



HAL
open science

Recherches sur l'écriture de l'imaginaire dans *La Galatée* et le *Persiles* de Miguel de Cervantès (1585-1617)

Bénédicte Coadou

► **To cite this version:**

Bénédicte Coadou. Recherches sur l'écriture de l'imaginaire dans *La Galatée* et le *Persiles* de Miguel de Cervantès (1585-1617). Littératures. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20034 . tel-00744245

HAL Id: tel-00744245

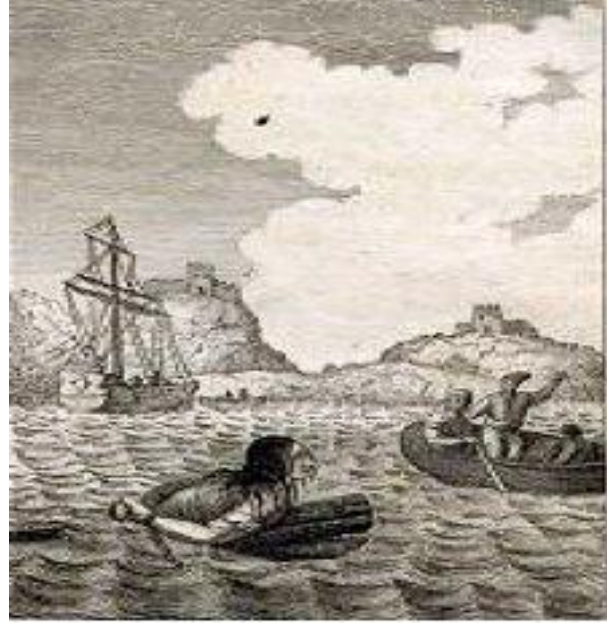
<https://theses.hal.science/tel-00744245>

Submitted on 22 Oct 2012

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.

**Recherches sur l'écriture de l'imaginaire
dans *La Galatée* et le *Persiles* de Miguel de Cervantès
(1585-1617)
-TOME 1-**



THÈSE D'ESPAGNOL / UNIVERSITÉ RENNES 2
Sous le sceau de l'Université Européenne de Bretagne
Pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Espagnol
École doctorale Arts, Lettres et Langues (ED 506 ALL)

présentée par :
Bénédicte COADOU
Préparée à l'Unité Mixte de
Recherche n° EA3206
C.E.L.L.A.M

Thèse soutenue le 29 / 09 / 2012

Devant le jury composé de :

- **Monique BOUQUET**, Maître de Conférences – H.D.R à l'Université Rennes 2
- **Jean CANAVAGGIO**, Professeur émérite de l'Université de Paris X-Nanterre
- **Christine MARGUET**, Maître de Conférences à l'Université Paris VIII
- **Laurence PLAZENET**, Maître de Conférences – H.D.R à l'Université Paris IV Sorbonne
- **Ricardo SAEZ**, Professeur émérite de l'Université Rennes 2 (Directeur de thèse)



En couverture : Illustrations de *La Galatée* (édition de Don Antonio de Sancha de 1784) et du *Persiles* (édition de La viuda de Ibarra, 1805)

(Images libres de droit)

Résumé / Abstract

La Galatée et le *Persiles* de Cervantès ont fréquemment suscité des difficultés d'interprétation car ils n'établissent pas le même rapport avec la réalité que les ouvrages situés au centre de la création cervantine : en effet, ils explorent des espaces imaginaires frôlant parfois l'invraisemblance et s'éloignent, ce faisant, de ce qui nous semble être le fondement du roman moderne. C'est donc à partir de ce premier constat que le présent travail s'est progressivement construit cherchant à comprendre les raisons de ces particularités décelables dans les œuvres liminaires d'un auteur dont l'« ingenio » a si souvent été loué. Aussi s'agira-t-il de déceler des similitudes entre ces deux romans, mais surtout de les replacer dans leur contexte d'écriture : l'imagination et l'imaginaire constitueront les fils directeurs de cette étude qui tentera de montrer la capacité de ces ouvrages à répondre aux attentes d'un lectorat et des théoriciens sans pour autant négliger l'entreprise consistant à élaborer une écriture libre et libérée : une écriture de l'imaginaire.

Mots-clés : *Cervantès – imagination – imaginaire – écriture – métatextualité*

La Galatea and *Persiles*, two romances written by Cervantes, are frequently misunderstood because they do not establish the same relation with reality as in *Don Quixote*. They explore an imaginary space and seem to work in contradiction with the rule of verisimilitude and what we consider to be the foundation of the modern novel. After this assessment, the present study has been elaborated in order to understand the reasons for these special features in Cervantes's first and last books, a writer whose "ingenio" has often been praised. That is why, for a start, I will focus on the similarities between them and, first and foremost, I will contextualise them: the imagination and the imaginary will be the guiding principles. This work tries to show how these books are able to meet the readership's and the theoreticians' expectations. At the same time they explore an imaginary space, proving that it is possible to invent a free writing.

Keywords: *Cervantes –imagination –imaginary –writing –metatextuality*

Remerciements :

Je tiens à remercier, tout particulièrement, mon directeur de thèse, Monsieur Ricardo Saez, professeur enthousiaste et patient durant la préparation de l'agrégation : c'est grâce à lui que j'ai pris plaisir à lire et à étudier la création de Cervantès. Son aide et ses conseils précieux m'ont permis de mener à terme ce travail de recherches.

Je remercie aussi le directeur du C.E.L.L.A.M, Monsieur Jean-Pierre Montier ainsi que les membres du Groupe Romaniste, du G.R.E.C.E.S et du C.A.L.E.M de l'Université Rennes 2 sans qui le travail de recherche n'aurait pas le même sens : par le partage, par les possibilités laissées à de jeunes doctorants de découvrir l'univers complexe et riche de la recherche, mais aussi de présenter leurs travaux et de recevoir leurs critiques toujours constructives, ils ont tous aussi été des conseillers et des soutiens indispensables pour arriver au point final de la présente étude.

SOMMAIRE

TOME 1 :

RÉSUMÉ / ABSTRACT	p. 3
REMERCIEMENTS	p. 4
SOMMAIRE	p. 5
AVANT-PROPOS	p. 11
INTRODUCTION	p. 19
Première partie : Imaginaire cervantin et contexte de création	p. 31
a- Cervantès, explorateur de formules littéraires	p. 36
- <i>La Galatée</i> : premiers pas cervantins dans l'univers de la narration	p. 38
- Le genre pastoral, voie royale pour faire son entrée dans le monde des lettres	p. 41
- Inscription de <i>La Galatée</i> dans une filiation générique identifiable : églogue et tradition bucolique	p. 48
- <i>Le Persiles</i> ou le roman d'aventures comme adieu aux lecteurs	p. 57
- Le roman d'aventures et d'épreuves : un modèle hybride à explorer et à s'approprier	p. 61
- Un succès éditorial incontestable : la réception contemporaine du <i>Persiles</i>	p. 70
b- L'auteur, ses modèles et les théoriciens	p. 79
- Qu'est-ce qu'un auteur ?	p. 81
- <i>L'imitatio</i> : une relation au modèle à accepter	p. 86
- L'acte créateur et la théorie littéraire : une relation obligée et nécessaire	p. 91
- Le vide théorique espagnol : manque regrettable ou opportunité pour les auteurs ?	p. 95
- L'églogue, la théorie poétique et deux modèles incontournables, Garcilaso et Jorge de Montemayor	p. 98
- Vers une définition de l'épopée en prose : Cervantès, Torquato Tasso et Héliodore	p. 111
- Cervantès : lecteur averti, métacritique et créateur avisé	p. 123
c- L'auteur et ses lecteurs	p. 138
- Comment cerner la figure du lecteur ?	p. 141
- Le lectorat contemporain de Cervantès : désir d'évasion et goût pour l'imaginaire	p. 148
- Une incursion dans l' <i>Archivo Histórico de Protocolo</i> de Madrid : lecteurs et lecture dans l'Espagne des Siècles d'Or	p. 155
- Les goûts des lecteurs : spontanés ou orientés par divers facteurs ?	p. 165
- Une relation fertile : Cervantès et ses lecteurs	p. 170
- Un lectorat qui dépasse les frontières espagnoles	p. 180
d- Conclusion provisoire	p. 184

Seconde partie : <i>La Galatée</i> et le <i>Persiles</i>, deux explorations de l'imaginaire	p. 188
a- Deux formes fictionnelles, deux étapes d'un itinéraire au sein de l'imaginaire	p. 191
- Deux principes fondamentaux : évolution et <i>varietas</i>	p. 191
- Une question incontournable : la finalité de l'œuvre	p. 198
- Un contexte peu propice : critiques et suspicions autour de la fiction	p. 203
- <i>La Galatée</i> et les impératifs génériques : ¿enseñar o deleitar?	p. 209
- L'indispensable mise en exergue de la fonction didactique de l'œuvre : de <i>La Galatée</i> au <i>Persiles</i>	p. 218
- Pour une littérature du divertissement ?	p. 226
- Une problématique essentielle : la définition d'une écriture de l'imaginaire	p. 236
- Entre <i>La Galatée</i> et le <i>Persiles</i> : expériences enrichissantes pour la définition d'une écriture	p. 242
b- <i>La Galatée</i> et le <i>Persiles</i>, deux univers fictionnels bien distincts	p. 249
- Genre mixte et narration pure	p. 250
- Un univers pastoral clos, fondé sur l'imaginaire du fleuve	p. 258
- Un voyage depuis le Septentrion travaillé par les images de l'inconnu et de la surprise	p. 266
- Image et représentation des bergers	p. 273
- Description des « peregrinos »	p. 280
- Une distance générique affirmée : l'entreprise de particularisation générique dans <i>La Galatée</i> et le <i>Persiles</i>	p. 286
- Deux univers imaginaires distincts	p. 295
- Quel imaginaire du lecteur Cervantès convoque-t-il dans ses deux œuvres ?	p. 305
c- Affirmation et revendication de la liberté auctoriale au fil des œuvres	p. 312
- Affirmation(s) de la liberté de l'auteur	p. 312
- Exploration des espaces de liberté	p. 328
- Évolution ou régression ?	p. 340
- Liberté, création et imagination	p. 348
- Une <i>praxis</i> en (dés)accord avec les théories du moment	p. 357
- Vraisemblance toute-puissante et imaginaire subversif	p. 368
- Autocritique et autolégitimation	p. 375
- Provoquer les lecteurs	p. 380
d- Conclusion provisoire	p. 388
Troisième partie : Pour une écriture de l'imaginaire	p. 392

a- Mise en scène de la fiction	p. 396
- Occurrences du champ lexical de l'imagination	p. 398
- Un imaginaire ou une pluralité d'imaginaires ?	p. 405
- Une technique reprise d'œuvre en œuvre : la mise en scène de l'imagination	p. 412
- Le pacte de lecture, ciment de la construction imaginaire	p. 418
- Donner à lire l'imaginaire : figures de créateurs et mise en abyme de la création	p. 425
- Une théâtralisation signifiante	p. 431
- Un exemple éloquent : la figure du berger imaginée par Cervantès	p. 437
- <i>Le Persiles</i> , roman doublement réflexif	p. 445
b- Écriture, image et imaginaires	p. 453
- Au commencement était l'image...	p. 454
- Image et imaginaire dans la société espagnole de la fin du XVI ^e siècle et du début du XVII ^e siècle	p. 461
- Imaginaires des lecteurs et écriture de l'imaginaire	p. 467
- Lieux imaginaires et imaginaires des lieux	p. 475
- Constructions temporelles et idéaux	p. 488
- Personnages-héritiers et personnages idéalisés	p. 498
- Récurrences des thématiques et ancrage dans l'imaginaire : l'exemple de la casuistique amoureuse	p. 513
c- Deux ouvrages, une écriture de l'imaginaire	p. 522
- Comment écrire l'imaginaire ?	p. 523
- Effets d'échos entre germe et terme de la création cervantine	p. 537
- Merveilleux et écriture de l'imaginaire	p. 548
- Introduire le lecteur dans l'imaginaire : le début <i>in medias res</i>	p. 567
- Comment signifier le passage ? Le choix du vers ou de la prose	p. 577
- Imaginaire poétique et poétique de l'imaginaire	p. 588
- Invitation au(x) voyage(s) imaginaire(s)	p. 598
CONCLUSION FINALE	p. 610
TOME 2 :	
ANNEXES :	p. 2
- annexe 1 : La production cervantine	p. 5
- annexe 2 : Couvertures des éditions originales de <i>La Galatée</i> et du <i>Persiles</i>	p. 6
- annexe 3 : Les arts poétiques espagnols du XVI ^e siècle	p. 6
- annexe 4 : Lectures parallèles de la <i>Philosophía antigua poética</i> d'Alonso López Pinciano et du <i>Persiles</i> de Miguel de Cervantès	p. 7

- annexe 5 : Tentative d'élaboration d'un système épique-narratif cohérent	p. 19
- annexe 6 : Résultats des recherches à l'Archivo Histórico de Protocolo de Madrid	p. 20
- annexe 7 : Éléments pour un aperçu de la réception de <i>La Galatée</i> dans la France du début du XVII ^e siècle	p. 95
- annexe 8 : Les espaces de <i>La Galatée</i>	p. 97
- annexe 9 : Les espaces du <i>Persiles</i>	p. 105
- annexe 10 : La carte de la Scandinavie d'Olaus Magnus	p. 126
- annexe 11 : Les personnages dans <i>La Galatée</i>	p. 128
- annexe 12 : Les personnages dans le <i>Persiles</i>	p. 138
- annexe 13 : Le chant de Calliope	p. 170
- annexe 14 : Répartition des parties versifiées dans les VI livres de <i>La Galatée</i>	p. 175
- annexe 15 : Intervention en vers des personnages dans <i>La Galatée</i>	p. 177
- annexe 16 : Les récits dans <i>La Galatée</i>	p. 178
- annexe 17 : Les récits dans le <i>Persiles</i>	p. 179
- annexe 18 : Les compositions en vers dans le <i>Persiles</i>	p. 182
- annexe 19 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans <i>La Galatée</i>	p. 183
- annexe 20 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans le <i>Persiles</i>	p. 186
- annexe 21 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans <i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I</i>	p. 192
- annexe 22 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans <i>El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha II</i>	p. 197
- annexe 23 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans les <i>Novelas Ejemplares</i>	p. 202
- annexe 24 : Les images mentionnées dans les inventaires de biens étudiés	p. 206
- annexe 25 : Galatée et les représentations de la vierge de Luis de Morales	p. 209
- annexe 26 : Un exemple de représentation iconographique de Galatée	p. 210
- annexe 27 : Les figures de bergers dans la peinture espagnole des XVI ^e et XVII ^e siècles	p. 211
- annexe 28 : La figure du berger dans les Emblèmes de Sebastián Covarrubias Horozco	p. 213
- annexe 29 : « Orfeo tocando la vihuela »	p. 214
- annexe 30 : Silerio et le Saint François de Francisco de Zurbarán	p. 215
- annexe 31 : Auristela et le portrait féminin des XVI ^e et XVII ^e siècles	p. 216
- annexe 32 : Policarpo, Thomas More et Ambrosius Holbein	p. 219

- annexe 33 : L'imaginaire du doute et les œuvres de Antonio de Pereda y Salgado p. 220
- annexe 34 : Portraits et pouvoir aux Siècles d'Or p. 221
- annexe 35 : Tratado de la esfera de Johannes de Sacrobosco p. 222

