madrid : CSIC, 1985.
- JOUE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, 1993.
- « Avant-propos » in *La lecture littéraire*, n° 1 (« L'interprétation »). Reims : Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire, 1996, p. 5-10.
 - *La poétique du roman*. Paris : SEDES, 1997.
 - *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
 - *Poétique des valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
 - (éd.), *L'expérience de lecture*. Paris : L'improviste, 2005.
- KELLY, Mickael, KEIL, Franck. « The more Things change... : Metamorphoses and Conceptual structure » in *Cognitive Science*, n° 9 (IV). Norwood (N.J.) : Ablex Pub. Corp., 1985, p. 104-116.
- KIBEDI VARGA, Aron. « Identification et distanciation en littérature – Réflexion sur l'art de Borgès ». *Littérature*, 117. Paris : Larousse, 2000, p. 3-17.
- KIRKHAM, Victoria. *The sign of reason in Boccaccio's fiction*. Florence : Leo S. Olschki editore, 1993.
- KLOCZKO, Édouard. *Les langues elfiques*. Toulon : Tamise, 1995.
- KREUTZ, Philippe. « L'épidictique et les émotions » in DOMINICY, Marc, FRÉDÉRIC, Madeleine (éd.), *La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 2001, p. 107-134.
- LABLÉE, Richard. *Le billard : histoire et règles du jeu*. Paris : Hatier, 1992.
- LABROSSE, Claude. *Lire au XVIII^e siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*. Lyon : CNRS, 1985.
- LACARRA LANZ, Eukene. « Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *Celestina* » in LÓPEZ-RÍOS, Santiago (éd.), *Estudios sobre La Celestina*. Madrid : Istmo, 2001, p. 457-474 (2001a).
- « La sexualidad de un mito : los amores de Calisto y Melibea » in SANTONJA, Gonzalo (éd.), *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*. Madrid : Sociedad estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 119-141 (2001b).
- LACARRA, María Jesús. *Cuentística medieval en España : los orígenes*. Zaragoza : Departamento de literatura española de la Universidad de Zaragoza, 1979.
- LAFARGE, Claude. *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*. Paris : Fayard, 1983

- LAFFORGUE, Pierre. *Petit Poucet deviendra grand. Le travail du conte*. Bordeaux : Mollat éditeur, 1995.
- LA FONTAINE, Jean S. *Iniciación. Drama ritual y conocimiento secreto*. Barcelone : Lerna, 1987.
- LAMARQUE, Peter. « How can we fear and pity fiction ? » in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 21, n°4. Oxford : Oxford University Press, 1981, p. 291-304.
- LANGLADE, Gérard. « Le sujet lecteur, auteur de la singularité de l'œuvre » in ROUXEL, Annie, LANGLADE, Gérard (éd.). *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 81-91.
- LAPISSE, Christel. « Le cosmos dans les *Novelas ejemplares* de Cervantes. Étude d'une écriture de la terre » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n°34 (1). Madrid : Casa de Velázquez, 2004, p. 333-356.
- *Corps et discours dans les Novelas ejemplares de Cervantès. Organicité et dislocation*. Thèse de doctorat inédite (Espagnol) : Université de Paris IV, 2005.
- LARIVAILLE, Paul. *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*. Paris : Centre de recherche de langue et littérature italienne, 1982.
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelone : Laertes, 1998.
- LASPÉRAS, Jean-Michel. « Chronique du livre espagnol. Inventaires de bibliothèques et documents de librairie dans le monde hispanique aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles » in *Revue Française d'Histoire du Livre*, n°28. Bordeaux : Société des bibliophiles de Guyenne, 1980, p. 535-557.
- *La nouvelle en Espagne au siècle d'Or*. Montpellier : Publication de la Recherche, Université de Montpellier, 1987.
- « Novelar a dos luces » in *Bulletin hispanique*, n°1. Bordeaux : Éditions Bière, 2004, p. 185-202.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura (I, II)*. Madrid : Gredos, 1966 (1966a, b).
- LAVAUD, Laurent. *L'image*. Paris : Flammarion, 1999.
- LAZARO CARRETER, Fernando. *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*. Barcelone : Ariel, 1983.
- LAZARUS, Richard, LAZARUS, Bernice. *Pasión y razón. La comprensión de nuestras emociones*. Barcelone : Paidós, 2000.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc. *Arts rupestres et mythologies en Afrique*. Paris : Flammarion, 2004.
- LEENHARDT, Jacques, « Le savoir-lire ou des modalités socio-historiques de la lecture » in *Littérature*, n°70. Paris : Larousse, 1988. p. 72-81.
- LEENHARDT, Jacques, JÓZSA, Pierre. *Lire la lecture*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- LEMOINE, Patrick. *Séduire. Comment l'amour vient aux humains*. Paris : Robert Laffont, 2004.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale II*. Paris : Plon, 1996.
- LEWIS-WILLIAMS, David. *L'Esprit dans la grotte. La conscience et les origines de l'art*. Paris : Editions du Rocher, 2003.
- LOAYSA, Daniel. « Introduction » in ESOPE, *Fables*. Paris : Flammarion, 1995, p. 5-31.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga, REDONDO, Alicia, VIAN, Ana. « De la suspensión al suspense. Un nuevo pacto de escritura a propósito del capítulo I, 20 del *Quijote* » in *Ibéricas*, n°2 (*Suspens/Suspense*). Toulouse : Cahiers du CRIC, 1993, p. 62-88.
- LORENZ, Konrad. *Trois essais sur le comportement animal et humain*. Paris : Seuil, 1970.
- LOWE, Jennifer. « The Cuestión de amor and the structure of Cervantes' Galatea » in *Bulletin of Hispanic Studies*, n° 43 (II). Liverpool : Liverpool University Press, 1966, p. 98-108.

- LÜTHI, Max. *Once upon a time. On the Nature in Fairy Tales*. Bloomington : Indiana University Press, 1976.
- *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. Bloomington : Indiana University Press, 1984.
- MACROBE. *Commentaire au Songe de Scipion (I)*. Paris : Les Belles Lettres, 2001.
- MALATO, Enrico. « La nascita della novella italiana : un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese » in *La novella italiana : atti del Convegno di Caprarola*. Rome : Salerno, 1989, p. 3-45.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *La vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie*. Paris : Payot & Rivages, 2000.
- MANCINI, MARIO. « Lettori e lettrici di romanzi » in BOITANI, Piero, MANCINI, Mario, VÀRVARO, Alberto (éd.). *Lo spazio letterario del medioevo. 2-II medioevo volgare. III-La ricezione del testo*. Rome : Salerno, 2003, p. 155-176.
- MARAVALL, Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelone : Ariel, 1996.
- MARGOLIN, Jean-Claude. « La civilité nouvelle : de la notion de civilité à sa pratique et aux traités de civilité » in MONTANDON, Alain (ed.). *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermond-Ferrand : Association de la Faculté de Lettre et Sciences Humaines, 1994, p. 151-177.
- MARIN PINA, María Carmen. « Lectores y lecturas caballerescas en el *Quijote* » in *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelone : Antropos, 1993, 265-273.
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris : Les éditions de Minuit, 1981.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco. « Sobre el lanzamiento y recepción del *Guzmán de Alfarache* » in *Bulletin Hispanique*, n°92 (2). Bordeaux : Editions Bière, 1990, p. 549-577.
- *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid : Gredos, 1973.
 - « La interacción Alemán-Cervantes » in *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelone : Anthropos, 1989, p. 149-181.
 - *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
 - *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*. Barcelone : Reverso, 2005.
- MARSAN, Rameline. *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII^e-XV^e siècles)*. Paris : Klincksieck, 1974.
- MARTIN MORAN, José Manuel. « La maleta de Cervantes » in *Anales cervantinos*, n° 35. Madrid CSIC, 1999, p. 275-293.
- MATHIEU CASTELLANI, Gisèle. *La conversation contense. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- *La rhétorique des passions*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
- MATTHIEWS GRIECO, Sara. « Corps, apparence et sexualité » in DAVIS, Natalie, FARGE, Arlette (éd.), *Histoire des femmes en Occident*. Paris : Perrin, 2002, p. 65-110.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris : Gallimard, 2003.
- MELETINSKY, Evguéni. « Problème de la morphologie historique du conte populaire » in *Semiotica*. Berlin : Mouton de Gruyter, 1970, p. 128-134.
- *El mito*. Madrid : Akal, 2001.
- MELLIER, Denis. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- MÉNAGER, Daniel. *La Renaissance et le rire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela (I)*. Madrid : Bailly-Bailliere e hijos, 1905.
- METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris : Chrisitan Bourgeois Editeur, 1993.

- MEUNIER, Véronique. « Figures du merveilleux dans le conte de fées littéraire de Perrault aux frères Grimm » in PIFFAULT, Olivier (éd.). *Il était une fois... les contes de fées*. Paris : Seuil, 1991, p. 378-387.
- MICÓ, José María. « Introducción » in ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*. Madrid : 1994, p. 13-78.
- MIQUEL, André. *Sept contes des « Mille et une nuits » : ou il n'y a pas de contes innocents*. Paris : Sindbad, 1981.
- MOLHO, Maurice. « Le colloque des chiens de Scipion et Bergance » in CERVANTES, Miguel de, *Le Mariage trompeur et le Colloque des chiens*. Paris : Aubier-Flammarion, 1970, p. 15-95.
- *Cervantès: Raíces folklóricas*. Madrid : Gredos, 1976.
- MOLINA, Álvaro. « Santos y quebrantos: auge y ocaso de la violencia sagrada en *Don Quijote* II, 58 » in CAUDET, Francisco, KILKS, Kerry (éd.), *Estas primicias del ingenio : jóvenes cervantistas en Chicago*. Madrid : Castalia, 2003, p. 155-184.
- MOLINIÉ-BERTRAND, Annie. *Au Siècle d'Or, l'Espagne et ses hommes. La population du Royaume de Castille au XVI^e siècle*. Paris : Económica, 1985.
- MONER, Michel. « Le texte et la trame : dossier d'un conte dit "populaire" (*Las tres hijas del sastre*) » in *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVI^e -XVII^e)*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, p. 149-168.
- *Cervantès : deux thèmes majeurs (l'amour – les armes et les lettres)*. Toulouse : France-Ibérie Recherche, 1986 (1986a).
- « El relato curricular. Algunos aspectos de la narrativa cervantina » in FONQUERNE, Yves-René, EGIDO, Aurora (éd.), *Formas breves del relato*. Madrid : Casa de Velázquez, 1986, p. 167-176 (1986b).
- « Une différence de poids : le "petit rusé" contre le "géant bête" dans la tradition orale hispanique » in *Culturas populares*. Madrid : Editorial Universidad Complutense, 1986, p. 139-169 (1986c).
- « "Beaucoup de bruit pour rien..." » in CHEVALIER, Jean-Claude, DELPORT, Marie-France (éd.), *Mélanges offerts à Maurice Molho (I)*. Paris : Éd. hispaniques, 1988, p. 457-466 (1988a).
- « Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos » in *Edad de Oro*, n° 7. Madrid : Universidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 119-127 (1988b).
- « Introduction » in LAFON, Michel, MONER, Michel (coord.), *La Nouvelle (II)*. Grenoble : Section d'études ibériques et ibérico-américaines, 1990, p. 5-16.
- *Cervantès conteur. Ecrits et paroles*. Madrid : Casa de Velázquez, 1989. - « La peur au ventre du récit : récit suspendu, suspense et mise en abyme dans la fiction cervantine. » in *Ibéricas*, n°2 (*Suspens/Suspense*). Toulouse : Cahiers du CRIC, 1993, p. 49-61.
- « La catabase de Don Quichotte » in DUVIOLS, Jean-Paul, MOLINIE-BERTRAND, Annie (éd.), *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- « Le "troisième plateau" de la balance (*Persiles*, III, 5) » in PIÑERO RAMÍREZ, Pedro, *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Séville : Universidad de Sevilla, 2005, p. 1155-1166.
- MONTANDON, Alain (ed.). *Traité de savoir-vivre en Italie*. Clermond-Ferrand : Association de la Faculté de Lettre et Sciences Humaines, 1993.
- *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermond-Ferrand : Association de la Faculté de Lettre et Sciences Humaines, 1994.
- MONTERO REGUERA, José. « Miguel de Cervantes: el Ovidio español » in ARELLANO, Ignacio, LEMSO. *Studia Aurea. Actas del tercer congreso de la AISO*. Toulouse-Pamplona : LEMSO-GRISO, 1996, p. 327-334.
- MORANT, Isabel. *Discurso de la vida buena*. Madrid : Cátedra, 2002.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. « *El curioso impertinente* y el sentido del *Quijote* » in *Cervantes for the 21st century*. Newark (Delaware) : Juan de la Cuesta, 2000, p. 163-183.
- MÜNCH, Marc-Mathieu. *L'effet de vie ou Le singulier de l'art littéraire*. Paris : Honoré Champion, 2004.