BIBLIOGRAPHIE : p. 223

INDEX DES NOMS : p. 250

INDEX DES ŒUVRES : p. 264

INDEX DES LIEUX : p. 269

AVANT-PROPOS

La décision de choisir comme objet d'étude la production littéraire cervantine n'est pas aisée et peut sembler insensée ou orgueilleuse : en effet, la bibliographie sur le sujet est déjà extrêmement vaste et des critiques de grande qualité et de renom ont déjà amplement écrit sur Cervantès. Par ailleurs, cet auteur se dresse comme un authentique monument littéraire, et toute tentative de pénétrer son œuvre apparaîtra donc comme une entreprise, à la fois téméraire et vaniteuse. Dès lors, une première question se pose : quelle marge de la création reste-t-il encore à déchiffrer et à explorer après les travaux d'un Edward C. Riley ou d'un Jean Canavaggio ? Que dire encore de significatif sur l'œuvre du Manchot de Lépante ? Ne doit-on pas lire un signe d'épuisement dans les dernières tendances critiques qui se dessinent ou, au contraire, le surgissement d'horizons ignorés ? En effet, les travaux théoriques plus récents semblent, parfois, s'intéresser davantage à la critique menée sur cette production littéraire – afin de l'étayer, de la nuancer ou, au contraire, de la contredire – qu'à l'œuvre elle-même, dans un mouvement vertigineux, où intertextualité et métatextualité se fondent et se confondent. Aussi, face à une telle masse bibliographique qui ne cesse encore de s'étoffer, une nouvelle étude se devra de mentionner ce qui a déjà été dit, même s'il lui est presque impossible d'évoquer l'ensemble des travaux publiés à ce jour. La création de Cervantès nous est difficilement accessible, aujourd'hui, avec un regard neuf et neutre, car elle paraît irrémédiablement médiatisée par une impressionnante production critique, générée par la complexité de l'œuvre et justifiée, peut-être également, par la nécessité de combler les silences de l'auteur en matière de théorie littéraire. À cet égard, citons les propos de Michael Nerlich qui va même jusqu'à se lamenter, à propos du *Persiles*, des erreurs perpétuées par la critique d'année en année – voire de siècle en siècle – sous prétexte qu'une autorité a affirmé un point de vue que les spécialistes suivants n'osent pas remettre en question ou dont ils ne cherchent pas toujours à déterminer la validité. On en voudra pour preuve l'existence d'« une longue histoire de falsification du dernier texte de Cervantès qui commence, au plus tard, avec la traduction-écriture du *Persiles* par Madame Le Givre du Richebourg, parue sous le titre PERSILE ET SIGISMONDE, HISTOIRE SEPTENTRIONALE, TIRÉE DE L'ESPAGNOL DE MIGUEL DE CERVANTES, en 1738, à Paris »¹.

¹ NERLICH, Michael, *Le Persiles décodé ou la « Divine Comédie » de Cervantes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 13.

D'autre part, une fois ce choix opéré et assumé, il convient de constater que cette masse bibliographique et critique, à laquelle nous nous référons, se centre essentiellement sur une œuvre, jugée centrale : *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. La qualité et la densité de cet ouvrage ainsi que les effets d'intertextualité dont elle est l'origine, ont éveillé l'intérêt des lecteurs, faisant l'objet de nombre de commentaires : les travaux menés autour de cet ouvrage ne semblent d'ailleurs pas capables d'en épuiser la richesse, tant ils mettent à jour de nouveaux champs d'étude, de nouvelles façons de lire et de relire *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Il en est de même pour les autres œuvres de l'auteur qui ont également suscité de nombreuses études et analyses. Pourtant, lorsque l'on observe la bibliographie critique, force est de constater que l'attention a été tout particulièrement portée sur *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Cette inégalité de traitement entre les œuvres cervantines révèle l'existence d'un principe de hiérarchie qui place au sommet de l'édifice littéraire cervantin l'ouvrage considéré comme son chef-d'œuvre, *Don Quichotte*. D'ailleurs, comme le rappelle Carlos Romero Muñoz, dans son introduction au *Persiles*, l'un des premiers dangers, à l'heure d'entreprendre la lecture d'une œuvre de Cervantès autre que son chef-d'œuvre, *Don Quichotte*, ou de l'analyser, consiste à la lire, en la mettant en relation précisément avec cette œuvre :

« Leídas, en cuanto hermanas del *Quijote*, pero con desesperante frecuencia mal leídas, porque se las juzga poco menos que meras tentativas precedentes a la obra maestra indiscutible o como decepcionantes retornos, o incluso frustraciones, si se las imagina enteramente tras aquella. »²

Il semble donc que *Don Quichotte* se pose, de façon systématique, en étalon, par rapport auquel seront mesurées les autres créations de l'auteur. Ce phénomène n'est pas nouveau puisque déjà en 1611, César Oudin, le secrétaire interprète du Roi de France se référait à cet ouvrage afin de susciter l'intérêt du lectorat français envers *La Galatée* – un ouvrage pourtant antérieur sur le plan de la chronologie et relevant d'un genre très apprécié à l'époque –. La responsabilité de rédiger l'introduction lui incombait et c'est très naturellement qu'il mentionne *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* afin de définir Cervantès et de présenter sa création pastorale [cf. annexe 7].

Il présente *La Galatée* en ces termes :

« la Galatea, libro ciertamente digno (en su genero) de ser acogido y leydo de los estudiosos de la lengua que habla, tanto por su eloquente y claro estilo, como por la sutil inuencion, y lindo entreteximiento, de enricadas auenturas, y apazibles historias que

² ROMERO MUÑOZ, Carlos, Introducción, in CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003, p. 14.

contiene. De mas desto por ser del author que inuento y escriuio, aquel libro, no sin razon, intitulado *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. »³

Par la suite, l'expression « autor del *Quijote* » réapparaîtra régulièrement, voire de façon inexorable, sous la plume des critiques de Cervantès et une telle récurrence est symptomatique de cette démarche comparative. Pourquoi cette mention systématique de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, lorsque l'objet d'un travail porte sur l'analyse d'une autre œuvre de l'auteur ? Est-ce dans un simple but de vulgarisation ? On peut, en effet, supposer que, pour pénétrer dans une analyse, le lecteur ait besoin de points de repère. Or, l'œuvre connue et reconnue d'un auteur en représente indéniablement un aux yeux du lectorat. Est-ce dans un but de comparaison que cette référence à *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* apparaît dans une étude consacrée à *La Galatée*, aux *Novelas Ejemplares* ou au *Persiles* ? Cervantès est l'auteur d'œuvres diverses, poétiques, dramatiques et narratives, mais l'ombre de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* semble irrémédiablement planer sur les analyses de ses autres créations, ainsi que sur les lectures qui en sont réalisées. Il apparaît donc extrêmement difficile de passer sous silence cet ouvrage, même lorsque le sujet d'étude ne justifie pas, à proprement parler, cette référence. D'ailleurs, les grilles de lecture et d'analyse proposées pour saisir les enjeux de *La Galatée*, des *Novelas Ejemplares* ou du *Persiles* sont, bien souvent, des pistes d'étude ou des conclusions tirées de remarques formulées dans le but de percer les secrets de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Et ce phénomène se retrouve à tous les niveaux de lecture. En effet, tant le lecteur – qui n'est pas forcément initié aux principes de la narratologie – que le critique érudit sont, en quelque sorte, conditionnés par ce que la critique a préalablement loué et reconnu dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tant il est vrai que toute lecture est redevable d'un apport diacritique à l'œuvre étudiée. Aperçues sous ce jour, toutes les créations cervantines semblent donc vouées à être mesurées à l'aune du chef-d'œuvre de l'auteur et l'intertextualité et la métatextualité seront, ainsi, deux des éléments attendus et recherchés dans toutes les œuvres du Manchot de Léopante. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, posé en critique des romans de chevalerie, est, en quelque sorte, ce que tout le monde connaît et retient

³ OUDIN, César, « a los estvdiosos y amadores de las lenguas estrangeras », CERVANTES, Miguel de, *Galatea dividida en seys libros*, Gilles Robinot, Paris, 1611.

de Cervantès, mais nous savons aussi que ce serait limiter la portée d'une telle œuvre que de la restreindre à l'un de ses reliefs, si prégnant fût-il.

Il apparaît, dès lors, peu aisé de se défaire de l'emprise étouffante exercée par une œuvre sur la production d'un auteur. Le succès et la reconnaissance littéraires de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* impriment des effets contradictoires et complexes : en effet, c'est, sans doute, grâce à eux que les lecteurs accèdent, dans un deuxième temps, à la totalité de l'œuvre cervantine. Par sa renommée, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* se présente, de fait, comme la référence littéraire qui s'impose, comme la première lecture à mener et c'est seulement après ce passage obligé que le lecteur et le critique se tourneront vers les autres créations de Cervantès. Cette hégémonie d'un ouvrage sur l'ensemble d'une production permet, d'une certaine façon, aux autres créations de bénéficier des effets du succès et de la reconnaissance du chef-d'œuvre de l'auteur. Revers de la médaille, ce phénomène connaît, également, des conséquences négatives pour ces œuvres : jugées en relation avec une autre – élevée au rang des plus grandes et des plus innovantes –, elles semblent manquer d'autonomie et de qualités intrinsèques et les lectures qui en sont produites paraissent vouloir inlassablement retrouver en elles ce qui a été à l'origine du succès de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Faut-il, pour autant qu'un tel succès, une telle reconnaissance paralysent l'élan qui porte le lecteur vers l'exploration des autres œuvres vivant à l'ombre de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* ?

Ainsi, au moment de se confronter à *La Galatée* et au *Persiles*, une incertitude demeure. Peut-on entreprendre l'étude d'un ouvrage de Cervantès, autre que *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, sans tomber dans ces écueils ? Dans le même temps, il apparaît également difficile, voire étrange, de procéder d'une façon tout aussi radicale en cherchant à omettre toute mention à *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Afin de mener l'analyse des œuvres que nous avons retenues – *La Galatée* et le *Persiles* –, il convient de les resituer dans leur contexte de création et de les replacer dans l'itinéraire à travers les genres et les expérimentations qu'emprunte Cervantès. L'étude qui suit essaiera, autant que faire se peut, de ne pas réduire l'examen de ces deux ouvrages à leurs seuls rapports avec *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. La notion de mise en relation n'en reste pas moins fondatrice ; aussi, les liens d'intertextualité entre les œuvres de l'auteur retiendront notre attention : nous avons simplement

effectué une légère translation de cette notion, en l'appliquant tout particulièrement à *La Galatée* et au *Persiles*. Le parti pris de ce travail consistera donc à proposer une analyse comparée de deux œuvres cervantines, *La Galatée* et le *Persiles* : il s'agira de mettre en exergue les points de rencontre de ces deux créations, les similitudes qui les réunissent et les intègrent dans un projet commun, en dépit des années qui séparent leur rédaction. Ce laps de temps non négligeable, ponctué par un long silence, suivi de la parution de plusieurs ouvrages majeurs, ne peut être écarté, ni laissé de côté dans notre étude : moment de retour sur son écriture pour l'auteur, il s'avère particulièrement significatif de son travail d'élaboration de la fiction. Dès lors, la mention de *Don Quichotte* apparaîtra de façon naturelle, au fil des pages de notre étude, mais elle n'imposera pas un sens à notre lecture des deux œuvres cervantines qui encadrent sa production narrative. Si la présente étude relève effectivement de la démarche comparatiste, elle ne prendra pas comme point de comparaison ce qui est unanimement considéré comme le chef-d'œuvre cervantin, mais elle tentera de lire, dans un même élan, *La Galatée* et le *Persiles*, sans pour autant viser à effacer ou à nier leurs particularités formelles, génériques ou thématiques. Ce travail, qui consiste à décentrer le regard et à ne pas se laisser aveugler par une seule œuvre, a déjà été largement initié : des monographies sur le *Persiles* et sur les *Novelas Ejemplares* en sont la preuve, et, l'apparition, dans les programmes du C.A.P.E.S et de l'agrégation d'espagnol, de l'étude du *Persiles* en 2004 témoigne, de façon éclatante, de cette importance nouvellement accordée à ce que l'on pourrait appeler « les autres œuvres cervantines ». Dans ce panorama critique, nous pouvons néanmoins déplorer le silence – tout relatif, puisque les travaux de Francisco López Estrada sont, à eux seuls, un condensé d'analyses pertinentes – autour de la première œuvre narrative de Cervantès. *La Galatée* n'a pas suscité le même intérêt que les autres romans cervantins, et l'on peut supposer que ce manque d'enthousiasme tient à plusieurs préjugés. En effet, première œuvre narrative de l'auteur, *La Galatée* est bien souvent considérée comme une tentative littéraire au cours de laquelle le génie cervantin ne s'est pas pleinement exprimé. En outre, ce qui semble déranger et déorienter le lecteur et le critique provient de l'appartenance de cet ouvrage à un genre qui nous est devenu étranger et qui est désormais considéré comme extrêmement codifié et répétitif : le « roman pastoral », qui a pourtant été choisi comme objet d'étude par deux brillants critiques – Juan Bautista Avalle-Arce⁴ et Francisco López Estrada⁵ –, mais qui n'exerce plus aucun pouvoir

⁴ AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Edición Istmo, 1974.

⁵ LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española*, Biblioteca

d'attraction sur le lectorat actuel car les relations de parenté qu'il entretient avec le roman moderne semblent bien trop ténues.

C'est donc en partant de ces remarques que s'est peu à peu dessiné notre champ d'analyse : embrasser l'ensemble de la production cervantine aurait été, assurément, une entreprise vouée à l'échec. Aussi, l'étude comparée de la première et de la dernière œuvres narratives de Cervantès – qui s'avérait déjà être une gageure – s'est-elle présentée comme une voie possible pour découvrir les mécanismes d'écriture, mais aussi pour mettre en lumière les dynamiques propres au parcours créatif suivi par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles*. L'approche comparatiste nous permet de mesurer l'évolution d'une *praxis* et d'une théorie littéraire, tout en mettant en avant des similitudes entre les deux œuvres témoignant ainsi de la cohérence de cet itinéraire emprunté par Cervantès que certains critiques ont pourtant parfois remise en question. Une fois la démarche définie, la lecture d'ouvrages critiques aura constitué un moment essentiel de notre recherche : étape de découverte, elle nous a aussi offert la possibilité de nous familiariser avec tout un appareil conceptuel indispensable. Dans cette perspective, il nous faut rappeler que les distinctions établies par Javier Blasco⁶ entre « romance » et « novel » ont, en grande partie, inspiré notre démarche qui consiste à lire et à interpréter *La Galatée* et le *Persiles* comme deux étapes s'insérant dans une même recherche, celle d'une écriture de l'imaginaire. Une fois la problématique élaborée, les difficultés et les obstacles ont surgi tout naturellement, nous invitant à remettre régulièrement en question notre approche et à orienter notre regard vers le contexte littéraire des XVI^e et XVII^e siècles dans lequel écrit Cervantès et avec lequel il est contraint de composer. Le terme « imaginaire » qui scande, de façon récurrente, notre travail, a constitué un véritable fil directeur : il a préalablement fallu tenter de définir la signification de ce terme à l'époque de Cervantès, mais aussi de reconstruire ce que pouvaient être l'imaginaire de l'auteur et celui – ou ceux – de ses lecteurs. Nous avons émis l'hypothèse que ces imaginaires pouvaient avoir été fécondés ou façonnés (même si, seulement de façon partielle) par les réflexions littéraires qui circulaient alors, mais aussi par les ouvrages et les textes fondateurs que l'auteur et ses lecteurs pouvaient connaître et considérer comme des références communes et enfin par des éléments contextuels de divers ordres (la prégnance de l'image et des arts visuels aux XVI^e et XVII^e siècles, la méfiance générale

Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

⁶ BLASCO, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2005.

à l'égard du livre ou encore un contexte politique agité où les idéaux et les valeurs ont été relégués à un second plan). Sur ce point, les théories sur la réception de Hans Robert Jauss⁷ et Wolfgang Iser⁸ ont constitué pour nous des outils indispensables au moment d'entreprendre cette recherche qui a aussi trouvé d'autres appuis précieux dans les travaux théoriques récents sur les arts poétiques des XVI^e et XVII^e siècles et dans des ouvrages sur le livre, la lecture et les lecteurs aux Siècles d'Or.

⁷ JAUSS, Hans, Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

⁸ ISER, Wolfgang, *The fictive and the imaginary : charting literary anthropology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

INTRODUCTION

L'itinéraire romanesque de Cervantès présente des sinuosités indéniables. Aussi, n'a-t-il eu de cesse de susciter nombre d'interrogations tant chez les lecteurs que chez les critiques de l'œuvre du père fondateur du roman prémoderne⁹. Faut-il rappeler que ces questionnements – qui perdurent encore de nos jours et qui sont toujours à l'origine de vifs débats – surgissent déjà du temps du créateur ? Il est vrai que les choix que Cervantès opérera tout au long de son parcours de création n'ont que rarement – ou trop brièvement – été éclairés par l'auteur lui-même et ce silence métapoétique continue de nourrir autant de curiosité et de doute chez un public en quête d'explications. En outre, le refus évident du créateur de justifier plus que de raison ses orientations génériques laisse la place à des débats infinis au cours desquels chacun tentera d'apporter des éléments de réponse et des arguments en vue de découvrir une logique et une cohérence dans la production narrative de Cervantès. Or, s'il semble peu aisé de découvrir une unité et une dynamique dans cet ensemble disparate, la création cervantine est, en tous cas, indéniablement marquée par le sceau de la variété – une variété qui est d'ailleurs, bien souvent, assimilée à un obstacle pour les critiques et les lecteurs désireux de classer et surtout de s'orienter dans ce labyrinthe de mots –. À ce propos, force est de constater que certaines interrogations reviennent avec une fréquence toute particulière laissant ainsi supposer leur caractère problématique de premier ordre. En effet, comment l'auteur de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* a-t-il pu, pour sa dernière œuvre, choisir de se tourner vers le monde de l'imaginaire et des aventures en offrant, en guise de testament littéraire, à ses lecteurs le *Persiles* ? Comment celui qui a rédigé ce qui a été souvent interprété comme une critique des romans de chevalerie a-t-il pu accorder toute son attention à des formes qui frôlent, elles aussi, l'invraisemblance, se présentant et s'affirmant comme de pures fictions et construisant des univers imaginaires *a priori* dénués de tout réalisme et bien éloignés d'autres tentatives, pourtant contemporaines, comme celles que mènent à bien les auteurs de romans picaresques ?

C'est, d'ailleurs, en soulignant ce caractère paradoxal du cheminement créatif de Cervantès que Javier Blasco – qui analyse le travail d'écriture durant les XVI^e et XVII^e siècles en termes de lutte, celle qui oppose le vieux « romance » et la fertile « novela » – affirme :

« pero el entusiasmo con que en los últimos años de su vida Cervantes lleva a cabo la redacción del *Persiles*, así como el propósito mantenido hasta sus últimos días de escribir

⁹ PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. "NRF Essais", 2003.

una continuación de *La Galatea*, desmienten y hacen imposible la interpretación que lee la trayectoria narrativa cervantina en un sentido evolutivo progresista. »¹⁰

Javier Blasco vient, par son étude, briser l'interprétation d'une œuvre saisie selon une trame de progression évolutive et continue qui laisserait à penser que le temps de l'Histoire correspondrait parfaitement à celui, latent et clandestin, de l'écriture. Or, l'existence même du dernier projet de l'auteur, mis en regard avec le « roman pastoral » qu'il a précédemment livré à ses lecteurs, invite à interroger différemment l'itinéraire emprunté par Cervantès. Selon Javier Blasco, si la linéarité ne doit pas être entièrement remise en question à l'heure d'entreprendre l'étude d'une création, l'évolution que l'on perçoit dans l'œuvre de Cervantès et dans sa façon d'aborder l'écriture laisse entrevoir cependant la figure d'un auteur soumis à des forces qui peuvent paraître contradictoires : le *Persiles* incarnerait, de prime abord, ce paradoxe.

Au regard de ce retournement de situation – improbable et en tout cas déroutant – cristallisé dans le *Persiles* et souligné par Javier Blasco, il nous est difficile d'envisager la moindre cohérence au sein du parcours littéraire cervantin. Certes, maints éléments contextuels, telle la découverte du roman d'Héliodore, pourront être avancés afin de justifier *a posteriori* le choix cervantin de se tourner vers le « roman d'aventures », mais c'est sans doute Javier Blasco qui nous livre la clé pour interpréter cette trajectoire littéraire atypique lorsqu'il réunit, au fil de ses observations, deux projets littéraires de l'auteur : le *Persiles* et *La Galatée* (même si, ici, il ne fait référence qu'à la deuxième partie que désirait rédiger Cervantès). L'itinéraire que suit la création cervantine n'est peut-être pas aussi déconcertant qu'il y paraît, tant il est vrai que le dernier ouvrage de l'auteur tisse des liens étroits avec *La Galatée*. Considérés de la sorte, germe et terme de l'œuvre de Cervantès tracerait, en effet, deux parcours dans les régions de l'imaginaire et témoigneraient ainsi de l'intérêt renouvelé de l'auteur pour la fiction, au sens plein du mot. Car il s'agit, de toute évidence, pour le créateur de mener à bien une quête qui révèle ses aspirations véritables : élaborer une écriture accomplie de l'imaginaire. En offrant aux lecteurs des objets d'évasion (leur engouement pour les livres de chevalerie ou pour l'Arioste n'a pas manqué de susciter chez Cervantès de profondes interrogations), en s'adaptant aux nouvelles tendances qui apparaissent sous la plume des théoriciens de l'époque et en approfondissant sa propre recherche

¹⁰ BLASCO, J., *Cervantes, raro inventor, op.cit.*, p. 13.

inaugurée par la rédaction de *La Galatée*, l'auteur progresse dans cette entreprise de faire advenir une écriture de l'imaginaire telle qu'il la conçoit. Il souhaite emporter ses lecteurs dans des univers imaginaires qui rassasieront leur soif d'évasion sans pour autant négliger les impératifs d'écriture alors en vigueur.

Si le terme « imaginaire » est fondamental dans notre recherche, les notions de parcours et d'itinéraires s'avèreront également des outils de premier ordre : permettant d'envisager une cohérence, ces deux notions présupposent aussi l'existence d'une dynamique et laissent enfin la place à de possibles détours, à des écarts et des retours par rapport à une linéarité. Or, à l'heure d'étudier plusieurs œuvres d'un même auteur, il convient précisément de mesurer les différences qui les séparent et les particularisent, mais aussi de définir la trajectoire qui a été suivie et qui explique, en grande partie, les circonvolutions repérables au sein de la création : dans le cas de Cervantès, l'itinéraire se fait exploration, exploration des formules littéraires dont il dispose, exploration des attentes du public et de celles des théoriciens, mais aussi exploration de son contexte de création qui l'inspire et l'incite à investir de nouveaux champs. L'itinéraire – le parcours – implique aussi une vision englobante de l'œuvre qui, de son commencement jusqu'à son terme, et malgré les détours qui la traversent, est le fruit d'un auteur qui produit, qui écrit, qui publie et dont la réflexion poétique évolue, revient sur ses pas, mais ne cesse jamais de s'enrichir par la pratique, par les lectures ainsi que par les expériences que Cervantès tente de mener à bien. D'autre part, il faudra aussi analyser les deux œuvres indépendamment, car chacune constitue déjà une incursion de l'auteur dans l'imaginaire : si toutes deux participent d'un même itinéraire poétique et d'une même matrice, rappelons aussi que nous sommes en présence d'explorations distinctes qui ne mettent pas toujours en jeu les mêmes éléments et qui ne se réalisent pas dans le même contexte. Il est indéniable que Cervantès a pris très tôt conscience du régime d'autonomie de chaque œuvre et qu'il ne cesse de le revendiquer : toute œuvre est une, parce qu'elle est unique et elle trouvera donc son sens en elle-même. Puisque ces deux œuvres cervantines réaffirment la liberté de l'auteur dans les choix assumés d'un matériau imaginaire et de moules génériques particuliers – avec leurs qualités, mais aussi leurs imperfections –, il conviendra, dans un dernier temps, de comprendre comment ces deux ouvrages représentent un véritable manifeste de l'auteur en faveur de l'élaboration d'une écriture de l'imaginaire. Celle-ci ne se révèle-t-elle pas dans les efforts incessants de mise en scène de la fiction au sein de ces deux romans, et dans le caractère

profondément réflexif de la dernière œuvre cervantine qui se retourne sur tout le parcours littéraire accompli par Cervantès, depuis son entrée dans le monde des lettres ? L'image, les rapports entre texte et image et la volonté de « donner à voir » sont aussi des sources de questionnement pour l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* qui se présente avant tout comme un fin observateur de la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles avec ses paradoxes, ses désirs et ses désillusions : le topos du *ut pictura poesis* horacien se transforme, sous la plume cervantine, en une réflexion profonde sur l'essence littéraire, sur l'imaginaire et sur ce pouvoir d'attraction exercé par l'image. Élaborer une écriture de l'imaginaire signifie donc bien plus qu'ériger des univers fictionnels à partir des outils dont dispose l'auteur – les mots – : il s'agit aussi d'interpeller les lecteurs en leur donnant à voir d'autres possibles, en les invitant à devenir actifs par leur travail de re-présentation, et enfin de proposer des réflexions dont la teneur philosophique ne fait aucun doute.

Afin d'imprimer une cohérence à notre démarche, il s'avère essentiel de relever, à présent, les difficultés terminologiques qui se dressent au seuil de notre sujet de recherche : en effet, l'utilisation du terme espagnol « novela » – qui correspond au « roman » français – est, déjà en elle-même, problématique. À l'époque de Cervantès, le terme est d'ailleurs peu employé et l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* ne l'utilisera qu'une seule fois, pour intituler – paradoxalement aux yeux du lecteur moderne – un recueil de nouvelles, les *Novelas Ejemplares*. Cervantès ne fait bien sûr pas exception, puisque Lope de Vega dans ses *Novelas a Marcia Leonarda* rend aussi compte de cette difficulté à nommer et à définir et la requête qui lui a été faite de rédiger des nouvelles, le plongera-t-elle dans une profonde réflexion :

« (...) porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo.

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 » ». ¹¹

En quelques phrases, Lope de Vega met en exergue les obstacles linguistiques qu'il rencontre pour identifier les diverses productions gravitant autour du terme « novela » (d'ailleurs associé, avec

¹¹ LOPE DE VEGA, Felix, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Clásicos Castalia, 2007, p. 45-46.

malice, par le créateur au substantif « *novedad* ») dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Si Lope de Vega montre les liens qui peuvent être tissés entre ses œuvres longues et les productions brèves qu'il va offrir à Marcia Leonarda, il met aussi en avant les différences entre ces deux types de création et fait brièvement allusion à une généalogie susceptible d'expliquer les confusions terminologiques avec lesquelles les auteurs doivent composer. Les observations de Lope de Vega illustrent donc les problèmes que suscitent les vocables et rappellent que la perméabilité existant entre certaines productions n'aide en rien les auteurs : « *novelas* », « *cuentos* », « *fábulas* », « *libros* », « *historias* »... tous ces termes s'accumulent sous la plume de Lope lorsqu'il tente de définir son travail d'écriture et d'organiser de façon unitaire ce qui semble irrémédiablement voué à rester un amas disparate, rappelant de ce fait la position délicate de tout auteur au moment de procéder à des choix terminologiques destinés à présenter et à qualifier ses œuvres. Or, en ce qui concerne la création de Cervantès, le vocable « *novela* » était impropre à définir ses ouvrages – hormis les récits brefs qu'il offre à ses lecteurs et qu'il intitule *Novelas Ejemplares* associant l'adjectif « *ejemplares* » afin de contrebalancer le caractère licencieux et léger, généralement attribué à ces productions courtes et hérité des « *novillieri* » italiens –. C'est donc le terme « *égloga* » que Cervantès retiendra pour décrire *La Galatée*. Pour qualifier le *Persiles*, il se tournera finalement vers le mot « *historia* ». Ces différences terminologiques, *a priori* anodines, nous incitent pourtant à nous poser une question cruciale dont la réponse pourrait remettre en cause la validité d'une étude comparatiste : peut-on légitimement analyser *La Galatée* et le *Persiles* en les mettant sur le même plan et en prétendant les inscrire dans un même moule générique ? Si Cervantès retient deux termes distincts pour présenter ces deux ouvrages, n'est-ce pas dans un but évident de particulariser *La Galatée* et le *Persiles* ? Cette volonté affirmée de différenciation devra, bien évidemment, rester à l'esprit du lecteur et du critique à l'heure de lire et d'analyser la production cervantine même si elle ne remet pas forcément en cause une autre conception de l'unité : celle qui se situe au-delà de ces choix terminologiques mis bien souvent en évidence dès le titre de l'œuvre. En effet, qu'il s'agisse d'une « *églogue* » ou d'une « *histoire* », les deux œuvres cervantines que nous avons retenues comme objet d'étude cultivent, de façon privilégiée, la prose (se distinguant, de la sorte, du genre dramatique et du genre lyrique) et elles s'inscrivent toutes deux dans la démarche d'un seul et même auteur : par leurs similitudes et leurs différences ainsi que par leur caractère liminaire (elles encadrent la production cervantine), *La Galatée* et le *Persiles* paraissent pouvoir être mises en regard si l'on prend soin de préserver

toutefois leurs particularités essentielles. À cette difficulté terminologique, rappelons la réponse astucieuse et stratégique qu’apportera Edward C. Riley¹² en choisissant de déplacer l’opposition entre des vocables tels qu’« *historia* » ou « *libro* » et en proposant de réactiver plutôt la différence entre deux catégories génériques que l’anglais distingue grâce aux termes *novel* et *romance*. Or, ces deux paradigmes tendent à resituer *La Galatée* et le *Persiles* dans un même mouvement, puisque la première et la dernière œuvres narratives de Cervantès répondent, toutes deux, à la seconde définition proposée par Edward C. Riley : ainsi, si l’écart entre « *égloga* » et « *historia* » nous impose de concevoir les deux créations cervantines comme des formes différentes interrogeant des modèles bien distincts, l’existence d’autres paradigmes et l’incertitude terminologique entourant la production narrative paraissent aussi légitimer la décision de lire conjointement *La Galatée* et le *Persiles*.