- MURILLO, Luis Andres. « Narrative Structures in the *Novelas ejemplares*. An Outline » in *Cervantes*, n° 8. Gainesville (fla.) : Cervantes Society of América, 1988, p. 231-250.
- NALLE, Sara. « Literacy and Culture in early modern Castile » in *Past and Present*, n°125. Oxford : Past and Present Society, 1989, p. 65-96.
- NÉPOTE-DESMARRES, Fanny. « Parole et sacrifice. L'enfant dans les *Contes* de Perrault » in *Littératures classiques*. Paris : Klincksieck, 1991, p. 47-58.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. « Boccace et l'origine de la nouvelle : le problème de la codification d'un genre médiéval » in PICONE, Michelangelo, DI STEFANO, G. et STEWART, Pamela (éd.), *Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval : la nouvelle*. Montréal : Plato Academic Press, 1983, p. 105-110.
- NICOLAÏSEN, Wilhelm. « Variability and creativity in folk-narrative » in GÖRÖG-KARADY, Veronika (éd.), *D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris : CNRS, 1990, 39-46.
- NIGRO, Salvatore. « La narrativa in prosa » in BRIOSCHI, Franco, GIROLAMO, Costanzo (éd.), *Manuale di letteratura italiana - Storia per generi e problemi - II. Dal Cinquecento alla metà del Settecento*. Turin : Bollati Boringhieri, 1996, p. 504-433.
- NIKIFOROV, Anatoli. « Towards a Morfological Study of the Folktale » in OINAS, Felix, SOUDAKOFF, Stephen (éd.), *The Study of Russian Folklore*. Mouton : The Hague, 1975.
- OLIVER, Antonio. « La filosofía cínica y *El coloquio de los perros* » in *Anales cervantinos*, n°3. Alcalá de Henares : CSIC, 1953, p. 291-387.
- OLIVER ASIN, Jaime. « La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes » in *Boletín de la Real Academia Española*, n°27. Madrid : Real Academia Española, 1948, p. 245-339.
- OLSEN, Jon-Arild. *L'esprit du roman. Œuvre, fiction et récit*. Berne : Peter Lang, 2004.
- ORENSTEIN, Catherine. *Caperucita al desnudo*. Barcelone : Crítica, 2003.
- OROBITG, Christine. *L'humeur noire : Mélancolie, Ecriture et Pensée en Espagne au XVIème et XVIIème siècles*. Bethesda (Md) : International Scholars Publications, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del « Quijote »*. Madrid : Cátedra, 1984.
- OSWALD, Thierry. *La nouvelle*. Paris : Hachette livre, 1996.
- PABÓN, Thomas A. « Secular resurrection through marriage in Cervantes' *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre* » in *Anales cervantinos*, n°16. Alcalá de Henares : CSIC, 1977, p. 109-124.
- « The symbolic signifiance of marriage in Cervantes' *La española inglesa* » in *Hispanófila*, n° 63. Romances Languages : Chapel Hill, 1978, p. 59-76.
 - « Viajes de peregrinos : la búsqueda de la perfección en *El amante liberal* » in CRIADO DE VAL, Manuel (éd.), *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid : Edi-6, 1981, p. 371-375.
- PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid : Gredos, 1972.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *Naissances du roman*. Paris : Klincksieck, 1995.
- PAREDES, Juan, GARCIA, Paloma. *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Grenade (Esp.) : Universidad de Granada, 1998.
- PARKER, Alexander. *La filosofía del amor en la literatura española*. Madrid : Cátedra, 1986.
- PARKES, Malcolm. « Lire, écrire, interpréter le texte. Pratiques monastiques dans le haut Moyen Âge » in CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Seuil, 2001, p. 114-130.
- PARODI, Alicia. *Las Ejemplares una sola novela. La construcción alegórica de las Novelas ejemplares de Miguel de Cervantès*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002.

- PAULME, Denise. *La mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard, 1976.
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988.
- *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris : Gallimard, 1996.
 - *La pensée du roman*. Paris : Gallimard, 2003.
- PEDRAZA, Felipe. « Prólogo » in CERVANTES, Miguel de. *Novela de Rinconete Cortadillo famosos ladrones que hubo en Sevilla, la qual pasó así en el año de 1569. Novela del zeloso estremoño, que refiere quanto perjudica la ocasión* (edición del Gabinete de lectura española, 1788). Aranjuez : Ara Iovis, 1984, p. 11-61.
- PÉJU, Pierre. *La petite fille dans la forêt des contes*. Paris : Robert Laffont, 1981.
- PENNAC, Daniel. *Comme un roman*. Paris : Folio, 1992.
- PERCAS DE PONSETI, Helena. *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*. Madrid : Gredos, 1975.
- PÉREZ Y GOMEZ, Antonio. *Versiones castellanas del pseudo Catón*. Valencia : [s.n.], 1974.
- PEREZ, Joseph. « La femme et l'amour dans l'Espagne du XVI^e siècle » in REDONDO, Augustin (éd.). *Amours légitimes-Amours illégitimes en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris : Publication de la Sorbonne, 1985, p. 19-29.
- PETTITAT, André (éd.). *Contes : l'universel et le singulier*. Lausanne : Payot, 2002.
- PETRUCCI, Armando (éd.). *Libros, editores y público en la Europa moderna*. Valence (Esp.) : Edicions Alfons el Magnànim, 1990.
- PEYRONIE, André. « Labyrinthe » in BRUNEL, Pierre (éd.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988, p. 915-950.
- PFEIFFER, John. *The Creative Explosion. An Inquiry into the origins of Art and Religion*. Ithaca (N-Y) : Cornell University Press, 1982.
- PIAROTAS, Mireille. *Des contes et des femmes. Le vrai visage de Margot*. Paris : Imago, 1996.
- PICARD, Michel. *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Les éditions de Minuit, 1986.
- *Lire le temps*. Minuit. Paris, 1989.
- PICONE, Michelangelo. « Gli epigoni di Boccaccio e il racconto nel Quattrocento » in BRIOSCHI, Franco, GIROLAMO, Costanzo (éd.), *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per Generi e Problemi*. Vol. I. Turin : Bollati Boringhieri, 1993, p. 655-696.
- PICQ, Pascal. *Au commencement était l'homme. De Toumaï à Cro-Magnon*. Paris : Odile Jacob, 2003.
- PIFFAULT, Olivier. « La famille, une mise en jeu et une refondation permanente » in PIFFAULT, Olivier (éd.). *Il était une fois... les contes de fées*. Paris : Seuil, 1991, p. 388-394.
- PIGEAUD, Jackie. « Voir, imaginer, rêver, être fou. Quelques remarques sur l'hallucination et l'illusion dans la philosophie stoïcienne, épicurienne, sceptique, et la médecine antique » in *Littérature, Médecine, Société*, n° 5. Nantes : Université de Nantes, 1983, p. 23-53.
- PILUSO, Robert. *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*. New York : Las Américas Publishing Company, 1967.
- PINKER, Steven. *L'instinct du langage*. Paris : Odile Jacob, 1999.
- *Comment fonctionne l'esprit*. Paris : Odile Jacob, 2000.
 - *Comprendre la nature humaine*. Paris : Odile Jacob, 2005.
- PINOL, Jean-Luc (éd.). *Histoire de l'Europe urbaine I. De l'Antiquité au XVIII^e siècle. Genèse des villes européennes*. Paris : Seuil, 2003.

- POIRON, Daniel. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- PONS, Alain. « Les fondements rhétorico-philosophiques des traités de savoir-vivre italiens du XVI^e siècle » in MONTANDON, Alain. *Traité de savoir-vivre en Italie*. Clermont-Ferrand : Association des Publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1993, p. 173-187.
- POPPER, Karl Raimund. *La logique de la découverte scientifique*. Paris : Payot, 1995.
- PRIETO BERNABÉ, José Manuel. *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650). Tomo I*. Mérida : Editora Regional de Extremadura, 2004 (2004a).
- *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650). Tomo II*. Mérida : Editora Regional de Extremadura, 2004 (2004b).
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970.
- *Edipo alla luce del folklore*. Turin : Einaudi, 1975.
- *Les racines historiques du conte merveilleux*. Paris : Gallimard, 1983.
- *La fiaba russa : lezioni inedite*. Turin : Einaudi, 1990.
- PUGLIARELLO, Mariarosaria. *Le origini de la favolistica classica*. Brescia : Paideia, 1973.
- PUIG, Idoya. « Contribución al estudio de la ideología de Cervantes: relaciones humanas en las *Novelas ejemplares* » in *Actas del II coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelone : Anthropos, 1989, p. 601-607.
- QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994.
- QUINIOU, Yvon. « L'émergence de la morale » in *Sciences et Avenir*, Hors-série, n°139. Paris : Sciences et Avenir, 2004, p. 39-42.
- RAK, Michele. « Fonti e lettori nel *Cunto de li cunti* di G. B. Basile » in CIRESE, Alberto Mario (éd.). *Tutto è fiaba*. Milan : Emme Edizioni, 1980, p. 81-122.
- « Il racconto fiabesco » in BASILE, Giambattista. *Lo cunto de li cunti*. Circé : Garzanti Libri, 1999.
- RALO GRUSS, Asunción. « Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista » in *Edad de Oro*, n° 3. Madrid : Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 159-180.
- RAMOND, Michèle. « "Yo soy la ilustre fregona" o la simbolización de un delirio » in *Lenguaje, ideología y organización textual en la Novelas ejemplares*. Madrid-Toulouse : Universidad Complutense – Université Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 179-190.
- RANK, Otto. *Le mythe de la naissance du héros*. Paris : Payot, 1983.
- RASTIER, François. *Arts et sciences du texte*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
- RAVIER, Xavier, ZINK, Michel (éd.). *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*. Toulouse : Service des Publications UTM, 1987.
- REDONDO, Augustin (éd.). *Amours légitimes-Amours illégitimes en Espagne (XVI^e- XVII^e siècles)*. Paris : Publication de la Sorbonne, 1985.
- « Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes* : un planteamiento nuevo (el caso de los tres primeros tratados) » in CUETO, Juan (ed.). *Mitos, folklore y literatura*. Saragosse : Caja de ahorros y monte de piedad de Zaragoza, 1987, p. 81-110.
- (éd.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles – Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid : Castalia, 1997.
- REQUEJO CARRIÓN, Marie-Blanche. *Présence et signification de la bourle dans les Nouvelles exemplaires de Cervantès*. Thèse de doctorat (Espagnol) : Université de Paris X, 1999.

REUTER, Yves. *Le récit policier*. Paris : Nathan, 1997.

REY HAZAS, Antonio. « Poética comprometida de la novela picaresca » in *Nuevo Hispanismo*. Madrid : Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1982, p. 56-76.

- « Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o "cómo se hace una novela" » in *Lenguaje, ideología y organización textual en la Novelas ejemplares*. Madrid-Toulouse : Universidad Complutense - Université Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 119-144.

- « Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad » in *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelone : Anthropos, 1990, p. 369-380.

- « Novelas ejemplares » in CLOSE, Antony (éd.). *Cervantes*. Madrid : Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 173-209.

- « La compleja estructura de *El licenciado Vidriera* » in CRESPILO, Manuel, LARA GARRIDO, José (éd.), *Comentario de Textos*. Málaga : Universidad de Málaga, 1997, p. 93-108.

- *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid : Eneida, 2005 (2005a).

- *Miguel de Cervantes. Vida y literatura*. Madrid : Alianza Editorial, 2005 (2005b).

RICO, Francisco. « Introducción » in *La novela picaresca española*. Barcelone : Planeta, 1967

- *Problemas del Lazarillo*. Madrid : Cátedra, 1988

- (éd.), *Don Quijote. Volumen complementario*. Barcelone : Crítica, 1998.

RICŒUR, Paul. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris : Seuil, 1965.

- *Temps et récit – 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.

- *Temps et récit – 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.

- *Temps et récit – 3. Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.

- *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil, 1986.

- *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*. Paris : Aubier, 1988.

- « Eloge de la lecture et de l'écriture » in *Etudes théologiques et religieuses*, n°64. Montpellier : Faculté de théologie protestante, 1989, p. 395-405.

- *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

- *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*. Paris : Seuil, 1994.

- *L'herméneutique biblique*. Paris : Cerf, 2001.

- *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris : Gallimard, 2005.

RILEY, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid : Taurus, 1966.

- « Cervantes and the Cynics (*El licenciado Vidriera* and *El coloquio de los perros*) » in *Bulletin of Hispanic Studies*, n°53. Liverpool: Liverpool University Press, 1976, p. 189-200.

- *Introducción al Quijote*. Barcelone : Crítica, 1990 (1990a).

- « La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*) » in *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelone : Anthropos, 1990 (1990b).

- « Cómo se termina un relato : los finales de las *Novelas ejemplares* » in VILANOVA, Antonio (éd.), *Actas del X Congreso de la AIH*. Barcelone : Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 691-699.

- *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelone : Crítica, 2001.

RIVAS RIVAS, Ana María. *Ritos, símbolos y valores en el análisis de la identidad en la provincia de Zaragoza*. Saragosse : Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986.

ROBERT Raymonde. « L'infantilisation du conte merveilleux au XVII^e siècle » in *Littératures classiques*. Paris : Klincksieck, 1991, p. 33-46.

ROBERT, Marthe. *L'Ancien et le nouveau*. Paris: Grasset, 1963.

Liste des ouvrages cités

- *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972.
- « Préface » in GRIMM, *Contes*. Paris : Gallimard, 1976, p. 7-25.

RODGERS, Nigel. *Illusions d'optique*. Paris : Solar, 2000.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Historia de la fábula greco-latina – 1. Introducción y de los orígenes de la edad helénica*. Madrid : Universidad Complutense, 1979.

- *Historia de la fábula greco-latina – 2. La fábula en la época imperial romana y medieval*. Madrid : Universidad Complutense, 1987.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia : Universidad de Murcia, 1989.

RODRÍGUEZ PEREGRINA, José Manuel. « Algunas consideraciones en torno al *DE INSTITUTIONE FOEMINAE CHRISTIANAE* de Luis Vives » in MAESTRE MAESTRE, José María, PASCUA BAREA, Joaquín (éd.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. I.2*. Cadix : Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 935-944.

RODRÍGUEZ, Alfred. LARSON, Milagro. « El relato-marco del "cuento del cautivo" : función narrativa y estética » in *Anales cervantinos*, n° 23. Madrid : CSIC, 1985, p. 1-5.

- « Sobre un supuesto descuido del capítulo LI del Quijote de 1605 » in *Anales cervantinos*, n°28. Madrid : CSIC, 1990, p. 232-235.

- TISINGER, S., UTLEY, G. « La creatividad de Cervantès en El cuento de Leandra » in *Cervantes*, n°15 (2). Gainesville (fla.) : Cervantes Society of América, 1995, p. 84-89.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes (I, II)*. Madrid : José Porrúa Turanzas, 1980, 1984.

ROTHSTEIN, Marian. *Reading in the Renaissance: Amadis de Gaule and the lesson of memory*. Londres : Associated University Press, 1999.

ROTUNDA, Dominic Peter. *Motif-index of the Italian Novella in Prose*. New York : Hastell House Publisher, 1973.

ROUBAUD, Sylvia. « Los libros de caballerías » in *Don Quijote*. Barcelona : Instituto Cervantes-Crítica, 1998, p. CV-CXXVIII.

ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'Occident*. Paris : Plon, 1972.

ROUSSE, Michel. « Introduction » in CHRETIEN DE TROYES. *Le chevalier au lion*. Paris : Flammarion, 1990.

ROUSSET, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris : José Corti, 1984.

ROZENBLAT, William. « ¿Por qué escribió Cervantes *El juez de los divorcios*? » in *Anales cervantinos*, n° 12. Madrid : CSIC, 1973, p. 129-134.

RUFFINATTO, Aldo. « Revisión del "caso" de Lázaro de Tormes (puntos de vista y *trompes-l'œil* en el *Lazarillo* » in *Edad de Oro*, n° 20. Madrid : Universidad Autónoma de Madrid, 2001, p. 163-179.

RUIZ DE CONDE, Justina. *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid : Aguilar, 1948.

RUIZ GARCIA, Elisa. « El artificio literario: de cómo las formas tienen sentido » in CASTILLO GOMEZ, Antonio (éd.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona : Gedisa, 1999, p. 285-312.

RUIZ PÉREZ, Pedro. *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando Herrera (1534-1597)*. Cordoue : Universidad de Córdoba, 1997.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid : Cátedra, 2000.

RUNYON, Randolph. « La séquence et la symétrie comme principes d'organisation chez Montesquieu, La Fontaine et Montaigne » in LANGLET, Irène (éd.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 177-186.

RUSSEL, Peter E. *Temas de La Celestina y otros estudios del Cid al Quijote*. Barcelone: Ariel, 1978.

SAENGLER, Paul. « Lire aux derniers siècles du Moyen Âge » in CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Seuil, 2001, p. 153-182.

SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. Paris : Maspero, 1978.

SAINT-GELAIS, Richard. « Le roman saisi par la logique du recueil » in LANGLET, Irène (éd.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 223-235.

SAMPAYO RODRÍGUEZ, José Ramón. *Rasgos erasmistas de la locura del Licenciado Vidriera*. Kassel : Reichenberger, 1986.

SÁNCHEZ, Alberto. « Nota preliminar sobre la historia de Timbrio y Silerio en *La Galatea* » in *Anales cervantinos*, n° 2. Madrid: CSIC, 1952, p. 457-464.

SANTARCANGELI, Paolo. *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*. Paris : Gallimard, 1974.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999.

- *Adieu à l'esthétique*. Paris : Presses Universitaires du Mirail, 2000.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, 2001.

SEGRE, Cesare. « La novella e i generi letterari » in *La novella italiana : atti del Convegno di Caprarola*. Rome : Salerno, 1989, p. 47-57.

SELIG, Karl-Ludwig. *Studies on Cervantes*. Kassel : Reichenberger, 1993.

SERÉS, Guillermo. « El concepto de *fantasía*, desde la estética clásica a la dieciochesca » in *Anales de literatura española*. Alicante : Universidad de Alicante, 1994, p. 207-236.

- *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelone : Crítica, 1996.

- « Antecedentes exegeticos de la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya » in COUDERC, Christophe, PELLISTRANDI, Benoît (éd.), « *Por discreto y por amigo* ». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid : Casa de Velázquez, 2005, p. 633-648.

SESÉ SANZ, Juan Carlos. « Correspondencias entre Apuleyo y Cervantes » in MAESTRE MAESTRE, José María, PASCUA BAREA, Joaquín (éd.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. II.1*. Cadix : Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, p. 297-308.

SEVE, Bernard. *L'altération musicale*. Paris : Seuil, 2002.

SEVESTRE, Catherine. *Le roman des contes. Contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen Âge à nos jours. De la littérature populaire à la littérature de jeunesse*. Étampes : CEDIS, 2001.

SEYDOU, Christiane. « *La fille recluse*. Variation sur un thème » in GÖRÖG-KARADY, Veronika (éd.), *D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris : CNRS, 1990, p. 503-512.

SHIPLEY, George. « Autoridad y experiencia en *La Celestina* » in LÓPEZ-RÍOS, Santiago (éd.), *Estudios sobre La Celestina*. Madrid : Istmo, 2001, p. 546-578.

SIGANOS, André. *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

SINGER, Armand. « Cervantes' *El licenciado Vidriera*: Its Form and Substance » in *West Virginia University Philological Papers*, n° 7. Morgantown (WV): West Virginia University, 1951, p. 237-253.

SMITH, Paul Julian. *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*. Madrid : Castalia, 1995.

- SOBEJANO, Gonzalo. « El Coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes » in *Hispanic Review*, n° 48. Philadelphia : University of Pennsylvania, 1975, p. 25-41.
- SOONS, Alan. *Has y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*. Londres : Tamesis Books, 1976.
- SORIANO, Marc. *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris : Gallimard, 1977.
- *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris : Delagrave, 2002.
- SOUILLER, Didier. *La littérature baroque en Europe*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.
- SOZZI, Lionello. « L'invention du conteur : des textes introductifs aux recueils de nouvelles » in FIORATO, Adelin-Charles, MARGOLIN, Jean-Claude (éd.), *L'écrivain face à son public en France et en Italie*. Paris : Vrin, 1989, p. 71-81.
- SPERBER, Dan. *Le symbolisme en général*. Paris : Hermann, 1974.
- *La contagion des idées*. Paris : Odile Jacob, 1996.
- « Unité et diversité des cultures » in *Les grands dossiers des Sciences Humaines*, n°1. Auxerre : AFERSH, 2006, p. 72-77.
- SPERBER, Dan, HIRSCHFELD, Lawrence. « The cognitive foundations of cultural stability and diversity » in *Trends In Cognitive Sciences*, vol. 8, n°1. Oxford : Elsevier Science, 2004, p. 40-46.
- SPERBER, Dan, WILSON, Deidre. *La pertinence. Communication et cognition*. Paris : Les éditions de Minuit, 1989.
- STAGG, Geoffroy. « Plagiarism in *La Galatea* » in *Filologia Romanza*, n°6. Naples : Loffredo, 1959, p. 255-276.
- STOOPEN, María. *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. México: Universidad nacional autónoma de México, 2002.
- STORER, Mary Elizabeth. *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle : la mode des contes de fées : 1695-1700*. Genève : Slatkine, 1972.
- TAMINIAUX, Jacques. *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*. Grenoble : Million, 1995.
- TATAR, María. « Des monstres et des magies » in PIFFAULT, Olivier (éd.). *Il était une fois... les contes de fées*. Paris : Seuil, 1991, p. 499-502.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel. « El recurso de la anagórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* » in *Anales cervantinos*, n° 35. Alcalá de Henares : CSIC, 1999, p. 539-570.
- TENÈZE, Marie-Louise. *Les contes merveilleux français. Recherche de leurs organisations narratives*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2004.
- THERIEN, Gilles. « Sémiologie du discours littéraire » in *Recherches sémiotiques*, n° 4. Montréal : Université du Québec, 1984, p. 155-176.
- « Pour une sémiotique de la lecture », in *Protée*, vol. 18, n°2-3. Chicoutimi (Québec) : Université du Québec, Département des Sciences humaines, 1990, p. 67-80.
- THOMPSON, Jennifer. « The structure of Cervantes' *Las dos doncellas* » in *Bulletin of Hispanic Studies*, n°40. Liverpool: Liverpool University Press, 1963, p. 144-150.
- THOMPSON, Stith. *El cuento folclórico*. Caracas : Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- TOLKIEN, John Ronald. « Du conte de fées » in *Faërie*. Paris : Christian Bourgeois, 1974, p. 131-214.
- TOMPKINS, Jane. *Reader-Response Criticism from Formalism to post-Structuralism*. Baltimore/Londres : The John Hopkins University Press, 1980.

- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelone : Ediciones Destino, 1984.
- TROFFAES, Georges. *Le billard et l'histoire : chronique des temps passé*. Paris : Laguide, 1974.
- TURNER, Victor. *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- URBINA, Eduardo. « Don Quijote, *puer senex* : un tópico y su transformación paródica en el *Quijote* » in *Journal of Hispanic Philology*, n°12. Tallahassee : Journal of Hispanic Philology, 1988, p. 127-138.
- *Principios y fines del Quijote*. Kersey Lane (Maryland, Etat-Unis) : Scripta Humanistica, 1990.
- URRUTIA, Jorge. « Paralelismo formal en *el licenciado Vidriera* » in *Edad de Oro*, n°3. Madrid : Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 289-297.
- UTHER, Hans-Jörg. *The types of international folktales. A classification and bibliography : based on the system of Anttti Aarne and Stith Thompson. Part I : animal tales, tales of magic, religious tales and realistic with an introduction*. Helsinki : Suomalainen Tiedekatemia, 2004.
- VALERO CUADRA, Pino. *La doncella Teodor : un cuento hispanoárabe*. Alicante : Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.
- VAN DELF, Louis. *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- VAN GENNEP, Arnold. *La formation des légendes*. Paris : Flammarion, 1910.
- *Les rites de passage*. Paris : Picard, 1981.
 - *Le folklore français. Du berceau à la tombe. Cycles de Carnaval. Carême et de Pâques*. Paris : Robert Laffont, 1998.
- VARELA, José Luis. *La transfiguración literaria*. Madrid : Prensa Española, 1970.
- VARGA, Suzanne. « Chronique amoureuse. L'histoire de l'Eros dans la lyrique auriséculaire espagnole » in FERNANDEZ, Dominique, VARGA, Suzanne. *L'amour des mythes et les mythes de l'amour*. Arras : Artois Presses Université, 1998, p. 53-170.
- « Un statut nouveau pour la femme : destinataire, lectrice et narrataire dans les *Nouvelles à Marcia Leonarda* de Lope de Vega » in BENAT-TACHOT, Louise, VILAR, Jean (éd.), *La question du lecteur - XXXI^e congrès de la Société des Hispanistes Français*. Marne-la-Vallée : Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p.165-171.
- VAUCHEZ, André. *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*. Paris : Albin Michel, 1999.
- VEGA RAMOS, María José. *Teoría de la novella en el siglo XVI - La poética neoaristotélica ante el Decamerón*. Salamanque : Johannes Cromberger, 1993
- VERDIER, Yvonne. *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard, 1979.
- *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*. Paris : Gallimard, 1995.
- VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Seuil, 1983.
- VICTORRI, Bernard. « *Homo narrans* : le rôle de la narration dans l'émergence du langage » in *Langages*, n°146. 2002, p. 112-125.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. « Œdipe à Athènes » in SOPHOCLE, *Tragédies*. Paris : Gallimard, 1973, p. 7-32.
- VIERNE, Simone. *Rite, roman, initiation*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2000.
- VIGIER, Françoise. « Public féminin et production littéraire en Espagne, du milieu du XV^e siècle au début du XVI^e : traités de défense des femmes et roman sentimental » in REDONDO, Augustin (éd.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles – Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 103-115.