La seconde difficulté terminologique que nous devons affronter est, quant à elle, liée à l’intitulé même de notre sujet de recherche puisque l’expression « écriture de l’imaginaire » peut sembler extrêmement vaste, et peut-être même anachronique. Le terme « imaginaire » est, en effet, assez peu utilisé à l’époque de Cervantès comme notion, même s’il est attesté chez Antonio de Nebrija. Ce terme est utilisé notamment comme abréviation de « *centinela imaginaria* », la sentinelle qui gardait les images religieuses la nuit, comme nous l’indique le *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*¹³. La relation que cette définition établit avec les images – ici, religieuses – nous semble particulièrement intéressante puisque la lecture de l’« écriture de l’imaginaire » que nous proposons tentera de démontrer que Cervantès ne cherche pas seulement à explorer l’oralité dans ses œuvres, comme l’ont brillamment démontré, notamment, les travaux de Michel Moner¹⁴, mais qu’elle a aussi investi et interrogé le domaine du visuel : l’imaginaire et l’image entretiendraient, en effet, un lien qui dépasserait peut-être la simple parenté étymologique dans la perspective du créateur. Il serait, enfin, bon de mentionner la récurrence des termes « *imaginar* » et « *imaginación* » sous la plume d’un auteur bien connu de Cervantès, Jorge de

¹² RILEY, Edward.C., « Una cuestión de género » in RILEY, Edward, C., « *La rara invención* ». *Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Editorial Crítica, p.187.

¹³ COROMINAS, Joan ; PASCUAL, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1996, tomo 3, p. 442.

¹⁴ MONER, Michel, *Cervantès conteur – écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

Montemayor. Ainsi, Silvano, l'un des personnages de *Los siete libros de la Diana* avoue, par exemple, sa tendance à fuir la dure réalité par les créations de son imagination :

« Y esto, como tú ayer me dezías, nunca llegué a sabello por experiencia, mas, como la vida que passo es tan agena de descanso y tan entregada a tristezas, infinitas vezes estoy buscando invenciones para engañar el gusto, para lo cual me vengo a imaginar muy querido de mi señora y, sin abrir mano de esta imaginación, me estoy todo lo que puedo. Pero después que llego a la verdad de mi estado, quedo tan confuso que no sé dezillo, porque, sin yo querello, me viene a faltar la paciencia; y, pues la imaginación no es cosa que se pueda sufrir, ved qué haría la verdad. »¹⁵

La notion d'« imaginaire » aura ainsi pu pénétrer l'univers cervantin par l'intermédiaire de Jorge de Montemayor notamment.

L'étymologie nous permet enfin de préciser ce que nous entendons par « imaginaire » : toujours, selon le *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, le terme « imagen »¹⁶ venant du latin *imago*, *-inis*, signifie « représentation, portrait, image » et il est déjà attesté chez Gonzalo de Berceo. Il s'agit d'un terme « frecuente en todas las épocas »¹⁷ qui a donné lieu ensuite à « imaginar » (au début du XIV^e siècle), « imaginable » et « imaginación » (au début du XIV^e siècle également), à « imaginamiento », « imaginante » et « imaginativo » (que l'on retrouve chez Ercilla en 1569) et enfin à « imaginero » et « imaginería »¹⁸. Les dérivations – nous avons jugé utile de les énumérer dans leur intégralité – sont incontestablement représentatives de la richesse du concept, qui est aussi mis en relation avec le fréquentatif *imitari* (« reproducir, representar, imitar »¹⁹), à partir duquel furent forgés les termes relatifs à l'imitation – « imitar », « imitable », « imitación », « imitado » ou encore « imitador »²⁰...-. L'étymologie du terme « imaginaire » nous situe ainsi à un croisement très fertile entre la notion d'*imitatio*, omniprésente dans les réflexions poétiques des XVI^e et XVII^e siècles et celle d'image, qui invite à interpréter l'écriture comme un travail de représentation d'un univers et à la resituer dans cette relation nécessaire avec le(s) modèle(s). Le terme « imaginaire », aujourd'hui employé, de façon récurrente, pour définir l'ensemble des éléments de représentation d'un individu (on parle tout

¹⁵ MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, edición Francisco López Estrada ; María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 139.

¹⁶ COROMINAS, J. ; PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, *op.cit.*, p. 442.

¹⁷ *Ibid.*, p. 442.

¹⁸ *Ibid.*, p. 442.

¹⁹ *Ibid.*, p. 442.

²⁰ *Ibid.*, p. 442.

autant de l'« imaginaire » de l'auteur que de l'« imaginaire » des lecteurs ou de l'« imaginaire » social) est véritablement matriciel et il nous permet, en outre, d'aborder la question de l'écriture sous un angle essentiel : celui de la réception. L'imaginaire de l'auteur retiendra, certes, toute notre attention, mais c'est aussi le dialogue que *La Galatée* et le *Persiles* noueront avec l'imaginaire du lecteur qu'il nous faudra expliquer et définir. En effet, quels sont les univers que l'auteur souhaite proposer à ses lecteurs ? Pourquoi ces univers sont-ils accueillis favorablement par le lectorat de l'époque ? En dernier lieu, peut-on envisager redéfinir le ou les imaginaire(s) de ce lectorat à partir des œuvres de Cervantès ou, du moins, tenter de préciser à quel(s) pan(s) de cet imaginaire ces créations s'adressent-elles ?

Enfin, dans notre tentative de proposer une définition satisfaisante de ce terme, il serait utile de se tourner vers les réflexions de certains philosophes, qui ont tenté d'en délimiter les frontières. Gaston Bachelard, par exemple, émet des nuances, riches de sens, et modifie ce que la définition du dictionnaire posait comme des caractéristiques acquises et évidentes de l'imagination et de l'imaginaire. Il affirme ainsi que :

« On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or, elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imageante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a une perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte*, *évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*. Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain. »²¹

L'étymologie qui nous invite à remonter au terme, originel, d'image ne doit pas aveugler le lecteur dans son interprétation de ce que serait l'imagination. Gaston Bachelard choisit des vocables qui expriment, avec insistance, la notion de modification : pour lui, il s'agit, en effet, bien plutôt de « déformer » et de « changer » les images. Par ces choix terminologiques, le philosophe met l'accent sur l'action de l'individu – et, en ce qui concerne notre travail, de l'écrivain – qui semble pouvoir avoir conscience de cette « action imageante » dont il dispose et sur laquelle – et avec

²¹ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes- Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 7.

laquelle – il peut travailler. Ce principe de l'imagination comme acte dynamique nous invite à associer cette faculté à un terme qui nous intéresse tout particulièrement : celui de création littéraire. Or, quelques lignes plus loin, l'auteur de *L'air et les songes* suggère aussi l'existence d'un principe d'« ouverture » en jeu dans l'action d'imaginer : ouverture vers un réseau d'autres images, ouverture due à « l'auréole *imaginaire* » de l'image... Gaston Bachelard nous indique ainsi un autre champ à investir et c'est aussi pourquoi, en suivant cette ligne de réflexion, il conviendra de voir dans quelle mesure l'écrivain va agir et créer par le pouvoir de son imagination. D'après les propos du philosophe, l'on peut déduire que l'écriture de l'imaginaire est à interpréter comme un travail d'ouverture : mais, de quelle ouverture s'agit-il ? S'agit-il de celle qui mène aux autres constructions imagées, produites par d'autres auteurs ? Dans cette perspective, il serait de bonne méthode de replacer l'œuvre cervantine dans les relations qu'elle entretient avec d'autres productions littéraires, celles qui l'entourent et celles qui l'ont précédée. En effet, l'intertextualité peut être aussi le témoignage de ce travail de l'imagination qui vise à bâtir un édifice imaginaire, construit de mots et élevé sur un socle constitué par les créations précédentes. S'agit-il davantage d'une ouverture d'un autre ordre, celle qui viserait à interpeller d'autres imaginaires, comme celui du lecteur ? Le principe d'ouverture mentionné par Gaston Bachelard pourrait également s'appliquer à l'imaginaire d'un lectorat, désireux de laisser, un instant, de côté son réel...

De telles questions, convoquées par la réflexion d'un auteur du XX^e siècle, pourront paraître, de prime abord, anachroniques lorsque l'on décide d'aborder la création d'un auteur des XVI^e et XVII^e siècles et lorsque l'on prétend, de surcroît, les appliquer aux deux œuvres cervantines que nous souhaitons étudier. Ce danger de l'anachronisme ne doit cependant pas nous empêcher de nous emparer de certains concepts et l'analyse littéraire semble, par exemple, inviter sans cesse à utiliser les outils qui ont peu à peu été définis et qui peuvent servir à mettre en évidence des traits caractéristiques d'une écriture. Le terme « imaginaire », par la diversité interprétative à laquelle il donne lieu, peut se faire arme à double tranchant : il semble capable d'englober certaines facettes de la recherche cervantine, mais il peut aussi finir par devenir un terme vide de sens. Dès lors, lorsque l'on évoquera l'imaginaire de l'auteur ou celui du ou des lecteur(s), il faudra en définir les caractéristiques et argumenter, autant qu'il est possible, les hypothèses avec des données mesurables et quantifiables. Enfin, à propos du

concept d'« écriture de l'imaginaire », il sera aussi de bonne méthode d'adosser notre analyse à d'autres études, comme celles menées, par exemple, par Philippe Hamon²², Bertrand Gervais et Jean-François Chassay²³ dans le domaine littéraire et de prendre en considération les réflexions et les travaux récents qui cherchent à définir ce terme (« imaginaire ») et à l'appliquer au domaine de la création littéraire. Nous nous référerons, ainsi, notamment aux actes d'un colloque, dont le titre *Texte, image, imaginaire*²⁴ annonce la problématique – déjà présente dans l'œuvre cervantine – qui associe les termes « texte » et « image » et à *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*²⁵, actes d'un colloque qui prouve que les concepts « image » et « imaginaire » demeurent des outils pertinents pour interroger les œuvres littéraires.

On le voit, les incertitudes et les contraintes terminologiques soulignées plus haut semblent venir s'accumuler et dresser autant d'obstacles sur notre chemin. Cervantès a perçu l'existence d'un manque dans la langue – ce mot « novela » qui émergera plus tard –, d'un vide qui signifie l'absence d'un modèle littéraire qui n'est plus le *libro* ou l'*historia* et tente de créer un nouvel artifice littéraire. À cette première difficulté, nous avons choisi d'ajouter celle que le terme « imaginaire » pose. Ces obstacles linguistiques nous invitent aussi à dégager de nouveaux questionnements permettant d'affiner notre approche – elle aussi itinérante – des deux œuvres cervantines. *La Galatée* et le *Persiles* marquent les points de départ et d'arrivée de la création d'un auteur désireux d'offrir des constructions littéraires satisfaisantes, pour le public et pour l'auteur, qu'il conviendra aussi de situer dans une filiation théorique où la question de l'*imitatio* occupe une place de choix : de fait, églogue et épopée en prose sont des formes déjà répertoriées par les arts poétiques et peuvent invoquer, par ailleurs, leur filiation avec d'illustres ancêtres. Enfin, et malgré les différences – en premier lieu, génériques – qui se font jour entre les deux œuvres, ne participent-elles pas d'un même mouvement et d'une même recherche motivée par le désir d'offrir aux lecteurs une écriture de l'imaginaire ? Une telle écriture serait capable d'emporter le lecteur

²² HAMON, Philippe, *Imageries – Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

²³ « *Les lieux de l'imaginaire* », sous la direction de Jean-François CHASSAY et Bertrand GERVAIS, Montréal, Liber, 2002.

²⁴ *Texte, image, imaginaire*, sous la direction de Jean-Louis TILLEUIL et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, Actes du 1^{er} colloque organisé dans le cadre des échanges U.C.L - UMASS (1999-2006), Paris, L'Harmattan, 2007.

²⁵ *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, sous la direction de Bérengère VOISIN, Studia Romanica Tartuensia VII, Université de Tartu (Estonie), Centre d'Etudes Francophones Robert Schuman, 2008.

dans l'univers créé et proposerait une réflexion sur ce pouvoir imageant de l'écriture. Elle se fonderait aussi sur un dialogue entre le créateur, son public et les théoriciens, cherchant toujours à répondre aux attentes des premiers tout en satisfaisant aux exigences des seconds. La démarche comparatiste, retenue pour mettre en regard deux créations d'un même auteur sera finalement l'occasion de souligner les particularités de chaque œuvre, tout en relevant les similitudes et en les replaçant dans une continuité : cette méthode permettra ainsi de saisir des évolutions et des constantes, mais aussi des effets de réflexivité qui sont les signes d'une création dynamique, se construisant à travers un questionnement perpétuel, fertile et à tout jamais inachevé.

Première partie :
Imaginaire cervantin et contexte de création

Si l'on prétend étudier deux œuvres particulières, celles d'un auteur dont la postérité est redevable à une tierce création – les noms de *Don Quichotte* et de Cervantès étant, en effet, immédiatement associés dans l'esprit des lecteurs –, il convient avant tout de comprendre et d'expliquer les raisons de chacun des choix littéraires que le créateur a opérés au cours de sa carrière. Certes, nos regards se tourneront plus particulièrement vers les deux créations qui constituent le commencement et le point final du parcours créatif cervantin : *La Galatée* et le *Persiles*. Néanmoins, afin de cerner leurs spécificités, il nous faut aussi les définir dans les relations qu'elles tissent avec les autres œuvres-jalons qui tracent peu à peu l'itinéraire cervantin et il s'avèrera finalement indispensable de les replacer dans leur contexte. Ce contexte sera donc double, puisque ces deux œuvres doivent être lues au regard de l'ensemble de la production cervantine et qu'elles prennent aussi place dans un contexte bien particulier, dans lequel des tendances littéraires se dessinent et changent au gré des découvertes littéraires, mais aussi de l'apparition de nouvelles théories.

Dans le cas cervantin, la variété qui régit l'ensemble de sa production peut désorienter, de prime abord, le lecteur : le créateur s'intéresse, en effet, au théâtre, mais aussi à la narration dont il explore les deux variantes – brève, avec les nouvelles, et longue, avec les créations narratives de plus grande ampleur – sans jamais se détourner, par ailleurs, de la production lyrique. Cervantès semble ainsi désireux de s'illustrer dans tous les domaines littéraires et de se confronter à tous les genres. Fervent amateur de poésie, il gardera toujours le goût de composer des vers : il publiera son premier sonnet en 1567 et le *Viaje del Parnaso*, l'œuvre en vers la plus connue de l'auteur, paraîtra, quant à elle, en 1614. Créateur dramatique, qui se montrera critique par rapport à la formule de la *comedia nueva* élaborée et défendue par Lope de Vega, il soumettra ses œuvres au jugement du public dès 1581 et en publiera d'autres en 1615. Malgré cet enthousiasme créateur et cette propension à expérimenter tous les genres dont il dispose, c'est néanmoins à travers la narration que Cervantès s'impose véritablement et c'est avec ses créations en prose qu'il acquerra sa renommée : il s'illustre, en effet, tant dans le genre narratif bref, avec la publication des *Novelas Ejemplares* en 1613, que dans le genre narratif long avec quatre œuvres éditées (*La Galatée* (1585), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), *La segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* (1615) et le *Persiles* (1617)). Aussi, si sa première véritable publication est un sonnet, conviendrait-il de souligner qu'il ne s'agit là que

d'une poésie de circonstance et que c'est donc *La Galatée* qui marque de façon significative l'entrée de Cervantès sur la scène littéraire de son temps [cf. *annexe I*]. C'est à la lumière de cette production caractérisée par la variété qu'émerge la figure d'un créateur qui se pose, avant tout, comme un explorateur : Cervantès passe, en effet, d'un genre à l'autre, il médite sur les possibilités offertes par chacun, traçant ainsi, peu à peu, son parcours littéraire – celui d'un auteur fécond et inventif, mais aussi d'un fin observateur de la production littéraire de son temps –. Dans cette perspective, chaque œuvre s'insère dans une réflexion poétique toujours en cours d'élaboration et devient, dans le même temps, un lieu privilégié pour mener à bien tout un travail de méditations et d'expérimentations littéraires.