VILA, Juan Diego. « "Lo que no dijo el desterrado a Ponto". Texto y contextos en las referencias a Ovidio en el *Quijote* » in ARELLANO, Ignacio, LEMSO. *Studia Aurea. Actas del tercer congreso de la AISO*. Toulouse-Pamplona : LEMSO-GRISO, 1996, p. 531-541.

- « Daphne, Leandra y la Virgen inmaculada: mito y poética en el final del *Quijote* de 1605 » in CIVIL, Pierre. *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo. Tomo II*. Madrid : Castalia, 2004, p. 1445-1465.

VILANOVA, Antonio. *Erasmus y Cervantes*. Barcelone : Lumen, 1989.

VINCENT, Jean-Didier. *Biologie des passions*. Paris : Odile Jacob, 2002.

- *Le cœur des autres. Une biologie de la compassion*. Paris : Plon, 2003.

VINCENT, Lucy. *Comment devient-on amoureux ?* Paris : Odile Jacob, 2004.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Histoire des larmes. XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris : Rivages & Payot, 2001.

VRIES, Jan de. « Les contes populaires » in *Diogenes*, n°22. Paris : Gallimard, 1958, p. 3-19.

WAAL, Frans de. *Bien natural. Los orígenes del bien y del mal en los humanos y otros animales*. Barcelone : Herder, 1997.

- *El simio y el aprendiz de sushi. Reflexiones de un primatólogo sobre la cultura*. Barcelone : Paidós, 2002.

- *Le singe en nous*. Paris : Fayard, 2006.

WARDROPPER, Bruce. « La eutrapelia en las *novelas ejemplares* de Cervantes » in *Séptimo Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Rome : Bulzoni, 1982, p. 153-169.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. Berkeley : University of California Press, 1957.

WHINNOM, Keith. « The problem of the best-seller in Spanish Golden Age literature » in *Bulletin of Hispanic Studies*, n°62. Liverpool : Liverpool University Press, 1980, p. 189-198.

WILLIAMSON, Edwin. « "Debajo de mi manto, al rey mato" : inspiration e ironía en el *Quijote* » in CRIADO DE VAL, Manuel (éd.), *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid : Edi-6, 1981, p. 595-600.

- « Romance and Realism in Interpolated Stories of the Quixote » in *Cervantes*, n° 2 (1). Gainesville (fla.): Cervantes Society of América, 1982, p. 43-67.

- « El "misterio escondido" en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 38 (2). México : El Colegio de México, 1990, p. 793-815.

WITTMANN, Reinhard. « Une révolution de la lecture à la fin du XVIII^{ème} siècle ? » in CAVALLLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Seuil, 2001, p. 355-391.

YNDURÁIN, Domingo. « *Rinconete y Cortadillo* : de entremés a novela » in *Boletín de la Real Academia Española*, n° 46. Madrid : Real Academia Española, 1966, p. 321-333.

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

ZINK, Michel. « La littérature médiévale et l'invitation au conte » in RAVIER, Xavier, ZINK, Michel (éd.). *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*. Toulouse : Service des Publications UTM, 1987, p. 1-9.

ZIPES, Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour jeunesse*. Paris : Payot, 1986.

- « Les origines italiennes du conte de fées : Basile et Straparola » in PIFFAULT, Olivier (éd.), *Il était une fois... les contes de fées*. Paris : Seuil, 1991, p. 66-74.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983 (1983a).

- « La brièveté comme forme » in PICONE, Michelangelo, DI STEFANO, G. et STEWART, Pamela (éd.), *Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval : la nouvelle*. Montréal : Plato Academic Press, 1983, p. 3-8 (1983b).

- *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*. Paris : Seuil, 1987.

Index

Admiración

- comme effet lectoral: 69-89, 100-102, 107, 167, 231, 250-251, 312, 351, 356, 365-370, 389, 394, 445-447, 529, 556, 595, 691, 701, 711, 712, 713, 726, 728, 753, 783
- Exemplarité héroïque: 529, 541, 553, 598, 716

Agresseur, prédation: 224, 237, 238, 248, 255, 256, **258-261**, 271, 275, 280, 287, 293, 314, 315, 414, 447, 471, 514, 524, 525, 592, 593, 619, 631, 632, 633, 643, 687, 700, 782

Agressivité dans la lecture:

Aide, Auxiliaire: **282-284**, 291, 296, 307, 310, 327, 363, 394, 395, 405, 407, 416, 424, 440, 466, 467, 475, 479, 517, 518, 524, 530, 533, 554, 558, 567, 575, 576, 578, 580, 583, 623, 625, 626, 630, 635, 641, 646-657, 665, 667, 681, 702, 713, 788

Alemán, Mateo (*Guzmán de Alfarache*): 41, 45, 140, 145, 158, 159, 160, 205, 241, 279, 297, 346, 347, **358-359**, 367, 376, 432, 436, 437, 451, 470, 478, 481, 483, 487, 491, 494, 512, 513, 514, 517, 519, 520, 521, 522, 524, 525, 527, 579, 658, 736, 744, 745, 746, 755, 756

Ali-Baba (voir Contes merveilleux)

Allégorie: 237-238, **255-257**, 374, 441, **450-457**, **500**, 518, 535, 540, 557, 560, 563, 566, 568, 569, 576, 602, 606, 661, 666, 766

Anti-contes (voir *Exemplum contrarium*)

Apologue (voir *Exemplum*)

Apulée (*L'âne d'or*), 184, 232, 240, 262, 287, 418, 420, 422, 459, 488, 512, 603, 628

Arioste (L') (Voir Romans de chevalerie)

Aristote: 27, 36, 44, **54-55**, 59, 70, 84, 100, **113-114**, 115, 193, 194, 333, 359, **360-361**, 377, 378, 392, 403, 502, 521, 566, 576, 705, 728

Auteur: 45-48, 113-116, **134-156**, 202-214

Bandello, Matteo (*Nouvelles*): 36, 84, 146, 171, 192, 208, 286, **322-328**, 341-344, 355-360, 395, 470, 534, 626, 642, 783

Barbe Bleue (voir Contes merveilleux)

Basile, Giambattista (*Le conte des contes*): 177, 221-224, 257, 266, 269-278, 286, 290-297, 300, 307, 308, 320, 336, 343-346, 418-419, 436, 449, 473, 639, 647, 731-732, 736, 759, 765

Beauté: 660-661, 690-691

Belle au Bois dormant (La) (voir Contes merveilleux)

Belle et la Bête (La) (voir Contes merveilleux)

Bembo, Pietro (*Los Asolanos*): 66, 163, 574, 586-590, 608-609, 612, 618, 659, 660, 676, 708, 719

Blanche-Neige (voir Contes merveilleux)

Boccace, Jean

- *Décameron*: 19, 138, 143, 147, 148, 158, 165, 174, 212, 322-330, 336, **341-345**, 377, 393, 436, 462, 542, 585, 606, 613, 727, 736
- *Généalogie des dieux païens*: 373, 402, 449, 454, 727

Calila e Dimna: 239, 330, 332, 736

Cardenio, Luscinda: 23, 74, 109, 116-118, 129, 146, 152, 158, 175, 191, 198, 210, 241, 323, 473, 500, 528, 529, 600, 607, 745

Carvalho, Luis Alfonso de (*Cisne de Apolo*): 37, 242, 335, 389, 454-456, 727, 736

Castiglione, Baldassar (*Le Courtisan*): 103, 572-576, 586, 669, 680, 685, 708

Catégorisation: 255, **304-308**, 523, 782

Caton: 346, 347, 541, 572, 736, 758

Cendrillon (voir Contes merveilleux):

Cervantès

- *Cautivo* (récit du captif, *DQ I*, 39-42): 13, 22, 171, 173, 209, 216, 224-229, 247, 260-262, 268, 273, 277, 279, 282, 298-301, 304-305, 307-320, 322, 328, 335, 346, 353, 360, 363-364, 416, 445, 457, 463, 467, 486, 542, 647-648, 670, 674, 676, 698, 730
- *Curioso impertinente* (*Novela del*): 29-30, 33, 40-41, 50, 54, 88-89, 91-92, 150, 173, 202, 209, 216, 228, 262, 280, 285, 300-315, 323, 325-328, 341-342, 353, 357, 359-360, 371-372, 378-386, 392-394, 403-404, 409, 439, 452, 491, 498, 500, 529, 587, **600-602**, 605, 607, 657, 659, 662, 663, **665**, 667, 668, 720, 743, 787
- *El amante liberal* (*Novela del*): 13, 139, 172, 173, 213, 224, 260, 262-263, 267, 273, 279, 281, 292, 296, 304, 306, 308, 331, 352, 355-357, 363-**364**, 366, 384, 405, 407, 409, 417-425 (**420**), 441-449, 477, 480, **487-491**, **507**, **528-533**, **534-535**, 536, 537, 538, 542, 546, 548, 551-558, **570-571**, 573, 574, 576, 592, 603, 606, 608, 612-616, 618, 619, 620, **621-622**, 627, **632-636**, 638, 640, 645, 647-657, 665, 668-669, 672, **674-677**, 681-682, 685, 686, **688-689**, **695-696**, 702, **703-705**, 706, **708-710**, 712, 716-717, 734-735, 744, 747, 749, 757, 786, 787

- *El casamiento engañoso* (*Novela del*): 20, 23, 28, 129, 183, 184, 202, 205, 208-209, 232-235, 240-241, 262, 265-266, 296, 300, 304-305, 318, 323, 331-332, 355, 379, **381**, 382, 384, 385, **386-388**, 391-395, 405-406, 417, 419, 425-426, 436, 442, 447, **449-459**, 478, **507**, 525, 540, 574, 592, **594-595**, **663-664**, 668, 682, 687, 688, 690, 692, 696, 700, **714-715**, **717-719**, 731
- *El celoso extremeño* (*Novela del*): 178, 202, 214, 224, 262, 265, 275, 280, 300, 309, 314-317, 319, 323, 326, 332, 342, 353, 363-365, **371-374**, 379, 381-382, 384, **386-394**, 403-405, 410, 417, 425-426, 429, 444, 447, 449-450, **457**, 467, 472, 477, 479, 491-492, **507**, 542, **601-606**, 607, **659-660**, **664**, **667-668**, 669, **671-676**, **676-680**, **686-688**, **717-718**, 720, 722, 787
- *El coloquio de los perros* (*Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*): 13, 20, 28, 50, 86, 113, 115, 129, 178, 181, 183-184, 193-194, 202-203, 207-209, 213-214, 230, 232-233, **239-241**, 256-259, 261, 263, 283, 296, 304-306, 308, 312, 347, 353, 368, 379, 384-385, 405-406, 411, 415-416, 419, 425-426, 427, 428, 433, 437, 439, 441-442, 447, 450-451, 453, 455-459, 462, **470-471**, 477, **481-482**, 483, 486, **487-488**, 489, **507**, **511-525**, 547, 551, 562, 566-567, 572, **573-574**, 575-576, **578-579**, 690, 703, 727, 730, 782, 786
- *El licenciado vidriera* (*Novela del*): 13, 92, 151, 172-173, 202, 214, 233, 281, 294, 295, 301, 306, 317, 322, 326, 353, 356,

- 360, 374, **379-381**, **384-386**, 387, **390-391**, 395, 405, 410, 417, 419, **420**, 422, 425-426, 429, 447, 450, 464, 478, 483, 491, 496, 505, **507**, 512, 516-520, 522, 545, **560-565**, 575, 579, 666-667, 671, 674, **676-677**, 678, 680, 687, 709, 728, 735, 744, 752, 760, 762, 764, 786
- *Épreuves et travaux de Persilès et Sigismunda (Les)*: 19, 21, 23, 27, 28, 33, 37, 46, 69, 146, 222, 344, 432, 517, 520, 547, 565, 580, 709, 735
 - *Galatea (La)*: 13, 19, 23, 27, 66, 88, 180, 206, 376, 388, 432, 445, 532, 584, **585-587**, 588-591, 596, 610, 611, 617-622, 638, 660, 669, 679, 685, 697, 703-704, 707-710, 730, 735, 748, 754, 762-763, 787
 - *La española inglesa (Novela de)*: 13, 172-173, 178, 201, 213, 224, 270, 271, 273-275, 280-281, 283, 295, 302-303, 306, 308, 331, 352, 355-356, **364**, 366, 410, 416, 419, **420**, 425-426, 439, 441-442, 447, 463, 467, 472, 477-478, 485, **486**, 489, 491, 493-495, **507**, 528, **532-533**, 534, **535-539**, 540, 542, 545, **548-555**, 556, 557, 559, 570, 576, 594, 633, 634-635, 680, 682-683, 685-686, 694-696 (**695**), **699**, 706, 711-712, 734-735, 757, 786
 - *La fuerza de la sangre (Novela de)*: 13, 172-173, 262, 275, 283, **285-290**, 292, 306, **311-313**, 320, 335, 352, 356, 360, **363**, 368, 384, 405, 410, 417-**419**, 422-**423**, 425, **438**, 441, 448, 466, 467, 472, **487**, 491, 504, **507**, 542, 544, 592-593, 594, 608, **612-614**, 615, 619, 621, **626-631**, **632**, 633, 634, 635, 638, **641-643**, **645**, 646-647, 650-651, **654**, 656, 660, 664, 668-685 (**679-681**, **684**), **689**, 690, 695, **697-698**, **700**, 717, 718, 734-735, 757, 782, 787
 - *La Gitanilla (Novela de)*: 85, 155, 178, 202, 203, 262-263, 265, 273, 283, 295-296, 301-302, 304, 308, 316-318, 322, 351-352, 355-356, 363-364, 366, 368, 419, **420**, 425, **427**, 439, 442, 447, 450-459, 462-464, 467, 480, 483, 491, 493-495, 497, 500, 506-**507**, 537, 539-540, 544, **545-547**, 573, 574, 579, 592, 593, **594-599**, 604, 664, **667**, 668, 669, 671, **672**, 674, 682, 683, 685, 686, 689, 691, 692, **694-695**, 696, 698, 699, 700, 702, **706**, 717, **720-723**, 735, 736, 751
 - *La ilustre fregona (Novela de)*: 13, 94, 172, 173, 213, 224, 248, 265-266, 268, 269, 275-276, 278, 283-285, **290-292**, 301, 303, 305, 308-310, 316-317, 320, 335, 342, 352, 355, 359-360, 363, **364-365**, 367-368, 373-374, 385, 410, 419-**420**, 423, 425-427 (**426**), 439, 441, 447, 449, **457**, 462-463, 465, 472, 478, **486-487**, 490, 492, **507**, 519, 545-546, 549, 552-553, 559, 570, 592-594, 657, 669, 674, 682, **691-694**, **695-696**, **700**, 702-**703**, 705-**706**, 710, 731, 735, 745, 759, 782
 - *La señora Cornelia (Novela de)*: 13, 172-173, 283, 301, 303, 305, 352, 367, 411, 416, **418**, 419-**420**, 442, 466, 492, 495, **507**, 544, **545**, **547**, **566-569**, 570, **576-578**, 605, 608, 612, **615**, 619, 621, **623-628**, 638, 646-657 (**649-656**), 682, 683, 735, 757, 787
 - *Las dos doncellas (Novela de)*: 13, 172, 173, 262, 263, 271, 281, 283, 285, 287, 289, 290, 296, 304, 306, 308, 320, 323, 352,

- 360, 367, 411, 417, 418, 419, 423, 425,
438, 441, 442, 445, 448, 449, 472, 492,
493-494, 495, **507**, 528, 542, 545, 546,
 552, 559, 592, 593, 596, 608, 612-**613**,
615-616, 619-**620**, 621, **622-623**, **623-625**,
628-629, 635, 638, **640-641**, **642**, 644-656
 (649-654), , 664, 668, **680**, 682-684, 695,
 713, 735, 749, 757, 763, 782, 787
- *Leandra* (*DQ I*, 51): 13, 22, 172-173, 216,
 232, **235-239**, 241, **259-260**, 265-266,
 285, 301, 323, 326, 328, 353, 371, 378,
380-381, 384, **386**, **390**, 392-**393**, 409,
 471, 486, 491, 527, 587, 620, 643-644,
 645, 657, **661-663**, 668, **670**, **686-688**,
 695, 696, **700**, 730, 732, 761, 765, 782
 - *Rinconete y Cortadillo* (*Novela de*): 13, 20, 22,
 94, 160, 172-173, 187, 202, 204-205, 213-
 214, 262-263, 279, 280, 283, **297-298**,
 301, 303, 308, 322-323, 353, 359, 366,
 409, 415-416, 420, 422, 425, 429, 438,
441-442, **449**, 462-463, 467, 470, 477,
 478, 483, 491, 499, **507**, 511-513, **515-**
516, **516-518**, **519-522**, 526, 548, 549,
 563, 571-**574**, 731, 735, 750, 758, 765,
 786
- Chartier, Roger: 22, 132, 133, 143, 148, 169,
 170, 177, 183, 189, 204, 205, 502, 503
- Chèvre de Monsieur Seguin*: 260
- Civilité (voir Savoir-vivre)
- Colère (personnage): 61, 62, 153, 155, 446,
 474, 487, 507, 529, 535, 568, **570-572**, 574,
 630, **685**, 689, 726, 780, 787
- Colérique (lecteur): 60-62, 155, 363
- Combat: 31, 79, 82, 140, 165, 241, 259, 267,
 269, 271, 321, 363, 365, 366, 368, 407, 493,
547, 548, 570, 625, 647, 649, 662, 685, 709,
 722
- Compréhension (économie de la)
- Définition: 128-131
 - Compréhension et lecture solitaire: 184-
 185
- Concurrence (amoureuse): 593, 611, 621-
 623, 635, 641, 657, 787
- Confiance et défiance: 30, 70, 82, 84, 498,
 560, 566-569, 570, 574, 600, 602, 605, 655,
 663, 673, 695, 720, 722, 787, 788
- Conseja*: 225-244, 248, 258, 268, 272, 274,
 293, 296, 301, 335-337, 344, 347, 447, 451-
 460, 642, 659, 715
- Contes merveilleux
- *Barbe Bleue*: 266, 267, 380-382, 600
 - *Belle au bois dormant* (AT 410): 7, 222, 242,
 248, 271, 274-276, 291-292, 418, 420,
 429, 639, 732
 - *Blanche-Neige* (AT 709): 242, 268, 271,
 295, 298, 423, 467, 716
 - *Cendrillon* (AT 510): 225, 251, 269-270,
 273, 276, 290-296, 301-302, 354, 364,
 365, 426, 465, 482, 611, 692, 732, 746
 - *Cinq fils*: 296, 307
 - *Deux frères*: 307
 - *Eros et Psyché* (AT 425): 408, 595, 610-
 611, 672, 700, 722
 - *Fille du diable* (AT 313): 247, 311
 - *L'homme qui entend le langage des animaux*
 (AT 670): 230, 246, 283
 - *La Belle et la Bête* (AT 425): 235, 259, 273,
 278, 286-288, 312, 417, 418
 - *Petit Chaperon rouge* (AT 333): 230, 238,
 246, 248, 252-253, 255, 259-260, 262,
 274, 314, 353, 414, 435, 687, 700
 - *Petit Poucet* (AT 700): 221, 259, 262, 435,
 462, 482, 754
 - *Raïponce* (AT 310): 262, 274, 278, 279

Courtoisie (voir Savoir-vivre)

Curiosité: 68-75, 88-92, 258, 289, 382, 393, 406, 464, 513

Daphnis et Chloé (La pastorale de): 222

Darwin, Charles: 250, 254, 445-446

Défiance (voir Confiance)

Desengaño (voir *Exemplum contrarium*)

Désespoir: 119-121, 529-534, 632-635, 786

Désir de mort (de l'amoureux): 529-534, 632-635

Don, réciprocité: 278-281, 355, 564, 708-710

Dorotea, Fernando: 22-23, 27, 33, 37-38, 42, 55, 89, 116-119, 143, 145-148, 152, 157, 159, 160, 163, 176, 180, 191, 195, 197, 201, 210, 221, 277, 323, 351, 393, 458, 473-474, 500, 529, 546, 592-593, 600, 607, 610, 616, 620, 664, 680, 739, 741-742, 746, 751, 754, 761

Du Fail, Noël (*Propos rustiques*): 197, 233, 737

Empathie: 55-56, 166

Énigme (voir Mystère)

Epreuve liminaire: 554

Eros et Psyché (voir Contes merveilleux)

Espoir, espérance: 109, 278, 458, 470, 528, 529-535, 556-557, 583, 610, 618, 633, 635, 638, 652, 668, 730, 786

Étienvre, Jean-Pierre: 1, 736

Evidentia

- *Enargeia*: 83, 188, 206, 750
- Hypervisibilité: 72-73
- Quête de la grande scène: 73

Exemplarité

- Amour: 63-66, 111-121, 340-396, 582-724
- Exemplarité anticipatrice: 470-473, 512, 591, 595, 729
- Exemplarité civilisatrice: 484-500, 510, 525, 570, 582, 682, 786, 787

- Exemplarité diégétique: 357-368, 378-383, 506, 568, 657, 672, 710

- Exemplarité expérientielle: 430-450, 457, 484, 513, 514, 526, 544, 613

- Exemplarité narrative: 348-350, 369, 407 (n.), 469, 497, 544, 611, 620, 637, 656, 658, 682, 702, 703, 721, 729

- Exemplarité spéculaire: 461-469, 484, 525, 528, 529, 566, 608, 627, 630, 635, 729

- Exemplarité structurelle: 351-357, 360, 383-392, 610

- Imitation: 100-110, 359-361, 369-370, 392-396, 461, 465-466, 576

Exemplum

- *Exemplum contrarium*: 357, 361, 362, 363, 392, 393, 561, 568, 674, 783
- Tradition des apologues: 204, 211, 239, 244, 329, 330, 331, 332, 333, 357, 358, 359, 376, 378, 383, 529, 541, 727, 740, 786

Expérience (valorisation de l'): 430-450

Fable ésopique: **232-241**, 242, 256, 258, 261, 293, 296, 332, 346, 433, 452, 454, 488, 782

Faux-héros: 262, **269-273**, 291, 308, 506, 539, 552, 622, 623, 683, 685, 686, 687, 700, 712, 782

Féminité: 236, 267, 274, 275, 493, 534, 542, 622, 662, 684, 690, 788

Fernando (voir Dorotea)

Ficin, Marsile (*Comentario al Banquete de Platón*): 586, 597, 609, 618, 659, 660, 685

Fille du Diable (La) (voir Contes merveilleux)

Foi: 180, 372, 407, 535, 569, 643, 715

Freud, Sigmund: 41, 54, 59, 82, 161, 250, 272, 298, 301, 318, 417, 481, 626, 760

Fuite: 260-261

Garci Rodríguez de Montalvo (voir Romans de Chevalerie)

Gervais, Bertrand: 63, 91, 128, 129, 142, 502

Gil Polo, Gaspar (*Diana enamorada*): 111-113, 120, 584, 588, 611, 640, 737

Gracián Dantisco, Lucas (*El galateo español*): 224, 293, 311-312, 317, 320, 545, 575, 593, 647, 689, 738

Grimm (Frères): 242, 259, 262, 269-270, 273-274, 281, 294-295, 353, 421, 427, 467, 473, 657, 716, 730, 741, 749, 756

Happy end: 351-357

Harmonie (en amour): 672-677

Hébreux, Léon L' (*Dialogos de amor*): 454, 618, 661, 664, 674, 679, 689

Humilité: 269, 455, 472, 483, 538, 554-557, 572, 686, 703, 714, 786

Identification

- Identification associative: 52-53, 55, 58, 442, 539
- Identification et lecture solitaire: 183-184

Imagination (*fantasía*): 31, 36-39, 42, 43, 60, 77, 98, 183, 363, 504, 597, 762

Imaginative (*imaginativa*): 32, 37, 40-44, 46, 60, 62, 91, 104, 447, 474, 725, 778

Interdits: 179, 199, 261, 364, 380, 435, 483, 489, 490, 494, 525, 565, 616, 634, 731, 783

Jalousie (masculine): 211, 248, 253, 323, 341, 387, 389, 393, 507, 571, **596-599**, **602-605**, 622, 623, 653, 668, 680, 718, 719, **720-723**, 787, 788

Jeu

- Jeu dans la lecture orale: 174-175
- *mesa de trucos*: 137-142

Jouve, Vincent: 11, 22, 31-32, 38, 40-41, 45-47, 51, 55, 65, 69, 86-87, 99, 162, 164, 423, 502, 506, 509, 519, 552, 615, 640, 649, 729

Juan Manuel (*Conde Lucanor*): 331

Labyrinthe: 608-616, 638

Laspéras, Jean-Michel: 81, 309, 329, 330, 331, 332, 718

Lazarillo de Tormes (La vida de): 152, 221-222, 241, 293, 299, 376, 437, 462, 483, 498, 512-515, 522-523, 728, 739-742, 754, 759-760, 761

Lecteurs

- Âge: 144-148 (*pôle I*), 167-168 (*pôle II*)
- Catégories sociales: 152-153 (*pôle I*)
- Complexions humorales: 153-156 (*pôle I*)
- Sexe: 148-152 (*pôle I*), 165-167 (*pôle II*)

Lecture

- Analyse: 30-33, 124-133
- Attachement: 87
- Iconicisation: 38-44
- Lecture aléatoire: 198-200, 212, 214
- Lecture éthique: 54-58, 402-405, 518-526, 544-550, 559-580, 707-715
- Lecture intrafictionnelle: 213, 214, 324, 659, 674, 679, 681
- Lecture orale et publique: 169-181, 202-203, 324-326, 725, 733
- Lecture réelle/Lecture virtuelle: 124-133
- Lecture séquentielle: 213, 318, 455, 503, 537, 614
- Lecture solitaire: 181-185
- Lecture visée (Voir Auteur)
- Rêve: 27-34, 36-42, 59, 93-94, 162-163
- Subjectivité (*effet de pertinence*): 161-168