Imitation de modèle(s) et innovation : ces parti pris forment, à l'évidence, deux pôles entre lesquels va venir se positionner la recherche cervantine. Cette dernière peut également être délimitée et définie par d'autres problématiques et d'autres systèmes d'opposition. Ainsi, les différences génériques, que chaque exploration menée par l'auteur va mettre à jour, trouvent aussi leur place dans cet itinéraire créatif, dont la motivation profonde est parfois difficile à saisir et à définir car la quête de Cervantès ne se contente pas d'interroger un genre particulier mais elle ne relève pas, non plus, de la simple accumulation d'expériences littéraires. Chaque œuvre joue un rôle décisif dans la démarche de l'auteur puisqu'elle vient modifier le trajet initialement prévu et lui fait subir des inflexions. Mais, en définitive, que cherche Cervantès ? En quoi consiste cette quête ? Il est difficile de répondre d'emblée à cette question, étant donné que les lecteurs et les critiques sont, avant tout, en présence de la recherche même d'un auteur et que ce dernier ne leur fournit que rarement accès à ses aspirations et à ses objectifs. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'est jamais très loquace quant à sa *praxis* et ses conceptions littéraires tant il est vrai que les silences méta-poétiques de Cervantès complexifient la tâche de quiconque souhaiterait définir l'image que l'auteur peut se faire de sa propre activité et de sa création. Pourtant, dans cette incertitude, ce qui pourrait constituer un premier élément de réponse relève précisément de l'analyse de cette démarche adoptée par Cervantès : chaque étape – et donc chaque œuvre – témoigne, à l'évidence, d'un état de la réflexion de l'auteur à un moment donné. Puisque Cervantès n'a pas jugé nécessaire d'explicitier ses conceptions ni de justifier ses choix, c'est donc au sein de la production qu'il nous faudra chercher des indices et nous tenterons de mettre en

évidence les enjeux des choix cervantins en rappelant le contexte particulier des deux créations que nous étudions.

Cette première partie de notre travail prétend, ainsi, cerner la pertinence des choix littéraires de Cervantès lors de la rédaction de *La Galatée* et du *Persiles*. Les questions qui orienteront notre recherche sont multiples et complexes : pourquoi avoir privilégié le « roman pastoral » dans un premier temps ? Pourquoi se hâter, afin d'offrir aux lecteurs sa propre version du « roman d'aventures et d'épreuves », avant de rendre son dernier souffle ? L'une des clés pour saisir les évolutions intervenant dans l'exploration cervantine des genres narratifs consiste à relier le travail du créateur à son contexte, un contexte qui se compose d'éléments disparates et aussi divers que le goût du public, les règles théoriques contemporaines, les découvertes littéraires de l'époque, ou encore la richesse des modèles dont pouvait disposer l'auteur. Or, ce qui complexifie cette approche, c'est le caractère également évolutif de ces éléments contextuels : il est, d'ailleurs, souvent bien peu aisé d'élaborer une chronologie précise et définitive des changements qui viendront bouleverser ou remettre en cause des hiérarchies établies et de préciser l'importance de chacun de ces éléments. Derrière cette tentative de définition, c'est la figure d'un créateur attentif à ces changements et à ce contexte sans cesse en mouvement qui transparaît : Cervantès est à l'écoute des évolutions et des adaptations continues dont il est témoin au fil du temps ; son écriture et ses choix créatifs en portent la marque. Tous ces éléments induisent, en outre, la prise en considération de la part d'un auteur, de ce que recouvre aussi le concept d'imaginaire, dont nous avons parlé en introduction : quels sont les modèles qui peuplent et façonnent l'imaginaire de l'auteur ? Cet imaginaire peut-il s'exprimer, de façon satisfaisante, dans l'un des genres littéraires dont dispose Cervantès, à l'époque ? Des éléments extérieurs ne peuvent-ils pas aussi venir influencer sur cet imaginaire de l'auteur ? Enfin, l'auteur ne doit-il pas, avant tout, prendre la mesure des imaginaires de ses lecteurs, afin de proposer des œuvres qui seront lues et appréciées ? Comme l'on peut aisément le percevoir, le terme « imaginaire » nous servira déjà de fil directeur au cours de cette première partie, qui visera à expliquer quelles sont les motivations de Cervantès à l'heure de rédiger *La Galatée*, puis au moment d'offrir à ses lecteurs le *Persiles*. Dans un deuxième temps, nous tenterons de montrer comment ces choix s'insèrent pleinement dans le circuit de la création littéraire qui ne se limite pas à l'expression de l'imaginaire d'un auteur pétri de lectures : de nouveaux acteurs et d'autres imaginaires émergent et paraissent être autant de points de repère

que le créateur ne perd jamais de vue. En effet, Cervantès, explorateur de formules littéraires, doit aussi veiller à prendre en considération le(s) imaginaire(s) de ses lecteurs. De ce fait, il devra composer avec des contraintes émanant, notamment, d'un nouvel élan théorique qui infléchira, d'une façon ou d'une autre, son propre travail et sa recherche, ses percées dans le champ littéraire des genres sollicités, envahis par l'élan créateur de l'écriture.

a- Cervantès, explorateur de formules littéraires

La Galatée, « roman pastoral » et première œuvre narrative publiée par Cervantès, est présentée au public en 1585 : il s'agit d'un genre bien connu des lecteurs accueillant favorablement ces œuvres dans lesquelles les bergers sont les personnages principaux et dont le thème amoureux semble toujours capable de combler leurs esprits. Genre aux caractéristiques complexes et aux niveaux de lectures multiples, le « roman pastoral » fournit aux lecteurs un univers tout à fait imaginaire : en effet, les bergers de ces créations ne ressemblent guère à ceux qui peuplent les campagnes espagnoles de l'époque, et la nature se présente, avant tout, comme un cadre idyllique où les personnages viennent chanter leurs amours... En 1617, le *Persiles* est, quant à lui, publié de façon posthume et connaît bien vite un véritable succès littéraire : reprenant le canevas du « roman d'aventures et d'épreuves » et s'inspirant du modèle d'Héliodore, *L'Histoire Éthiopique* qui suscite l'admiration des contemporains de Cervantès, le créateur semble renouer avec le récit d'histoires extraordinaires destiné à provoquer tantôt l'étonnement, tantôt la crainte et l'ébahissement.

Ces remarques préliminaires suggèrent d'emblée que les choix cervantins ne sont jamais menés au hasard, mais que chaque œuvre est à lire et à analyser comme une réponse réfléchie d'un auteur en quête de reconnaissance littéraire. Ainsi, avant d'entreprendre la rédaction de *La Galatée*, Cervantès semble avoir étudié scrupuleusement le contexte littéraire dans lequel il évolue et l'intérêt porté, dans un premier temps, au genre pastoral apparaît comme tout à fait légitime : l'auteur aurait, en effet, suivi le parcours littéraire que l'on pourrait qualifier de « traditionnel » en se tournant, en premier lieu, vers le « roman pastoral ». Il s'est révélé fin observateur en choisissant de retravailler un genre déjà largement diffusé. En effet, les succès éditoriaux d'ouvrages pastoraux nous inclinent à penser qu'une nouvelle œuvre investissant ce genre et présentant des qualités jouira de la même réception, tout à fait favorable. De surcroît, la généalogie du genre constitue aussi un garant pour le créateur qui fait son entrée dans le monde des lettres et son étude permet, en outre, de définir les enjeux qui se cachent derrière la rédaction de *La Galatée* : toutes les œuvres de l'Antiquité ou les autres ouvrages antérieurs se poseront également en étalon face auquel sera mesurée la nouvelle création, fruit d'un travail intertextuel essentiel et cher à Cervantès. Dans cette perspective, nous ne pourrions pas passer sous silence

deux auteurs, Jorge de Montemayor et Garcilaso qui semblent inspirer profondément l'auteur de *La Galatée* et dont les œuvres ont incontestablement marqué la formation et la définition du genre pastoral.

Au terme de son parcours poétique, la décision de se tourner vers le roman d'aventures et d'épreuves en offrant en guise de testament littéraire le *Persiles* révèle la façon dont Cervantès choisit de mettre un point final à l'itinéraire créatif et à l'exploration littéraire qu'il a menés durant plus de trente années. Cette œuvre porte, semble-t-il, le sceau de la précipitation avec laquelle son créateur l'a achevée et elle occupe, à l'évidence, une place à part : nous sommes en présence de l'adieu littéraire d'un auteur, qui a toujours souhaité plaire à ses contemporains, tout en créant des œuvres complexes et pertinentes du point de vue de sa recherche littéraire. Aussi conviendra-t-il de comprendre les raisons de ce dernier choix littéraire : pourquoi s'être tourné vers le « roman d'aventures », au terme de son parcours dans l'univers de la narration ? D'autant que, après *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, les critiques ont souvent analysé la dernière œuvre cervantine comme un recul et une régression sur le plan des expérimentations littéraires et de l'inventivité. Parfois perçue comme une production condamnée pour l'idéalisme et l'univers peu réaliste qu'elle propose aux lecteurs, la dernière création de Cervantès devra aussi être replacée dans ce contexte si particulier de l'Espagne à l'aube du XVII^e siècle. Afin de trouver des explications satisfaisantes à ce dernier choix cervantin, nous adopterons la même démarche que celle que nous suivrons pour saisir et mesurer les enjeux de la rédaction de *La Galatée* : nous nous intéresserons à la cohérence interne de l'exploration créatrice menée par l'auteur, mais aussi aux facteurs externes qui ont pu influencer ou légitimer Cervantès dans sa dernière entreprise littéraire. Il nous faudra également comprendre comment évolue l'imaginaire des lecteurs contemporains de Cervantès, mais aussi celui de l'auteur lui-même pour définir si ces deux imaginaires sont travaillés par les mêmes figures et les mêmes modèles et si Cervantès a tenté de satisfaire, comme il l'a fait avec *La Galatée*, ses lecteurs. Étant donné que, dès la fin du XVI^e siècle, divers événements littéraires viennent modifier, de façon indéniable, les goûts des lecteurs ainsi que les projets des auteurs, il nous faudra revenir sur le retentissement qu'a connu la redécouverte du roman d'Héliodore et sur l'existence d'un mouvement théorique orienté par la relecture de la *Poétique* d'Aristote. Ces deux phénomènes vont bouleverser le monde des lettres, en offrant un modèle littéraire digne d'imitation et en permettant l'émergence et l'élaboration d'une réflexion

théorique sur la création littéraire : l'ouvrage héliodorien s'impose bien vite comme le modèle par excellence, tandis que les préceptes théoriques aristotéliens deviennent des grilles de lecture qui orienteront, chaque fois plus, les attentes du lectorat et les créations littéraires.

- *La Galatée* : premiers pas cervantins dans l'univers de la narration

Le choix de l'églogue, en guise de première œuvre narrative longue, est parfaitement légitime pour un auteur désireux de se faire connaître : un tel genre est, en effet, capable de répondre au goût d'un large public, comme le démontrent les succès éditoriaux de certaines créations pastorales et c'est d'ailleurs bien souvent par l'exploration de l'univers bucolique que les auteurs entament leur carrière dans l'univers de la narration. Passage presque obligé si l'on désire respecter le *cursus honorum* littéraire et si l'on prétend, par la suite, se tourner vers d'autres genres, plus sérieux et plus nobles, la rédaction d'une églogue va être un moment décisif dans le parcours de tout auteur : à la fois laboratoire dans lequel commence à s'élaborer une écriture et discours inaugural adressé aux théoriciens et au public, la première œuvre doit se parer d'une certaine modestie et c'est aussi pourquoi le genre pastoral est si souvent retenu. Enfin, malgré cette image de genre secondaire – dont il a du mal à se défaire –, ce que nous nommons de façon impropre « roman pastoral » – un terme jamais employé par Cervantès – peut aussi s'enorgueillir de la filiation dans laquelle il s'insère et qui semble lui assurer une respectabilité aux yeux de tous. Les règles plus ou moins explicites régissant le petit monde des lettrés de l'Espagne des Siècles d'Or et le contexte littéraire – le public n'étant pas insensible à la poésie bucolique et ayant déjà accueilli avec enthousiasme, en diverses occasions, des figures liées à l'univers pastoral – dans lequel voit le jour *La Galatée* a sans aucun doute conforté Cervantès dans ce premier choix littéraire. Tous les éléments convergent, en effet, pour qu'un auteur fasse ses premiers pas sur la scène littéraire avec la publication d'un ouvrage dans lequel les lecteurs découvriront un décor bucolique et des bergers aux qualités poétiques notoires : aussi, ce qui pouvait sembler, de prime abord, déroutant pour le lecteur du XXI^e siècle – cette décision de se faire connaître des lecteurs par la rédaction d'une églogue – trouve-t-il tout un réseau de justifications dans le contexte de création.

Dans ce même ordre d'idées, il conviendrait de souligner que la publication de *La Galatée*

laisse déjà entrevoir la cohérence du parcours que Cervantès décide d'emprunter. En effet, *La Galatée* est une œuvre narrative longue, mais une telle définition masque, hélas, la particularité du genre pastoral : ce dernier est, avant tout, un genre mixte permettant l'alliance du vers et de la prose au sein d'une même création. Or, le prosimètre est, sans conteste, un choix habile car, comme le rappelle Joaquín Casaldüero, « Cervantes había salido a las tablas con éxito y también era conocida su poesía, cuando en 1585 publica la novela pastoril »²⁶. L'auteur de *La Galatée* ne vient donc pas à la prose de façon abrupte et désordonnée : au contraire, cette approche est progressive et il prend soin de l'adosser à l'expérience poétique qu'il a précédemment acquise. De fait, la qualité des vers cervantins, qui ont déjà joui d'une reconnaissance quelques années auparavant, semble garantir, dans une grande mesure, la qualité – et la réception favorable – de son ouvrage pastoral. Ses créations versifiées lui servent ainsi de point de départ pour aborder la rédaction d'une œuvre dans laquelle vers et prose coexisteront et dialogueront : dans un souci de progression, Cervantès inaugure donc son parcours narratif avec *La Galatée* car le vers y occupe encore un espace important. Se fondant sur son expérience première de poète – rappelons, en effet, que jusqu'en 1585, le nom de Cervantès était uniquement associé, dans l'esprit des lecteurs et dans le monde des lettres, à des productions lyriques et dramatiques [cf. *annexe 1*] –, il décide d'entamer la découverte d'un univers qui lui est encore inconnu et qu'il va devoir explorer et s'approprier, celui de la narration, en s'appuyant sur la renommée qu'il a déjà acquise. Son maître, Juan López de Hoyos, lui a marqué sa confiance dès 1568, en le chargeant d'écrire des poèmes laudatifs et l'on sait aussi que son nom se retrouve dans des sonnets (à l'Infante Catalina Micaela ou à Bartolomeo Ruffino di Chiambery) et dans des *octavas*. La pratique de la création lyrique à vocation laudative est d'ailleurs rappelée dans *La Galatée* et le passage dans lequel Silerio évoque son passé de faiseur de vers (il élaborait des œuvres destinées à faire l'éloge du prince ou à louer la beauté d'une femme²⁷) pourrait bien être un clin d'œil d'un auteur se souvenant de ses débuts littéraires : la nécessité de plaire, de se faire connaître et d'être apprécié implique le passage par un certain type de productions lyriques et c'est pourquoi les poèmes laudatifs sont les premières œuvres publiées par l'auteur de *La Galatée*.