Libéralité: 247, 261, 266-267, 279, 306-307, 355-357, 403, 422, 507, 535, 537, 554, 556-558, 565, 570, **576-577**, 614, 638, 651, 654, 676, 685, 703, **704-705**, 709-710, 713-714, 786, 787, 788

Liberté (en amour): 668-677

Livre

- Format: 195-197
- Mise en recueil: 191-203, 206-207, 212-214
- Titre: 198

López Pinciano, Alonso (*Philosophia antiqua poética*): 66, 72, 97, 112, 114, 166-167, 231-233, 335, 359, 376, 378-379, 383, 443-444, 451-456, 475, 476, 500, 575, 738, 744

Luxure dans la lecture: 63-67, 145, 363

Macrobe (*Commentaire au songe de Scipion*): 31, 240, 241, 344

Malice (féminine): 592, 787

Manuscrit (et nouvelles): 201-202

Marcela, Grisóstomo: 23, 109-110, 120, 202, 210, 277, 325, 355, 530, 535, 565, 617-619, 657, 670, 672, 708

Mariage: 84, 104, **116-121**, 146, 242, 251, 253-254, 266, 270-280 (**276-278**), 289, 306, 348, **351-352**, 353-360, 369, 380-381, 384, 387, 404, 406-407, 410, 414, 429, 431, 441, 456-457, 467, 479-484, 490, 492, 495, 500, 507, 542, 556, 567, 583-585, 589-596, 599, **600-607**, 608, 611, 621, 627-629, **639-646**, 653, 656, 659-660, 664, 667-682, 690, 692-698, 702-703, 707, 710-723 (**716-723**), 729, 741-742, 751, 753, 779, 787

Martín Morán, José Manuel: 205

Martorell, Joanot (voir Romans de Chevalerie)

Mélancolique (lecteur): 154-155, 448-450

Midas (voir Récits mythologiques tragiques)

Mille et une nuits (Les)

- Aziz et Aziza: 268, 304, 542
- Conte des deux vizirs: 275
- Djoullanare de la Mer: 283, 292, 312
- Jânshâh: 260, 267, 639
- Tâj al-Mulûk: 268

Misogynie: 661-663

Moner, Michel: 1, 5, 11, 33, 44, 52, 69, 129, 171, 180, 208, 223, 238, 297, 304, 307, 313, 314, 322, 325, 362, 434, 446, 452, 670, 732

Montemayor, Jorge de (*Los siete libros de la Diana*): 109, 111-112, 120, 177, 186, 220, 222, 241, 293, 324, 359, 584, 588, 627, 738

Mystère, énigme, 11, 68, 73, 74, 138-139, 198, 238, 246, 273, 304, 326, 437, 438, 450-460, 490, 512, 525, 591, 594, 599, 707, 730, 748, 780, 785

Naïveté (féminine): 592

Narcisse (voir Récits mythologiques tragiques)

Œdipe (voir Récits mythologiques tragiques)

Opposition familiale (en amour): 623-628, 644

Orgueil: 534-540, 541-543, 646-657, 786

Orphée (voir Récits mythologiques tragiques)

Ovide

- *L'art d'aimer*: 15, 658, 684, 691, 694, 703, 706, 711, 717, 724, 788
- *Métamorphoses*: 41, 45, 151, 195, **241-243**, 259, 294, 336, 343, 358, **372-392**, 395, **425-428**, 453, 477, 565, 605, 607, 614, 622, 626, 628, 667, 679, 684, 689, 691, 694, 703, 706, 711, 714, 719, 724, 728, 756, 765, 784

Palmireno, Juan Lorenzo: 171, 347, 561, 562, 750

Pandore (voir Récits mythologiques tragiques)

Parcours de lecture féminins: 148-152, 165-167, 492-494, 533-534, 534-535, 541, 554-556, 592-599, 605-607, 628-632, 684-689, 694-696, 706-707, 708-710, 713

Parcours de lecture masculins: 148-152, 165-167, 492-494, 529-533, 535-540, 541-

543, 556-558, 592-599, 600-605, 690-691, 691-694, 703-705, 711-713

Participation

- Participation comme modalisation de base de la lecture: 92-99
- Participation et lecture orale: 178-181
- Participation et lecture solitaire: 183-184

Passion amoureuse (masculine): 594-596, 717-719

Pérez de Moya, Juan (*Philosophía secreta*): 232, 388-391, 454-456, 610, 628, 632, 636, 688, 762

Perrault, Charles: 222-232, 246, 260, 265-266, 269, 273, 275, 286, 290-291, 314, 315-318, 320, 343, 346, 353-354, 361, 364, 382, 444, 462, 492, 542, 560, 573, 689, 700, 732, 739, 750, 756, 757, 763

Personnage non-prometteur: 461-464, 465, 528, 530, 553, 570, 785

Petit Chaperon rouge (Le) (voir Contes merveilleux)

Petit Poucet (Le) (voir Contes merveilleux)

Peur, angoisse: 59, 68, 83-85, 174, 258, 260, 261, 283, 287, 315, **381-383**, 407, **446-448**, 470, 473, **475-476**, 495, 516, 563, 567-568, 611, 629-630, 697, 756

Philtres magiques: 663, 665-667, 714, 788

Picaresque (veine): 21, 24, 160, 198, 231, 256, 297, 310, 322, 358, 438-439, 442, 462, 470, 478, 482-483, 509, 512-514, **515-526**, 527, 548-549, 559, 569-571, 580, 614, 658, 731, 744, 746, 752

Pitié: 54-56, 59, 271, 319, 402-405, 407, 461-466, 476, 524, 554, 697, 709, 778

Platon: 45, 66, 70, 83, 88, 92, 93, 96, 100, 109, **115**, 134, 138, 180, 183, 187, 198, 241,

243, 344, 377, 453-454, 473, 522, 609, 618, 714, **728**, 729, 737

Prince charmant: 264-267

Progression (économie de la): 88-92, 127-131

Projection: 55-56, 539

Prophétie (de la Camacha): 286, 453, 458, 459, 483

Propp, Vladimir: 222, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 235, 239, 245-250, 252-253, 259-284, 291, 298, 308, 310, 313, 316, 348-350, 351-352, 363, 365-368, 407, 414, 442, 467, 485, 499, 542, 620, 623, 647, 649, 703, 732, 733

Quintilien: 31, 44, 46, 47, 59, 70, 74, 162, 333, 336, 344, 504, 541

Récit milésien: 221, **231-232**, 233, 235, 243, 244, 293, 335, 406-407, 450, 512, 525, 527, 662

Récits mythologiques tragiques

- Midas: 294, 373, 490
- Narcisse: 389, 390, 422, 561, 565, 670
- Œdipe: 377, 388, 392, 403, 414, 464, 480, 752, 764
- Orphée: 373, 688
- Pandore: 304, 406, 543
- Tantale: 91, 388, 389, 390, 391, 490

Réserve (féminine): 303, 426, 482, 554, 667, 706, 786

Rey Hazas, Antonio: 11, 18, 164, 173, 178, 198, 204, 214, 311, 384, 432, 481, 512, 513, 516, 520, 542, 566, 586, 647, 688, 735

Ribadeneyra, Pedro de (*Flos sanctorum*): 79, 84, 229-230, 333, 466, 551, 746

Ricœur, Paul: 50, 54, 57, 124, 126, 132, 134, 162, 189, 208, 296, 349, 350, 355, 367, 368,

- 377, 379, 382, 384-385, 392, 395, 402, 406, 464, 471, 494, 509, 708
- Riley, Edward: 17, 31, 104, 113, 121, 352, 356, 377, 520, 521, 563
- Rojas, Fernando de (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*): 117, 140, 144, 170, 176, 203, 241, 256, 362, 431, 451, 566, 607, 639, 645, 666, 678, 739, 744, 753, 762
- Romans de chevalerie
- *Amadis de Gaula*: 45, 56, 57, 63, 64, 65, 72, 73, 80, 81, 85, 90, 97, 103-109, 114, 117, 118, 146, 150-151, 158, 180, 183, 187, 212, 220-222, 241, 313, 317, 370, 451, 466, 498, 508, 527, 530, 544, 545, 549-553, 559, 576-578, 584, 617, 639, 647, 653, 661, 680, 690, 697-698, 701, 728, 739-740, 743, 761
 - *Roland furieux*: 63, 108, 332, 334, 358, 359, 372, 387, 403, 451, 452, 542, 736, 745
 - *Tirant le Blanc*: 75, 389, 709
 - Veine chevaleresque: 33, 47, 50, 54, **59-67**, **68-99**, 101, **103-104**, 108, 110, **116-119**, 122, 127, 147, 148, 149, 151, 160, 179, 185, 187, 198, 212, 216, **220-222**, 231, **232** (n.), 313, 314, 318, **320**, 334, 335, 353, **437**, 441, 442, 446, 466, 478, 496, 509, 520, **527**, 530, **541-543**, **544-558**, 559, 570, 571, 572, **575-580**, 583, 585, 617, 622, 662, 696, 709, 713, 714, 722, 729, 731, 779, 786, 787
- Ruse, ingéniosité: 261-263
- San Pedro, Diego de (*Cárcel de amor*): **119-120**, **530**, 535, 584, 616, **633**, 639, 645, 653, 739
- Savoir-vivre: 559-580, 707-712
- Schaeffer, Jean-Marie: 9, 39, 46, 51, 70, 85-86, 91, 96, 98-100, 105, 136, 206-207, 254, 615, 726
- Sélection sexuelle: 264-270, 321, 618
- Sendebarr*: 263, 292, 330, 450, 715, 739
- Sexualité: 63-67, 166 (n.), 317, 362-5, 380-381, 628-632, 641-644, 654, 663-664, 677-681, 683-91, 691-694, 706-707
- Solitude (de l'amoureux): 616-621, 646, 657
- Sorcière: 127, 249, 281, 289, 414, 415, 666
- Sperber, Dan: 164, 251, 252, 253, 294, 299, 421, 504, 732
- Straparola, Giovan Francesco (*Les nuits facétieuses*): 174, 222, 227, 229, 230, 248, 278, 281, 293, 320, 325, 346, 355, 436, 449, 647, 684, 732, 765
- Stratégies amoureuses: 111-121, 348-350, 637-727
- Substance minérale: 72, 273, 279, 291, 300, 301, 410, 412, 563, 686, 694, 705
- Symbolicité et symbolisme: 293-320, 414-424
- Sympathie: 55-56
- Tâche difficile: 267, 276, 365-368, 556, 557, 703, 717, 722
- Tantale (voir Récits mythologiques tragiques)
- Trois petits cochons (Les)* (voir Contes merveilleux)
- Virilité: 684-689
- Vives, Juan Luis: 97, 120, 140, 186, 231, 232, 592, 593, 594, 612, 680, 700, 707, 714, 715, 761
- Vol: 261-263
- Vraisemblance: 69, 153, 170, 231, 234, **311-313**, **319-320**, 456, 482, 512, 728, 749
- Zayas y Sotomayor (María de), 150, 174, 177, 212, 325, 357, 592, 593, 644

Table des matières

SOMMAIRE	14
INTRODUCTION	17

PREMIERE PARTIE

CERVANTES ET LA LECTURE : DU ROMAN AU RECIT BREF	25
--	----

CHAPITRE I.

LES VOIES DE L'ENCHANTEMENT : L'EXPERIENCE FICTIONNELLE SELON CERVANTES	35
--	----

1. LA FORCE IMAGEANTE DU RECIT, NOYAU DE LA CONCEPTION CERVANTINE DE LA LECTURE	36
--	----

A- Sur l'écran de l'imagination (<i>phantasia</i>)	36
--	----

LES INDICES FICTIONNELS DE LA FICTION ONIRIQUE	36
--	----

EXPLICATIONS MEDICALES CLASSIQUES ET CONFIRMATIONS CONTEMPORAINES	37
---	----

B- Les rouages de l' <i>imaginative</i> (<i>imaginativa</i>)	40
--	----

LE TEXTE COMME ENSEMBLE DE STIMULI MEMORIELS	40
--	----

LE TEXTE DEBORDE PAR LE PROCESSUS IMAGEANT	41
--	----

<i>La subjectivité imageante</i>	41
----------------------------------	----

<i>L'aliénation imageante : le pouvoir des enchanteurs</i>	42
--	----

C- La lecture évidente : l'effet d' <i>enargeia</i>	45
---	----

LA LECTURE- SPECTACLE	47
-----------------------	----

LA DENSITE FIGURATIVE	47
-----------------------	----

LA LUMINOSITE	48
---------------	----

L'INDEPASSABLE IMMEDIATE	48
--------------------------	----

2. LES LECTEURS FACE AUX PERSONNAGES	50
--------------------------------------	----

A- L'altérité au-delà du miroir : le lecteur cervantin entre narcissisme et altruisme	51
---	----

L'IDENTIFICATION ASSOCIATIVE	52
------------------------------	----

L'INTROJECTION	53
----------------	----

L'EMOTION HEDONIQUE	53
---------------------	----

LA COMPASSION : DE LA PITIE RECEPTIVE (<i>empathie</i>) A LA REACTION LECTORALE (<i>sympathie</i>)	54
--	----

<i>L'empathie</i>	54
-------------------	----

<i>Projection et sympathie</i>	55
--------------------------------	----

<i>La lecture éthique : du roman de chevalerie à la littérature en général</i>	56
--	----

B- Le récit pulsionnel : agressivité et lasciveté	59
L'IRASCIBLE	60
LA CONCUPISCIBLE	63
3. CES VICES IMPUNIS : LIRE LE ROMAN DE CHEVALERIE	68
A- L'évidence du merveilleux	68
ADMIRAR : LA DECLINAISON ROMANESQUE DU VERBE MIRAR	68
LA RHETORIQUE DE L'EXCES	71
<i>L'hypervisibilité</i>	72
<i>La quête de la grande scène</i>	73
<i>La quête visuelle du même</i>	73
B- Le simulacre d'expérience : de l'évidence à l'existence	76
VIVRE EN PAYS FICTIONNEL	76
<i>L'immensité</i>	76
<i>Le plaisir de la nouveauté, des sens et de la liberté</i>	77
LE TEMPS FICTIONNEL : ASPECTS EXISTENTIELS DU ROMANESQUE CHEVALERESQUE	77
<i>Le présent éternel</i>	78
<i>Un supplément d'existence : désir de conquête, holisme et infantilisme</i>	78
LE PERSONNAGE INTIME : HUMANITE DU PERSONNAGE, ATTACHEMENT DU LECTEUR	85
<i>Attachement</i>	87
<i>Relation intime</i>	87
C- Une prose tyrannique : de l'enchantement à l'ensorcellement	88
LA MAGIE DU LIVRE OU LE PHENOMENE DE PROGRESSION	88
L'EMPRISE FICTIONNELLE OU LE PHENOMENE DE PARTICIPATION (POSSESSION, FOLIE, IVRESSE)	92
<i>La dissolution de l'environnement réel</i>	93
<i>Un autre réel, halluciné</i>	93
<i>La possession dionysiaque</i>	94
4. UNE VIE APRES LE POINT: L'EXEMPLARITE DE LA FICTION	100
A- L'exemplarité comme phénomène anthropologique	100
B- Une exemplarité particulière : l'imitation mythique d'Alonso Quijano	103
L'EXEMPLARITE MYTHIQUE DU ROMAN DE CHEVALERIE	103
L'IMITATION LITTERALE	104
L'IMITATION OBSOLETE	108
C- De quelques enjeux de l'exemplarité romanesque : éthique et relations amoureuses	111
L'« EAU ENCHANTÉE » DE FELICIA, OU L'HUMANITÉ RENIÉE	112
LES « ETRES MEILLEURS », OU L'HUMANITE CIVILISEE	113
LA QUESTION DU MARIAGE	116
<i>Le cas chevaleresque</i>	116
<i>Le cas des fictions sentimentales et pastorales</i>	119

CHAPITRE II.

VARIATIONS LECTORALES SUR LA PROSE CERVANTINE :	123
PERSPECTIVES AUTORIALE (<i>pôle I</i>), EMPIRIQUE (<i>pôle II</i>) ET PARATEXTUELLE (<i>liens</i>)	
0. DU LECTEUR VIRTUEL AUX LECTURES REELLES	124
AUTEUR ET LECTEUR : LES DEUX POLES EN CHARGE DE LA FICTION	124
LES MODALITES FONDAMENTALES DE LA LECTURE	127
<i>Les modalisations lectorales : participation et distanciation</i>	128
<i>Les variables de la lecture : progression et compréhension</i>	128
<i>Croiser les modalisations</i>	129
DU LECTEUR VIRTUEL AUX LECTEURS REELS	131
1. PÔLE I: LA LECTURE VISEE	134
A- Le relativisme dépassé : la conception objectiviste du texte	134
B- Le relativisme maîtrisé (I) : les <i>Ejemplares</i>, un défi ludique lancé aux lecteurs	137
DU REPOS A L'EFFORT	137
CERVANTES, MAITRE DU JEU	138
<i>Le « mystère » et la « vérité » des profondeurs</i>	138
<i>Le plaisir de la difficulté</i>	139
<i>L'exemplarité à l'horizon de la lecture intellectuelle</i>	141
C- Le relativisme maîtrisé (II) : l'anticipation des destinataires	143
L'ECHELLE DES AGES	144
<i>Les quatre âges</i>	144
<i>L'adolescence</i>	145
LA DISTINCTION SEXUELLE	148
DISTINCTIONS SOCIALES	152
COMPLEXIONS HUMORALES	153
<i>Le lecteur mélancolique</i>	154
<i>Le colérique</i>	155
2. PÔLE II: LECTEURS ET LECTURES	157
A- Lecteurs	157
HETEROGENEITE DES LECTEURS DE RECITS BREFS	157
HETEROGENEITE DES LECTURES	159
B- Lectures (l'effet de <i>pertinence narrative</i>)	161
PREMIER CLIVAGE : LA DISTINCTION SEXUELLE DES LECTEURS	165
<i>Les rapports humains : le choix féminin de l'horizontalité sereine, la préférence masculine pour la hiérarchie conflictuelle</i>	166
<i>Forte empathie et réaction émotive des lectrices</i>	166
SECOND CLIVAGE : LA DISTINCTION DES ÂGES. LE CAS DES LECTURES D'ENFANTS	167

C- Les « actes de lecture » : public et solitude	169
LECTURE ORALE, LECTURE PUBLIQUE	169
<i>Le jeu</i>	174
<i>Le devis</i>	176
<i>L'emprise des sens</i>	179
LA LECTURE SOLITAIRE	181
<i>Retrait social</i>	182
<i>Concentration</i>	182
<i>Emprise fictionnelle accrue</i>	183
<i>Identification associative accrue</i>	183
<i>Economie de la compréhension plus poussée</i>	184
À LA FRONTIÈRE DU SINGULIER ET DU PLURIEL : LA LECTURE DU COUPLE ET LA LECTURE FAMILIALE	185
 3. LIENS: LE RECIT BREF ENTRE CONTRAINTES PARATEXTUELLES ET PERFORMANCE ORALE	 189
A- Recueil et autonomie : des nouvelles en liberté	191
LES NOUVELLES ENCERCLEES DU <i>DON QUICHOTTE</i> (1605)	191
LIRE APRES L'EFFORT : LE <i>TEMPS D'INTEGRATION</i> DE LA NOUVELLE	192
LE RECUEIL EN LIBERTE (LE PETIT FORMAT DU SUPPORT NOUVELLIER)	195
LA NOUVELLE AUTONOME	197
<i>Premiers mots, premières impressions (titre et incipit)</i>	198
<i>La miscellanée cervantine et la lecture aléatoire</i>	198
<i>La possible transformation manuscrite des nouvelles</i>	201
L'AUTEUR DETRONE PAR LES LECTEURS PUBLICS : LA MEDIATION DE LA PERFORMANCE	202
 B- Ecriture et autorité : des nouvelles sous contrainte	 204
LA RESPONSABILITE MORALE	205
LA RESPONSABILITE LITTERAIRE	206
<i>Le prologue : cadre et portrait</i>	206
<i>La lettre et le style du récit bref exemplaire</i>	207
<i>L'exemplarité artistique</i>	211
<i>Par-delà l'hétérogénéité novellière : la recherche de la cohérence du recueil</i>	212

DEUXIEME PARTIE

LA POETIQUE DU CONTE CERVANTIN 217

CHAPITRE III.

LA MATIERE CONTIQUE DES NOUVELLES CERVANTINES 219

1. CERVANTES ET LES RECITS ARCHAÏQUES 220

A- La prose du XVI^e siècle et la matière folklorique 220

B- Cervantès au pays des contes : la grande famille de la <i>conseja</i>	225
LE CONTE DE FEES :	225
<i>La conseja au sens strict du terme</i>	225
<i>Un patrimoine séculaire</i>	227
<i>Le conte, au-delà des stéréotypes : du conte à l'« art vivant » du contage</i>	228
LA FABLE MILESIENNE	231
LA FABLE ESOPIQUE	232
<i>Leandra et Manchada</i>	235
<i>Confusion des genres ou genre confus ? (Sur le colloque entre Berganza et Cipión)</i>	239
LA FABLE MYTHOLOGIQUE	241
 2. DES RACINES ANTHROPO-BIOLOGIQUES DU CONTE	
A LA MATIERE FEERIQUE DU RECIT BREF CERVANTIN	245
A- Les limites des modèles formalistes	245
B- Les schèmes archaïques des récits brefs cervantins	252
LA BIOLOGIE INTUITIVE	255
<i>La catégorisation, ferment de la lecture allégorique</i>	255
<i>L'essentialisation dans la métamorphose</i>	257
LA GESTION DU DANGER	258
<i>La prédation</i>	259
<i>La fuite</i>	260
<i>La ruse et les brigands</i>	261
LA QUESTION AMOUREUSE	263
<i>Mâle dominant ou Prince charmant ?</i>	264
<i>La Belle et non la Bête</i>	267
<i>Rival et compétition sexuelle</i>	269
<i>La tendance exogamique</i>	273
<i>L'âge de la nubilité et le désir sexuel</i>	274
<i>La tendance monogamique</i>	276
L'ESPRIT SOCIAL	278
<i>Donner, échanger</i>	278
<i>Aider, secourir</i>	282
C- <i>La fuerza de la sangre</i>, <i>La ilustre fregona</i> et <i>Las dos doncellas</i> : trois types folkloriques ?	285
LA FUERZA DE LA SANGRE, LAS DOS DONCELLAS ET LE TYPE 425	285
LA ILUSTRE FREGONA ET LE TYPE 510	290
 3. QUINZE « CONTES » CERVANTINS	293
A- La validation de la théorie contique par la confirmation : la rhétorique de la <i>conseja</i>	293
UNE DENSE SYMBOLICITE (INVENTIO)	293
<i>Association de deux catégories différentes</i>	294
<i>Le paradoxe</i>	296
<i>Intensification et réduction</i>	298
FORME BREVE ET MINIMALISME (DISPOSITIO)	302
<i>Ordo naturalis</i>	303
<i>La catégorisation</i>	304
<i>La narration d'un contraste</i>	308

<i>La répétition</i>	309
<i>L'in vraisemblance du merveilleux</i>	311
LANGAGE ET STYLE FOLKLORIQUE (ELOCUTIO)	313
<i>Langage figuré</i>	314
<i>Musicalité</i>	314
<i>Poésie</i>	316
B- La validation de la théorie contique par la réfutation : le récit bref cervantin entre la <i>novella</i> et l'<i>exemplum</i>	321
« NOVELAS... » : CERVANTES ET L'ŒUVRE DES NOVELLIERI	322
<i>Liberté thématique et générique</i>	322
<i>Le cœur versatile et égoïste</i>	323
<i>L'influence des nouvelles de Matteo Bandello</i>	323
<i>Narrer un cas</i>	324
<i>L'ancrage dans le réel</i>	326
<i>L'irrationnel impensable</i>	327
« ...EJEMPLARES » : CERVANTES ET LA TRADITION DE L'EXEMPLUM EN ESPAGNE	329
<i>Une première approche de l'exemplum : le schéma théorique</i>	329
<i>L'exemplum cervantin</i>	330
<i>Seconde approche de l'exemplum : problèmes d'application du schéma premier</i>	332
 CHAPITRE IV. LES VERTUS DE LA FABLE : FORMES ET MODES DE L'EXEMPLARITÉ CERVANTINE	
1. POURQUOI LE CONTE DE FEES ? (<i>FORME I</i>)	340
A- Nouvelles facétieuses et contes didactiques	341
LE MONDE FACETIEUX DES NOVELLES DANS LES EJEMPLARES	341
LE RÔLE ARCHAÏQUE DE LA CONSEJA ET LA PAROLE DU SAGE	343
B- Les modes de l'exemplarité féerique	348
L'EXEMPLARITÉ NARRATIVE DU CONTE CERVANTIN (<i>mode féerique I</i>)	348
L'EXEMPLARITÉ STRUCTURELLE DU CONTE CERVANTIN (<i>mode féerique II</i>)	351
<i>L'art du happy ending</i>	351
<i>La rétribution positive comme structure axiologique</i>	354
<i>L'expérience de l'absolu (éternité)</i>	356
L'EXEMPLARITÉ DIEGÉTIQUE DU CONTE CERVANTIN (<i>mode féerique III</i>)	357
<i>Le refus du contre-modèle</i>	357
<i>La poétique de la discrétion</i>	361
<i>Cervantès et l'art de l'affaiblissement</i>	363
<i>Cervantès et le respect des interdits</i>	364
L'EXEMPLARITÉ HÉROÏQUE DU CONTE CERVANTIN (<i>mode féerique IV</i>)	365
<i>La seconde séquence du conte : l'épreuve fondamentale dans les nouvelles</i>	365
<i>Fonctions exemplaires de la seconde séquence : admiration, fascination et héroïsme véritable</i>	367
L'IMITABILITÉ DE LA FÉERIE	369