Au regard de ces différentes étapes du parcours cervantin, le choix d'aborder le genre

²⁶ CASALDUERO, Joaquín, *La Galatea in Suma cervantina*, editada por J.B AVALLE-ARCE y E.C. RILEY, London, Tamesis Books Limited, 1973, p. 32.

²⁷ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 285-288.

narratif avec un « roman pastoral » s'insère, de façon logique et cohérente, dans l'itinéraire poétique – au sens de création – de Cervantès : tirant les conclusions des expériences lyriques et dramatiques précédemment menées par son créateur, *La Galatée* est déjà une œuvre qui marque un changement de cap dans la trajectoire de l'auteur. Fort de son savoir-faire en tant que compositeur de sonnets et d'*octavas* et ayant découvert les plaisirs et les défis inhérents à l'élaboration d'œuvres de plus grande ampleur (lors de la rédaction de ses créations dramatiques), Cervantès décide, à présent, de se mesurer à la complexité de la narration et de pénétrer dans le labyrinthe de la fiction et de la prose. La décision de se tourner vers le genre pastoral laisse donc déjà transparaître les capacités d'analyse et d'auto-analyse de l'auteur de *La Galatée* qui fait ses armes avec un ouvrage où le vers a légitimement droit de cité. Sans renier ses créations antérieures, Cervantès tente au contraire d'en faire un atout et une force puisque l'expérience poétique précédente assure la qualité des passages versifiés insérés dans l'œuvre. En outre, l'on pourrait aussi lire ce choix de publier des compositions poétiques au sein d'une structure narrative comme une stratégie destinée à favoriser la publication et la diffusion de ces créations étant donné que, comme le souligne José Manuel Trabado Cabado : « La novela pastoril se convierte así en una nueva manera de antologar versos que, frente a lo que era más común, tiene de ordinario la recompensa de la publicación. La lírica encontró refugio en un género híbrido »²⁸.

Le premier défi que se lance Cervantès au moment de rédiger *La Galatée* consistera donc à unir de façon harmonieuse vers et prose et à élargir, dans le même temps, son champ de création. Le parcours créatif de Cervantès révèle très vite la cohérence interne et le principe d'évolution qui l'anime : si *La Galatée* est la première œuvre narrative publiée par l'auteur, son caractère hybride – le prosimètre – est aussi une façon habile de synthétiser les étapes précédentes de son itinéraire et de leur conférer un rôle de garants. En outre, il convient à présent de démontrer que la cohérence dont nous parlons n'est pas seulement interne : Cervantès respecte, en effet, le *cursus honorum* que doivent suivre tous les créateurs et, en se pliant aux attentes des lecteurs et des théoriciens d'une époque, dans laquelle il est de bon ton de se faire connaître par un « roman pastoral », il fait montre de sa capacité à faire des choix opportuns. La création pastorale est sans doute la suite logique et cohérente de la pratique lyrique, mais c'est aussi un genre

²⁸ TRABADO CABADO, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, C.S.I.C, 2000, p. 170.

particulièrement prisé à la fin du XVI^e siècle. Le contexte de création, cette donnée qu'il nous faut reconstruire, s'avère aussi un élément explicatif pour percer et saisir les enjeux de la décision de Cervantès de fournir sa version de l'églogue.

-Le genre pastoral, voie royale pour faire son entrée dans le monde des lettres

Un autre argument aura sans doute pesé dans la décision prise par Cervantès de s'atteler à la rédaction de *La Galatée* : il est, cette fois-ci, d'ordre littéraire et c'est pourquoi nous devons nous intéresser maintenant aux différents itinéraires de création empruntés par les auteurs au tournant du XVI^e siècle. De fait, le « roman pastoral » constitue, bien souvent, le sous-genre retenu par les créateurs pour faire leur entrée dans la carrière des lettres. Lope de Vega, comme Cervantès quelques années plus tôt, suivra également ce parcours et, comme le remarque avec justesse José Montero Reguera : « Lope se inicia en el campo de la prosa de ficción con la novela pastoril, a la que dedica dos obras importantes – y no bien conocidas, pese a su alto valor – : *La Arcadia* (1598) y *Los pastores de Belén* (1612) »²⁹. Doit-on interpréter cet itinéraire comme un chemin préalablement tracé ? Le « roman pastoral » est-il véritablement le meilleur choix à faire pour un créateur au XVI^e siècle ou est-il le seul choix qui s'offre à celui qui souhaite écrire et vivre de sa création ?

En inaugurant son œuvre narrative par la rédaction d'un « roman pastoral », Cervantès respecte, en quelque sorte, le parcours codifié que doivent suivre les auteurs dignes de ce nom : si ce genre n'est pas le seul par lequel il est souhaitable de commencer sa carrière, par la modestie qui l'auréole, il constitue cependant un genre assez accessible pour faire ses premiers pas dans le monde des lettres. En effet, le « roman pastoral » et l'églogue n'ont pas la même grandeur qu'une épopée par exemple : associé à un style bas et situé à la base de la pyramide générique telle qu'elle était conçue aux XVI^e et XVII^e siècles, le « roman pastoral » permet aux auteurs d'acquérir une renommée et de diffuser leur nom sans donner l'impression de pécher par vanité. Ainsi, il convient de remarquer que de tels propos se retrouvent déjà dans la bouche de Jorge de Montemayor qui, dans la dédicace de *Los siete libros de la Diana*, souligne le « baxo estilo de la obra »³⁰ et

²⁹ MONTERO REGUERA, José, « Prosa de Lope », in *Lectura y signo*, 3, 2008, p. 203.

³⁰ MONTEMAYOR, J., *Los siete libros de la Diana*, , *op.cit.*, p. 67.

rappelle l'existence des trois styles – *sublimis, mediocris, humilis* – que les traités de rhétorique avaient précédemment définis. À l'évidence, le sous-genre pastoral ne peut pas nourrir les mêmes prétentions que l'épopée, qui reste, dans les esprits et dans les arts poétiques, la création par excellence de la même façon que la tragédie est considérée comme bien plus admirable et honorable que la comédie : toutes ces conceptions, qui proviennent de la lecture des traités de rhétorique et des arts poétiques rédigés dans l'Antiquité, ne sont pas toujours explicitées, mais les auteurs doivent néanmoins en tenir compte car elles restent, malgré tout, unanimement acceptées. L'attitude de Jorge de Montemayor est caractéristique de cette acceptation implicite des auteurs de l'existence d'une hiérarchie dans les genres, dans les styles et dans les sujets traités car il est alors évident que pour aborder un sujet, il est bon d'adopter un style approprié : les sujets nobles de l'épopée et de la tragédie induiront ainsi le recours au style le plus élevé, tandis que l'élaboration d'un univers bucolique supposera l'utilisation d'un style bas. L'*imitatio* légitime ce principe et l'interprétation qui en est faite conduit donc les auteurs à se familiariser d'abord avec un style bas et, ce faisant, à cultiver des genres jugés moins nobles que l'épopée ou la tragédie. C'est donc sur le même mode retenu par Jorge de Montemayor pour présenter son œuvre – une façon de faire qui relève indéniablement du *topos* – que Cervantès introduira son « roman pastoral » dans la dédicace adressée à l'Abbé de Santa Sofía, Ascenio Colona, en le qualifiant de « estas primicias de mi corto ingenio »³¹.

Dans ces propos, habilement choisis par l'auteur de *La Galatée*, la *modestia auctoris* est volontairement mise en exergue : le substantif « primicias » que vient renforcer l'adjectif « corto » – destiné à qualifier l'esprit du poète – sont bel et bien là pour réaffirmer la modestie attendue de la part d'un auteur qui n'a pas encore acquis une renommée et qui ne s'est pas encore illustré dans des genres appréciés et admirés. Or, il nous faut aussi remarquer que nous sommes en présence d'une habile *captatio benevolentiae* et d'une affirmation importante de la part de l'auteur : ce dernier prouve à son destinataire qu'il a conscience du caractère, somme toute, mineur du « roman pastoral » qu'il a décidé de cultiver et il s'excuse donc, d'emblée, de la bassesse du contenu qu'il lui offre. Le *topos* de la *modestia auctoris*, qui émerge ici dans la démarche cervantine oscillant toujours entre acceptation et remise en cause des modèles et des impératifs, est particulièrement significatif : il nous donne l'image d'un auteur qui connaît les codes gouvernant la création dans

³¹ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 151.

l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècle et qui sait les respecter quand cela s'avère nécessaire. Malgré ces nuances, le « roman pastoral » demeure un genre tout à fait adapté à une première œuvre, car il s'agit, en quelque sorte, d'un exercice de style indispensable aux auteurs : il sera d'ailleurs cultivé par maints créateurs, désireux de se faire connaître et de faire leurs gammes, avant de se mesurer à d'autres genres et d'envisager d'offrir au public une épopée.

Ainsi, même dans l'entourage de Cervantès, certains auteurs, tel son ami Luis Gálvez de Montalvo, n'ont pas refusé de se confronter à ce genre, sans jamais oublier de le modifier et de l'enrichir de nuances, initialement absentes de ce type de créations. C'est d'ailleurs ce que Francisco López Estrada souligne lorsqu'il revient sur la genèse de *La Galatée*, en se demandant si le contexte de création littéraire – par l'existence d'un phénomène d'émulation – n'aurait pas constitué une motivation profonde pour l'auteur. Il s'interroge en ces termes : « ¿ Pudo ser la aparición de *El Pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, en Madrid, en el año 1582, un estímulo que lo inclinó a terminar su libro de pastores ? Así lo cree Fitzmaurice-Kelly »³². Le critique se réfère à une œuvre qui précède, de quatre années seulement, la publication de *La Galatée* rappelant ainsi que Cervantès, loin d'être un auteur isolé, suit aussi attentivement la création de son temps et qu'il ne reste jamais insensible à la parution des ouvrages de ses contemporains. En ce qui concerne plus particulièrement l'œuvre de Gálvez de Montalvo, rappelons que Cervantès y fait aussi allusion dans le passage de l'examen de la bibliothèque glissé dans la première partie de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en des termes élogieux :

« –Éste que viene es *El Pastor de Fílida*.
–No es ése pastor –dijo el cura–, sino muy discreto cortesano; guárdese como joya preciosa. »³³

Au vu de ce jugement positif, certes émis par un personnage et donc difficilement attribuable à Cervantès lui-même, l'on peut cependant supposer que *El Pastor de Fílida* aura constitué un nouveau modèle et une motivation supplémentaire pour le Manchot de Lépante lors de la rédaction de *La Galatée*. Placé dans le sillage de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor – puisqu'il est aussi sauvé des flammes – le « roman pastoral » de Luis Gálvez de

³² LÓPEZ ESTRADA, Francisco ; LÓPEZ GARCÍA-BEDOY, María Teresa, *Introducción* in CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 13.

³³ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, *op.cit.*, p. 120.

Montalvo est loué comme une création remarquable pour diverses raisons. En effet, il peut sembler surprenant que cet ouvrage échappe à l'autodafé alors que ce sont surtout les livres fondateurs d'un genre que le curé accepte de gracier. Cinquième reformulation du genre pastoral, *El Pastor de Fílida* échappe pourtant au sort réservé aux créations médiocres car Cervantès sait qu'il a su conférer à la formule générique un souffle nouveau : ce sont notamment les qualités poétiques insufflées au « roman pastoral » qui ont assuré le succès de Luis Gálvez de Montalvo, un auteur qui a lu et médité l'œuvre de Sannazaro. Il a, en effet, étudié *L'Arcadia* et s'est approprié les innovations introduites par le Napolitain afin de se défaire de l'emprise de Montemayor, si forte en Espagne lorsque l'on songe à la création bucolique. Ainsi, comme le résume Miguel Ángel Martínez San Juan dans sa thèse :

« La obra de Sannazaro inspira, pero no constriñe. Desde su recuerdo reconstruye una obra que se independiza de las trayectorias a las que debe su carácter pastoril. Este mismo carácter heredado del italiano incide en el estatismo estructural que domina la obra. La estructura dinámica de las dos *Dianas* es sustituida por esta recuperación de un sentido estático que se refleja en la eliminación de los relatos intercalados. Gálvez de Montalvo recupera para su narración el inmovilismo pastoril. Prescinde de estas interpolaciones y con ellas suspende el factor digresivo que implicaban. Esto no significa que suprima la diversidad de casos amorosos, lo que ocurre es que prima el de los protagonistas, Siralvo y Fílida, por encima de todos los demás. Los restantes casos adoptan un aspecto ancilar que por contraste, fundamentalmente, y por cierta analogía implícita, ayudan a resaltar el amor de ambos protagonistas. Ya no se trata del peregrino Sincero que huye a una Arcadia salvadora. Siralvo goza y celebra la belleza de su amada en el aquí y el ahora recreado en la obra. »³⁴

Alors que le « roman pastoral » est déjà un genre qui pourrait sembler avoir épuisé toutes les possibilités offertes et qu'il semble voué à respecter à la lettre le modèle élaboré par Jorge de Montemayor, Luis Gálvez de Montalvo prouve, par sa création, qu'il est encore possible d'y introduire des nuances, de lui conférer un caractère poétique plus marqué et, en multipliant les modèles au lieu de se limiter à une seule influence, de proposer une version véritablement innovante de cette formule. La publication de *El Pastor de Fílida* ouvre donc un nouvel horizon des possibles et achèvera de convaincre Cervantès de rédiger *La Galatée* qui synthétisera, pour sa part, les leçons tirées des expériences menées par les créateurs précédents : les succès éditoriaux et la qualité littéraire des créations pastorales incitent Cervantès à participer à cette réflexion dynamique sur un genre qui propose une vision idéale et idéalisée d'un univers aux lecteurs.

³⁴ MARTÍNEZ SAN JUAN, Miguel Ángel, *Estudio y edición de El pastor de Fílida por Luis Gálvez Montalvo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 8.

Même s'il est considéré comme un genre mineur, le « roman pastoral » s'inscrit néanmoins dans une généalogie qui lui assure une légitimité incontestable aux yeux de tous, et notamment des lettrés : au-delà des noms de Jorge de Montemayor et de Sannazaro, nombre d'auteurs se sont précédemment illustrés dans ce genre, soulignant de ce fait son intérêt et sa fécondité. Il apparaît ainsi que le « roman pastoral » constitue effectivement un genre propice pour se faire connaître par un lectorat appréciant ce type d'œuvres. En outre, les exemples des œuvres pastorales précédant la version cervantine sont de bon augure dans la mesure où elles ont connu une large diffusion qui dépasse, d'ailleurs bien souvent, les frontières de la patrie des auteurs : l'engouement profond qui existe pour ce genre est donc bien réel et prometteur. Pour illustrer notre propos, nous pourrions nous limiter à l'évocation du retentissement littéraire de deux modèles, lus et connus de Cervantès : celui de la *Arcadia* de Jacoppo Sannazaro, ouvrage traduit en castillan en 1547, ou celui de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor dans le domaine espagnol, qui, entre 1559 et 1585, connut au moins vingt-quatre éditions en Espagne, aux Pays-Bas et en Italie, et plusieurs autres éditions françaises. Ces données quantifiables prouvent que le roman pastoral est, depuis la seconde partie du XVI^e siècle, un genre à succès, lu et apprécié dans la péninsule Ibérique et même au-delà.