2. LA FABLE MYTHOLOGIQUE (<i>FORME II</i>) :	
L'AUTRE PARADIGME NARRATIF ET SES RAISONS	371
A- Les signes de la mythologie	372
B- Des récits archaïques de la faute à la nouvelle cervantine tragique	376
L'EXEMPLARITE <i>DIEGETIQUE</i> DU RECIT TRAGIQUE CERVANTIN :	
LE PERSONNAGE SOUILLE (<i>mode tragique I</i>)	378
<i>La souillure</i>	379
<i>L'angoisse</i>	381
L'EXEMPLARITE <i>STRUCTURELLE</i> DU RECIT TRAGIQUE CERVANTIN :	
LE PERSONNAGE CHATIE (<i>mode tragique II</i>)	383
<i>La rétribution négative comme structure axiologique</i>	383
<i>L'expérience de la démesure tragique (éternité)</i>	385
<i>Les transformations ovidiennes</i>	388
LA REPULSIVITE DE LA DEGRADATION	392
<i>L'égarement</i>	392
<i>Le dégoût</i>	395
 TROISIEME PARTIE 	
LES CHEMINS DE L'INITIATION CERVANTINE	397
 CHAPITRE V. 	
LA POETIQUE DE L'EXEMPLARITE INITIATIQUE	399
 1. LES NOUVELLES <i>METAMORPHOSES</i> EXEMPLAIRES	 402
A- Par-delà la féerie et la tragédie : la trame archaïque des nouvelles	402
LA COHERENCE DE L'EXEMPLARITE <i>DIEGETIQUE</i> DU RECUEIL	402
LA COHERENCE NARRATIVE DU RECUEIL : LE SCENARIO INITIATIQUE	405
B- Dire la transformation : les schèmes archaïques de l'initiation	414
LA SYMBOLIQUE TERRITORIALE	416
SYMBOLIQUES DE LA MORT ET DE LA VIE	417
SYMBOLES DE LA TRANSITION	418
<i>Grossesse et enfance</i>	418
<i>Le nom transitoire</i>	419
<i>Le passage du temps et le motif des deux ans d'attente</i>	420
LE SYMBOLE DE LA METAMORPHOSE	421
C- « Nouvelles exemplaires » ou « Ovide espagnol » ?	425

2. L'EDUCATION PAR LA <i>CONSEJA</i> : LES 6 VOIES DE L'EXEMPLARITE CONTIQUE	429
A- Exemplarités « expérientielle » et cryptée	430
LA NOTION D'EXPERIENCE : DU RITE A LA NOUVELLE CERVANTINE	430
<i>Le rite, le conte et l'expérience</i>	430
<i>Cervantès et l'expérience</i>	431
<i>La lecture comme expérience initiatique</i>	433
<i>La lecture du récit bref d'influence contique comme expérience initiatique</i>	434
QUATRE VECTEURS D'EXPERIENCE INITIATIQUE	435
<i>L'expérience symbolique</i>	435
<i>L'expérience inconnue</i>	436
<i>L'expérience visuelle</i>	440
<i>L'expérience du regard témoin</i>	442
LE TROUBLE EMOTIONNEL	443
<i>Lire entre la joie et les larmes</i>	444
<i>Fictions dysphoriques : l'expérience de l'angoisse</i>	446
<i>Fictions euphoriques : l'expérience du rire</i>	448
L'EXPERIENCE MYSTERIQUE, LE JEU ET L'EXEMPLARITE CRYPTEE	450
<i>La bonne fable est allégorique</i>	451
<i>Le « mystère » de l'exemplarité</i>	453
<i>Le jeu de l'exégèse allégorique</i>	455
<i>Le jeu de l'énigme</i>	457
<i>Le jeu du mystère</i>	458
B- Le lecteur dans le miroir : l'exemplarité spéculaire	461
L'HUMANITE DU PERSONNAGE NOVICE, GARANTE D'IMITABILITE	461
<i>Le personnage non-prometteur des nouvelles féeriques</i>	461
<i>Le personnage trop humain des nouvelles tragiques</i>	464
L'EFFET-MIROIR DES NEOPHYTES CERVANTINS	465
<i>L'exemplarité du personnage handicapé</i>	465
<i>L'exemplarité du personnage souffrant</i>	465
« MIROIR, MON BEAU MIROIR » : PERSONNAGES SECONDAIRES ET PERTINENCE PARENTALE	466
L'EXEMPLARITE DE L'ESPEJO	468
C- Le lecteur métamorphosé : les séquelles de l'expérience initiatique	470
LE LECTEUR AVERTI : L'EXEMPLARITE ANTICIPATRICE	470
<i>La fin de la candeur</i>	470
<i>L'expérience anticipée</i>	472
L'EXEMPLARITE PHYSIOLOGIQUE	473
<i>L'exemplarité de la joie</i>	473
<i>L'exemplarité de l'angoisse</i>	475
L'EXEMPLARITE PHILOSOPHIQUE	477
<i>Les aléas de la fortune</i>	477
<i>Optimisme de l'espoir</i>	480
3. LE SENS DE L'INITIATION LECTORALE CERVANTINE : L'EXEMPLARITE CIVILISATRICE	484
A- Les trois devoir-faire exemplaires	485
S'AMELIORER	485
<i>L'apprentissage de la maturité</i>	485
<i>L'initiation à l'humanité</i>	488

SE DIFFERENCIER	490
<i>De l'adolescence à l'âge adulte</i>	490
<i>La sexualisation de l'être</i>	492
SE SOUMETTRE	494
B- Vers un savoir-faire exemplaire	497
L'INTERET DIDACTIQUE DES TRADITIONS FEERIQUE, TRAGIQUE ET INITIATIQUE	497
<i>Le rite : un mode d'action</i>	497
<i>Le rite : un modèle d'actions</i>	499
ANALYSER L'EXEMPLARITE CIVILISATRICE	500
<i>La grille méthodologique de l'analyse lectorale</i>	501
<i>Comment lire le consejo dans la conseja</i>	505
<i>Valeurs exprimées/ valeurs manifestées</i>	508
 CHAPITRE VI. 	
L'INITIATION A L'HUMANITE (exemplarité civilisatrice I)	510
 1. AVERTIR LES INGENUS (RC, LV, CP)	 512
LA PULSION VOYEURISTE	513
LA PULSION TOTALISANTE	516
LA PULSION MORALISATRICE	518
<i>La tentation critique d'une triade antique (Diogène, Socrate et Lucius)</i>	518
<i>Le sens de la critique cervantine : le mal humain</i>	522
 2. LA CHEVALERIE MODERNE	 527
A- Faiblesses héroïques : les erreurs de jeunesse (AL, EI)	528
DESESPOIR	529
<i>Le désespoir de Ricardo (AL)</i>	529
<i>Le désespoir d'Isabela (EI)</i>	533
ORGUEIL	534
<i>Leonisa en Sicile, une Eve dédaigneuse (AL)</i>	534
<i>La satisfaction victorieuse de Ricaredo (EI)</i>	536
ELEMENTS DE CONCLUSION	540
<i>L'apprentissage du connais-toi toi-même</i>	540
<i>Les modèles cervantins : des exempla a maioribus ad minora</i>	541
<i>L'héroïsme masculin réévalué</i>	541
B- L'héroïsme chevaleresque des acteurs exemplaires	544
L'EXPERIENCE HEROÏQUE DE LECTURE	544
<i>Les gentilshommes exemplaires et le scénario chevaleresque en creux (service amoureux et combats)</i>	544
<i>L'identification héroïque</i>	550
<i>L'héroïsme moderne</i>	552
LE SURPASSEMENT DU HEROS NON PROMETTEUR	553
<i>Parcours féminins (la réserve)</i>	554
<i>Parcours masculins (humilité et libéralité désintéressée)</i>	556

C- Les écoles du savoir-vivre	559
LA VIE SOCIALE : L'ECOLE HUMAINE	560
<i>Être en société, ou la fable du lettré isolé</i>	561
<i>Avoir confiance en autrui, ou la fable des amants égarés</i>	566
L'ADAPTATION SOCIALE : L'ECOLE COURTOISE	570
<i>Réguler ses émotions, ou la fable du colérique</i>	570
<i>Réguler sa parole, ou la fable du pécario courtisan</i>	573
L'ACTION SOCIALE : L'ECOLE CHEVALERESQUE	575
<i>Aider, être généreux, ou la fable des étrangers</i>	577
<i>Être fidèle et reconnaissant, ou la fable du chien et de son maître</i>	578

CHAPITRE VII.

L'INITIATION A L'AMOUR (exemplarité civilisatrice II) 582

L'IMPORTANCE DU SUJET AMOUREUX	585
PREMIERE TENTATIVE ROMANESQUE : <i>PRIMERA PARTE DE LA GALATEA DIVIDIDA EN SEIS LIBROS</i>	586
LA SOLUTION DE LA FORME BREVE : DE LA NOUVELLE AUX RECITS ARCHAÏQUES	588

1. AVERTIR LES NEOPHYTES EN AMOUR 591

A- Initiation prématrimoniale 591

DE QUELQUES DEFAUTS FEMININS : MALICE ET MANQUE DE LUCIDITE	592
LES PARTICULARITES DU COMPORTEMENT AMOUREUX MASCULIN	592
<i>L'incontinence sexuelle</i>	592
<i>La passion amoureuse chez l'homme</i>	594
<i>La jalousie masculine</i>	596

B- Initiation matrimoniale 600

L'EXCÈS DE CONFIANCE D'ANSELMO (<i>CURIOSO</i>)	600
L'EXCES DE MEFIANCE DE CARRIZALES (<i>CELOSO</i>)	602
LA NAIVETE DE LEONORA (<i>CELOSO</i>)	

2. CONSEILLER LES AMOUREUX DANS LE MALHEUR 608

A- Être perdu dans le labyrinthe initiatique 608

L'EXPERIENCE LABYRINTHIQUE	613
<i>Figures et rhétorique de l'inconnu</i>	613
<i>Figures de l'immobilité</i>	614
LA CASUISTIQUE AMOUREUSE	616
<i>Premier cas amoureux : la solitude de l'amoureux</i>	616
<i>Deuxième cas amoureux : la concurrence amoureuse (AL, DD)</i>	621
<i>Troisième cas amoureux : le désaccord familial (DD, SC)</i>	623
<i>Quatrième cas amoureux : l'acte sexuel chez la jeune fille (FS, DD)</i>	628
<i>Cinquième cas amoureux : la mort à l'horizon</i>	632

B- Sortir du labyrinthe : les chemins libérateurs de la féerie 637

PREMIER FONDEMENT : LA VOLONTE MATRIMONIALE	639
<i>La fin du déshonneur (vertu et renommée)</i>	641

<i>La résolution du conflit inter- et intra-familial</i>	644
<i>Le dépassement de l'obstacle social</i>	645
DEUXIEME FONDEMENT : LE TIERS	646
<i>La tradition féerique</i>	646
<i>Pouvoirs des auxiliaires (protection, guérison, association, coalition, médiation)</i>	649
<i>Savoir des auxiliaires (connaissance et savoir-faire)</i>	653
<i>Le choix raisonné du tiers</i>	654
3. L'ART D'AIMER EXEMPLAIRE	658
A- Aux fondements du bonheur amoureux	658
FAUX SEMBLANTS ET FAUSSES RECETTES : LES FONDATIONS INSTABLES DE L'AMOUR	659
<i>La beauté ?</i>	660
<i>La misogynie ?</i>	661
<i>La pulsion sexuelle (apetito lascivo) ?</i>	663
<i>Les tiers (amis et parents) ?</i>	665
<i>Et la magie ?</i>	665
L'INDISPENSABLE TRINITE SENTIMENTALE	668
<i>La liberté en question</i>	668
<i>L'harmonie (des volontés)</i>	672
<i>La sexualité</i>	677
B- Faire le couple (I) : les trois règles d'or du choix intrasexuel	682
REPERER LA VIRILITE ET LA FEMINITE	683
<i>Les signes de virilité</i>	684
<i>Le signe de féminité</i>	690
REPERER LA DETERMINATION FEMININE ET L'ENGAGEMENT MASCULIN	691
<i>La détermination féminine</i>	691
<i>L'engagement masculin</i>	694
REPERER LES EMOTIONS	696
<i>La sincérité de la communication émotionnelle</i>	697
<i>Les dangers de la communication traditionnelle</i>	699
C- Faire le couple (II) : les deux règles d'or de la conquête intersexuelle	702
UNE REGLE INDIVIDUELLE : LA FORCE MORALE	703
<i>Obstination et libéralité masculines</i>	703
<i>Résistance et pudeur féminines</i>	706
UNE REGLE ETHIQUE : LA RECIPROCITE	707
<i>La gratitude féminine</i>	708
<i>L'admiration masculine</i>	711
D- Parfaire le couple : les bienfaits du temps initiatique	716
CONNAITRE LE CONJOINT	717
AVOIR CONFIANCE DANS LE CONJOINT (DISSIPER LA JALOUSIE)	720
CONCLUSION	725
LISTE DES OUVRAGES CITES	735
INDEX	767
TABLE DES MATIERES	777