Sannazaro et Montemayor sont deux auteurs qui guideront la démarche de Cervantès et qui inspireront et orienteront ses premières recherches appliquées à la narration. Rappelons qu'aux yeux de l'auteur de *La Galatée*, c'est d'ailleurs à l'ouvrage de Jorge de Montemayor que revient « la honra de ser primero en semejantes libros »³⁵, si l'on reprend les termes employés dans *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha*. En effet, la présence de *Los siete libros de la Diana* dans le passage de *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* révèle indiscutablement l'admiration de Cervantès pour cette œuvre qui a joué un rôle de premier plan dans le panorama littéraire de son temps : Jorge de Montemayor est tenu par Cervantès, comme le père fondateur du genre et la mention de *Los siete libros de la Diana* dans sa propre création formalise, de façon magistrale, le succès et la reconnaissance littéraires qu'a pu connaître cette œuvre. Le livre rend ici hommage au livre et il atteste aussi, à sa manière, la portée d'un ouvrage – qu'elle soit symbolique ou mesurable quantitativement –. En ce qui concerne la création bucolique et le « roman pastoral »,

³⁵ CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, Madrid, Clásicos Castalia, Quinta edición, 2003, p. 118.

plusieurs figures incontournables émergent et constitueront des modèles de premier ordre pour l'auteur de *La Galatée* parce qu'elles ont marqué de leur empreinte la création bucolique : Sannazaro, Montemayor et Garcilaso – dont les églogues ont montré tout à la fois la plasticité poétique du castillan et la richesse de la veine bucolique –. Sannazaro et Montemayor représentent, aux yeux de Cervantès et de ses contemporains, deux auteurs qui ont réussi à acclimater avec succès un genre que l'on retrouve déjà dans les productions grecques et latines. En s'inspirant d'une forme et d'une thématique également présentes dans des œuvres de l'Antiquité – et l'on pense, bien sûr à celles de Théocrite et de Virgile –, ils ont réussi à innover et à produire des créations de qualité, dont l'*Arcadia* et *Los siete libros de la Diana* sont d'éclatants témoignages. Il ne s'agit pas seulement de créations ayant connu un important succès éditorial, mais aussi d'ouvrages qui ont su s'approprier un héritage en créant, à partir de ce socle redécouvert et unanimement loué, une forme nouvelle et inédite répondant davantage aux attentes des lecteurs – pas seulement espagnols – des XVI^e et XVII^e siècles.

Los siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor présente une structure dont l'équilibre a été unanimement loué et que Cervantès étudiera avec toute l'attention qu'elle mérite. L'auteur de *La Galatée* aura remarqué que cet ouvrage propose notamment plusieurs degrés de lecture permettant ainsi de s'adresser à un plus large public : la création de Jorge de Montemayor peut, en effet, être lue comme une histoire dont la trame narrative est résumée dans l'« Argumento »³⁶, comme une réflexion offerte sur l'amour ou encore comme un livre dont la lecture à clés éveillera chez le lecteur le désir de savoir qui sont vraiment ces personnages « disfraçados debaxo de nombres y estilo pastoril »³⁷. Cependant, Jorge de Montemayor n'accorde pas une grande attention aux compositions lyriques introduites dans son œuvre et c'est pour cette raison que Cervantès méditera aussi sur l'*Arcadia* de Sannazaro, un ouvrage où l'alternance entre la prose et le vers est particulièrement élaborée. En outre, l'on sait que la création du Napolitain a reçu un accueil tout aussi enthousiaste du public et l'on pourrait, en guise d'exemple, évoquer la traduction qu'en propose Jean Martin pour le plus grand plaisir du public français – l'existence de cette traduction constitue déjà un indice de l'aura de la création de Sannazaro qui a bien vite franchi les frontières de l'Italie –. Les justifications apportées par le

³⁶ MONTEMAYOR, J., *Los siete libros de la Diana*, op.cit., p. 71-72.

³⁷ *Ibid.*, p. 71.

traducteur fournissent quelques explications à l'intérêt suscité par l'*Arcadia* dans les nations voisines et selon Jacqueline Boudard :

« Le poème de Sannazaro se signale d'emblée, nous confie-t-il dans un avant-propos, comme une œuvre de délasserment qui procure une réelle évasion aux lecteurs, puisqu'elle « ne traite guerres, batailles, bruslemens, ruines de pays ou telles cruaultez enormes dont le récit cause à toutes gens, horreur, compassion et mélancholie... ».

Le spectacle de l'existence paisible des bergers d'Arcadie se présentait pour bon nombre de gentilshommes de l'époque, comme l'image de leur propre vie campagnarde, lorsqu'ils n'étaient pas appelés au combat. Mais si la Pastorale constitue ainsi le reflet d'un cadre de société et d'une certaine réalité, elle est également un refuge pour l'esprit, propice au rêve et au repos du guerrier. Un peu grisé, semble-t-il, par son enthousiasme pour l'œuvre sur laquelle il travaille, Martin prend soin de placer, en exergue de son texte, un tableau essentiellement idyllique : « ... elle ne présente que nymphes gracieuses et jolyes bergères pour l'amour desquelles pasteurs soubz le frais umbrage des petits arbrisseaux et entre les murmures des fontaines chantent plusieurs chansons industrieusement tirées des divins poètes Théocrite et Virigile. »³⁸

La critique met, ici, à nu les parallèles existant entre le contenu de l'œuvre et la réalité des Français du XVI^e siècle et elle souligne, de surcroît, un principe de complémentarité entre ces deux pôles conférant ainsi à la création le pouvoir de divertir et de faire rêver, de sortir d'un quotidien gris ou dominé par les préoccupations guerrières des gentilshommes. Il est intéressant, à ce propos, de relever la tendance du traducteur à uniformiser le contenu de l'œuvre qu'il a traduite en la présentant uniquement comme un tableau idyllique et harmonieux où la poésie est libre de s'exprimer pleinement et dont la lecture pourra parfaitement procurer l'évasion attendue par les amateurs de ces créations – une vision du « roman pastoral » qui perdurera, d'ailleurs, dans les esprits de tous –. En dernier lieu, Jean Martin met l'accent sur la filiation de la création de Sannazaro avec les œuvres de Virgile et de Théocrite, argument avancé pour mesurer la qualité de l'ouvrage qu'il traduit : l'Âge l'Or que représente l'Antiquité aux yeux des auteurs et des lecteurs du XVI^e siècle se retrouve donc intimement associé à ce type d'ouvrages proposant des univers bucoliques où l'harmonie n'est que rarement troublée. Le principe d'éloignement – temporel, spatial et thématique – paraît donc être, en grande part, responsable du succès rencontré par la création pastorale.

³⁸ BOUDARD, Jacqueline, « Un exemple de diffusion de la pastorale italienne en France au XVI^e siècle : la première traduction française de l'*Arcadia* de Jacopo Sannazaro par Jean Martin », *Bulletin de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 1980, n°12, p. 23.

Toutes ces raisons achèveront de convaincre Cervantès. Aussi, lorsqu'il décide de se mesurer à la rédaction d'un « roman pastoral », gardera-t-il à l'esprit les œuvres de ces deux auteurs – qui deviennent, pour lui, de véritables points de repère tout au long de son travail de création –: il les a lues et les a faites siennes, il les a étudiées et en a relevé les qualités, mais aussi les faiblesses. Ainsi, en se tournant vers ces modèles qu'il a scrupuleusement analysés, Cervantès fait déjà preuve de son sens critique et de ses qualités de fin observateur : il sait identifier les œuvres qui lui montrent la voie à suivre dans la recherche littéraire entreprise avec *La Galatée* et il prendra soin de comprendre les raisons de leur succès et les qualités qui leur ont assuré cette place à part dans le panorama littéraire. L'analyse des chefs-d'œuvre du genre et des créations qui ont bouleversé un schéma générique marque une étape indispensable pour le créateur qui sait, de plus, que la connaissance de ces modèles s'avèrera nécessaire pour répondre aux attentes d'un lectorat séduit par l'univers pastoral proposé par ces auteurs et développé dans ces œuvres.

- Inscription de *La Galatée* dans une filiation générique identifiable : églogue et tradition bucolique

Le genre pastoral peut permettre aux auteurs qui le choisissent à un moment de leur trajectoire littéraire d'invoquer des ancêtres illustres en guise de garants car il tisse des liens évidents avec des créations de l'Antiquité jouissant d'une reconnaissance prestigieuse auprès des lettrés contemporains de Cervantès. À une période où *l'imitatio* est considérée comme la seule démarche légitime pour les créateurs, l'existence de références à des modèles tels Théocrite ou Virgile sera considérée comme une assurance de la qualité d'un genre. C'est pourquoi, dès le prologue de *La Galatée*, Cervantès s'en réfère, lui aussi, à cette généalogie en comparant – de façon assez audacieuse – la réception de son églogue avec celle de la création de Virgile :

« Bien sé lo que suele condenarse exceder en materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina fue calumniado en algunas de sus églogas por haberse levantado más que en las otras; y así no temeré mucho que alguno condene 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. »³⁹

Si le genre pastoral est considéré comme mineur, la référence à Virgile, qui est aussi l'auteur de *L'Énéide*, révèle la volonté de Cervantès de présenter son œuvre comme une création à part

³⁹ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 158.

entière dont l'héritage virgilien indiqué annonce la grandeur. L'ouvrage se pose et s'expose dans ses relations avec la création de l'Antiquité et trouve dans les liens qu'il tisse avec ces références illustres une légitimité indéniable.

La tradition pastorale remonte, en effet, au III^e siècle avant J.C, et elle est inaugurée par les *Idylles* de Théocrite, auteur pourtant assez peu connu au XVI^e siècle. Les *Idylles* mettent déjà en scène des figures de bergers et posent les fondements de l'image, développée par la suite, d'une campagne édénique où la poésie peut s'épanouir dans un monde rustique. Dans *Chevrier et Berger*, par exemple, nous voyons émerger la mention d'instruments de musique : « COMATAS. Quelle syrinx ? Toi, esclave de Sibyrta, tu as eu un jour une syrinx ? Pourquoi ne te suffit-il plus de siffloter avec Corydon dans un pipeau de paille ? »⁴⁰ De la même façon, dans *Thyrsis ou le chant*, l'univers pastoral est présenté dans la relation qu'il entretient avec la poésie et Thyrsis introduit son chant en utilisant l'adjectif « bucolique » : « Commencez, Muses bien aimées, commencez le chant bucolique »⁴¹. Théocrite relève davantage de la référence mythique pour les créateurs du XVI^e siècle et il est même difficile, selon les critiques actuels, de lui attribuer véritablement la paternité du genre bucolique comme le rappelle Françoise Frazier, dans son introduction :

« C. Cusset, qui souligne l'impossibilité de « concevoir l'idylle comme un genre constitué par Théocrite. L'idylle, poursuit-il, est pourtant bien un genre, mais c'est un genre en devenir : elle attend de devenir à son tour une règle, un modèle pour d'autres poètes qui l'inscrivent ainsi de fait – et peut-être au grand dam de Théocrite – dans le carcan inévitable des genres littéraires ». Cette création *de facto* d'un genre s'applique sans doute surtout à la bucolique, avec laquelle l'idylle a tendu à se confondre. »⁴²

Si Théocrite n'est pas très connu des créateurs espagnols du XVI^e siècle, il n'en constitue pas moins une référence de premier ordre car ses *Idylles* sont considérées comme le point de départ d'un élan créateur que les auteurs suivants vont poursuivre. À cet égard, l'apparition de Galatée « plus blanche à voir que le lait caillé »⁴³ dans *Le Cyclope*, la onzième idylle, laisserait déjà entrevoir la continuité décelable entre la création grecque et l'œuvre de Cervantès.

⁴⁰ THÉOCRITE, *Idylles*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 109.

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴² FRAZIER, Françoise, *Introduction*, THÉOCRITE, *Idylles*, *op.cit.*, p. 17.

⁴³ THÉOCRITE, *Idylles*, *op.cit.*, p. 225.

Dans le sillage de Théocrite, d'autres noms surgissent et serviront davantage de guides et de modèles aux auteurs de « romans pastoraux » du XVI^e siècle. C'est véritablement Virgile qui va assumer ce rôle dans la mesure où son œuvre est bien connue de ces créateurs – la référence faite par Cervantès, dans le prologue de *La Galatée*, à « el príncipe de la poesía latina »⁴⁴ en témoigne –. En effet, les *Bucoliques* furent largement diffusées et abondamment éditées dans toute l'Europe au cours du Moyen Âge. À ce propos, Jesús Gómez souligne que :

« La fama de Virgilio durante la Edad Media permanece ininterrumpida: todas sus obras eran copiadas con profusión, como lo demuestra el hecho de que, a partir del siglo V se conserven cerca de 780 códices manuscritos, sin tener en cuenta los numerosos testimonios indirectos, casi exhaustivos' »⁴⁵

La figure de Virgile occupe donc une place centrale et devient la référence incontournable pour les auteurs qui prétendraient proposer une création pastorale. Un exemple de cet intérêt porté à la création virgilienne nous est offert par Juan del Encina qui traduit les *Bucoliques* et les édite dans son *Cancionero*, en 1496⁴⁶ : accessible en latin et en castillan, l'œuvre de Virgile s'impose comme un modèle qu'il convient de connaître et d'imiter. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Cervantès, lui aussi, rend hommage à cet auteur dont le « Amor vincit omnia » tiré des *Bucoliques*⁴⁷ est évoqué dans le *Persiles*, un ouvrage qui ne se revendique pourtant pas de la tradition bucolique. Lors d'un épisode qui réactive, par la même occasion, certains éléments du « roman pastoral », Cervantès se réfère, en effet, à cette figure tutélaire : dans le dixième chapitre du second livre, le récit de Periandro, évoquant son arrivée dans un village de pêcheurs, mettra en scène une course de bateaux durant laquelle le public crie : « ¡Cupido vence, el Amor es invencible! »⁴⁸. Virgile, dont la production ne se limite bien sûr pas au genre bucolique, joue donc un rôle essentiel dans la revalorisation de la création pastorale aux XVI^e et XVII^e siècles et c'est pourquoi Cervantès lui rend hommage à divers endroits dans son œuvre : auteur aux qualités littéraires reconnues et appréciées depuis plusieurs siècles, Virgile montre incontestablement la démarche à adopter pour les auteurs à venir. La redécouverte de ses œuvres influencera profondément les auteurs et les lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles comme en témoignent les

⁴⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 158.

⁴⁵ GÓMEZ, Jesús, « Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso », *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 10, p. 114.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁷ VIRGILE, *Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 78.

⁴⁸ CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 349.

citations et les échos de cette création dans les ouvrages des Siècles d'Or.

Après une longue période où le genre ne semble plus susciter le même enthousiasme créatif, nous assistons à un regain d'intérêt pour cette forme dans la péninsule Italienne à partir du XIV^e siècle. Le véritable passage à ce que nous associons aujourd'hui au « roman pastoral » – le prosimètre – a lieu en Italie, avec *l'Ameto* (vers 1341), œuvre dans laquelle vers et prose se conjuguent harmonieusement et où les personnages mythologiques côtoient les bergers, puis avec le *Ninfale Fiesolano* (1344-46) de Boccace. L'auteur du *Decameron* fonde son travail d'écriture sur une profonde connaissance des œuvres latines et italiennes qui l'ont précédé : rappelons, d'ailleurs, qu'il cultivait aussi la forme de l'églogue, lorsqu'il choisissait le latin comme langue d'expression. La juxtaposition de passages versifiés avec d'autres, en prose, que nous considérons comme un élément formel identificateur du genre se retrouve dans les créations de Boccace. De même, les personnages qui apparaissent sous sa plume resurgiront dans les œuvres pastorales suivantes : dans *l'Ameto* et le *Ninfale Fiesolano*, les êtres provenant de la mythologie trouvent un univers où faire entendre leur voix et entament des dialogues poétiques avec des bergers. Mais c'est cependant Sannazaro qui, en 1502, avec son *Arcadia*, marquera, de façon incontestable, la renaissance du genre, bien que, d'un certain point de vue, son œuvre ne présente pas d'innovations remarquables comme le relève Juan Bautista Avalle-Arce :

« Nada hay de nuevo, sustancialmente, en la *Arcadia*, al punto que la obra es un verdadero mosaico de citas, alusiones y paráfrasis de los bucolistas clásicos. La contribución original y decisiva del poeta napolitano consiste en haber reorganizado los elementos artísticos heredados en un conjunto de simetría única, en el que el propósito estetizante regula la conformación de la obra. »⁴⁹

L'œuvre, formée de douze chapitres, fait alterner des parties en prose et des églogues. Elle choisit l'Arcadie comme décor, un univers pastoral idéal qui s'imposera comme modèle et inspirera les auteurs à venir. La création de Jacopo Sannazaro est un savant mélange de fiction et d'éléments biographiques que les lecteurs peuvent chercher à démêler : ni fiction dépourvue de tout écho avec la réalité, ni biographie proclamée, l'*Arcadia* semble ainsi poser les fondements de la forme du récit à clés que prendra, par la suite, le « roman pastoral » espagnol. D'autre part, le titre seul de l'œuvre est déjà programmatique, puisqu'il laisse entrevoir le projet littéraire de créer un univers imaginaire où affleurent des visions nostalgiques et idéalisées. L'importance de l'ouvrage de

⁴⁹ AVALLE-ARCE, J. B., *La novela pastoril española, op.cit.*, p. 74.

Sannazaro dans l'évolution du genre est indéniable au vu de la postérité qu'elle acquiert en très peu de temps : l'*Arcadia* s'imposera comme le modèle à suivre aux yeux des auteurs espagnols, mais aussi français. *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor publié en 1559 et *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, dont la publication progressive des parties, de 1607 à 1627, semble rythmer la vie littéraire française de l'époque demeurent les exemples emblématiques de cette prépondérance du modèle de Sannazaro. La popularité de cette œuvre dépasse donc les frontières des nations et la diffusion du genre pastoral ne se limite pas à la péninsule Italienne : les échanges entre l'Italie et l'Espagne ne sont, rappelons-le, pas seulement d'ordre économique – l'hendécasyllabe est, sans aucun doute, l'exemple le plus célèbre de ce dialogue qui se noue entre les créateurs italiens et espagnols – et c'est pourquoi les expérimentations menées par les créateurs d'une nation sont rapidement exploitées par ceux de la nation voisine. L'auteur de *La Galatée* ne se privera pas de ce modèle et lorsqu'il entreprend la rédaction de son églogue, Cervantès saura se souvenir de cet équilibre harmonieux entre parties versifiées et narration rencontré dans l'*Arcadia*.

Alors que le « roman pastoral » réapparaît avec succès en Italie à l'aube du XVI^e siècle, l'Espagne n'est pas en reste et les créateurs espagnols perçoivent rapidement la richesse de ce type d'œuvres : *Los siete libros de la Diana* de Montemayor marque l'entrée, en 1559, du « roman pastoral » dans le paysage littéraire espagnol et devient bientôt le « roman pastoral » par excellence. Avec cette œuvre, nous sommes véritablement en présence de la formule que Cervantès reprendra et qu'il retravaillera – celle d'une trame dominée par la narration, organisée en livres, où vers et prose alternent –, mais la relation avec ce modèle s'avèrera plus problématique comme si l'auteur ne souhaitait pas voir *La Galatée* pâtir de l'immense popularité de *Los Siete Libros de la Diana*. La forme du « roman pastoral » qui s'impose à partir de la publication de l'œuvre de Jorge de Montemayor ne connaîtra, cependant, qu'une brève période de gloire : Cervantès en proposera une version au moment où le succès du genre est encore sensible et où les possibilités qu'il offre n'ont pas été totalement épuisées, mais comme l'observe Antonio Rey Hazas, « la novela pastoril no fue un género de larga vida aunque sí de considerable difusión »⁵⁰. La dernière œuvre pastorale, *Los pastores del Betis* de Gonzalo de Saavedra, qui voit le jour en 1633, sonnera, quant à elle, le glas de ce genre en Espagne : le « roman pastoral », à

⁵⁰ REY HAZAS, Antonio, « Introducción a la novela del Siglo de Oro (Formas de narrativa idealista) », *Edad de Oro* I, 1982, p. 85.

proprement parler, s'épanouit donc sur une période plutôt brève – de 1559 à 1633 –, sensiblement identique à celle du « roman picaresque ». Les créations pastorales publiées entre ces deux jalons chronologiques tenteront toujours de mettre en évidence les liens qu'elles tissent avec les œuvres de leurs prédécesseurs de l'Antiquité et, plus récemment, avec celles des auteurs italiens – essentiellement de Sannazaro – qui ont su redonner à cette matière une place de premier ordre ou choisiront de se présenter comme des suites de *Los Siete Libros de la Diana*. Les références aux créations antérieures mettant en scène les bergers sont une façon habile de souligner la tradition dans laquelle s'inscrivent les auteurs ; elles légitiment ainsi la recherche des Italiens, puis des Espagnols et des Français qui redécouvrent les possibilités offertes par cette thématique et élaborent de nouvelles formes. En effet, si la prose était jusque là absente des ouvrages bucoliques, les créateurs italiens l'ont définitivement introduite et dotent ainsi ce genre encore peu codifié et extrêmement maléable de nouvelles potentialités.

Le rappel de la généalogie du genre bucolique que nous venons de réaliser a été motivé par un but : celui de mettre en évidence ce désir présent chez tous les créateurs qui le cultiveront de montrer et d'exposer une filiation. Il apparaît, en effet, que, de Virgile à Gonzalo de Saavedra, les auteurs ont sans cesse rappeler l'héritage de l'Antiquité qu'ils accueillaient dans leurs œuvres. L'évolution du genre bucolique se perçoit ainsi dans le phénomène d'imbrication constant que les auteurs travaillent et recherchent : les œuvres se créent systématiquement en relation à d'autres créations antérieures et elles les convoquent à loisir. Les ouvrages se répondent entre eux et jouent sur des phénomènes de renvois et de miroirs à travers des références concertées. Les auteurs s'inspirent inlassablement des ouvrages qui les précèdent, afin de mettre au point la formule qui leur convient véritablement et les modalités d'expression qui leur semblent être les plus pertinentes : les modifications formelles sont néanmoins la preuve de l'évolution d'un genre, dont la pérennité paraît seulement assurée par la continuité thématique. Le genre pastoral ou bucolique ne jouissant pas de la même renommée que l'épopée, il trouvera, par ce moyen, une façon d'affirmer sa légitimité. La notion de généalogie prend donc un relief particulier dans l'étude de ce genre et c'est d'ailleurs ce que souligne Joaquín Casaldueiro :

« Conviene, sí, recordar los *Idilios* de Teócrito con las *Églogas* de Virgilio y sus *Geórgicas* y la *Eneida*. Es indudable que ambiente, sentimiento, motivos poético-literarios, formas expresivas de la Antigüedad llegaron directa o indirectamente y quién sabe cómo a Montemayor, el cual coadyuvó a su transmisión por el resto de

Europa. »⁵¹

En ce qui concerne le contenu des œuvres, les relations sont évidentes et les phénomènes de citations et de références sont insérés à dessein, afin de réaffirmer l'unité thématique reliant des œuvres de l'Antiquité à des productions italiennes ou espagnoles beaucoup plus récentes. C'est donc du point de vue formel que l'évolution se ressent le plus : le vers va, en effet, peu à peu être intégré à la prose et va perdre sa prépondérance, sans pour autant disparaître complètement car le genre pastoral reste irrémédiablement associé au vers et au chant des bergers éplorés, par exemple, dans les esprits des lecteurs. Y renoncer reviendrait à trahir cette image de la création pastorale qui a pourtant su s'imposer dans la représentation qu'en ont les lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles : aussi, n'est-il pas surprenant d'observer que Cervantès choisit de redonner toute leur importance aux morceaux versifiés dans *La Galatée*. Renouant avec la tradition, Cervantès revendique, de façon plus évidente, les liens qui unissent sa création pastorale aux œuvres de Théocrite, de Virgile et de Sannazaro qu'à des modèles plus directs et plus proches – et l'on pense bien sûr à *Los siete libros de la Diana* – : la force de la généalogie a bien évidemment été relevée par l'auteur de *La Galatée* et c'est pourquoi il prend soin de s'appuyer sur l'étude de tous ces modèles dont il dispose. L'unité thématique et la variété formelle qu'il repère dans l'évolution de ce genre constituera, d'ailleurs, un point de départ pour son propre travail créatif. En citant l'œuvre de Virgile, Cervantès se place dans un héritage direct avec Théocrite dont le poète latin s'inspire pour élaborer ses *Bucoliques* et, malgré les siècles qui les séparent, il affirme la conscience d'une unité générique ou thématique. Cette unité ne va pourtant pas toujours de soi : la variabilité formelle repérable entre les diverses œuvres revendiquant la filiation bucolique ainsi que l'existence de différents termes concurrents pour se référer à l'ensemble de ces créations ou, au contraire, pour en souligner des particularités sont sans aucun doute les signes d'un genre en construction qui tente de se doter d'une cohérence. Rappelons les propos de Jesús Gómez qui met en évidence l'existence de deux courants parallèles – l'églogue et la bucolique – jusqu'au premier tiers du XVI^e siècle :

« Originariamente, en griego, el término *idilio* no significa más que «obra breve»; del mismo modo que *égloga* (del gr. *eklogé*) no significa más que «elección, selección» y *bucólica* (del gr. *boukolikós*) «lo relativo al boyero o pastor de bueyes». Aunque, desde la misma Antigüedad, los tres vocablos adquieren un significado relacionado con la literatura pastoril y se hacen prácticamente sinónimos, sería preferible reservar el último término para la literatura pastoril considerada como un

⁵¹ CASALDUERO, Joaquín, « *La Galatea* », *art.cit.*, p. 27.

género literario específico derivado de las *Bucólicas* de Virgilio, mientras que el segundo término tendría aquel significado amplio que estudia Aurora Egido. No es una distinción sólo nominal, sino extraída del análisis de las obras de Teócrito y Virgilio. Aunque conviene subrayar frente a alguno de los estudios citados en la nota anterior que el análisis no se ha realizado desde la filología clásica. Antes bien, desde el punto de vista de la filología española, lo que interesa es la evolución de la literatura pastoril a partir de la Antigüedad greco-latina.

Al menos, para el desarrollo de la literatura española en los aledaños del Renacimiento, desde fines del siglo XV al primer tercio del siglo XVI. la oposición entre égloga y bucólica es pertinente. Podría servir para caracterizar la literatura pastoril de Garcilaso. frente a la de Encina por ejemplo. Habitualmente, en los estudios sobre el tema, se considera que no existe solución de continuidad desde las églogas dramáticas de Encina hasta las églogas de Garcilaso. De ahí las reflexiones sobre la « modernidad » enciniana, considerada como antecedente de la literatura pastoril del Renacimiento. Sin embargo, las églogas de Garcilaso suponen un salto cualitativo en la serie de la literatura pastoril española. Más que una consecuencia, son el inicio de algo nuevo que, a través de Italia y de la *Arcadia* de Sannazaro en especial, enlaza con la bucólica de Virgilio. »⁵²

Lorsqu'il entreprend la rédaction de *La Galatée*, Cervantès a conscience de l'existence d'un certain flou régnant autour du genre pastoral et il nous faut désormais préciser la filiation dans laquelle il décide de s'inscrire : s'il évoque Virgile dans son prologue, Cervantès va aussi marquer son désir de donner à voir la continuité de sa création au sein même de son œuvre qu'il qualifie et présente à ses lecteurs comme étant une « égloga ». En retenant un tel substantif, Cervantès cherche, sans conteste, à orienter la lecture de sa création en la plaçant ostensiblement dans cette tradition qui remonte à l'Antiquité : le terme « égloga » employé par Cervantès rappelle le caractère anachronique de celui que nous avons coutume d'utiliser (« roman pastoral ») et il semble renvoyer à une tradition poétique précise, cette tradition que Jesús Gómez associait, pour sa part, au terme « bucolique » et au nom de Virgile. Or, force est de relever que la définition qu'en propose Sebastián de Covarrubias dans le *Tesoro de la lengua castellana o española*, publié en 1611 tend, elle aussi, à caractériser l'églogue en relation avec la création virgilienne :

« latine egloga; es razonamiento entre pastores, dispuesto en algún poema, como las églogas de Virgilio. Nombre griego compuesto de αγων et λογος, quasi caprarum, seu rerum pastoralium sermo. »⁵³

Sebastián de Covarrubias met également en exergue la notion de filiation poétique qui paraît ainsi essentielle pour aborder – par la lecture ou l'étude – une œuvre relevant de ce genre : il nomme

⁵² GÓMEZ, J., « Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro : hacia las églogas de Garcilaso », *art.cit.*, p. 113-114.

⁵³ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Edición Martín de Riquer, 1943 (première édition : 1611), p. 493.

explicitement Virgile, et n'omet pas de souligner le double héritage de l'églogue – à la fois grec et latin –. Il semble donc impossible de concevoir et de mesurer les qualités d'une églogue, sans la replacer dans cette généalogie complexe, sans la lire à l'aune de ses illustres ancêtres. Aussi, le choix terminologique réalisé par Cervantès est-il marqué car il permet d'insister, d'emblée, sur les liens établis avec les créations précédentes ainsi que sur l'essence poétique de son ouvrage.

L'auteur de *La Galatée* balisera la réception de son ouvrage dans le paratexte en accumulant les indices qui permettront aux lecteurs et aux théoriciens de classer, sans la moindre hésitation, cette œuvre dans le sillage de Virgile. Ce n'est évidemment pas un « roman pastoral » que Cervantès présente au jugement de ses contemporains, mais une églogue – une création cultivée depuis l'Antiquité dans laquelle le vers est la forme retenue par les bergers pour s'exprimer –. Par ce procédé, il semble aussi que l'auteur de *La Galatée* tente de protéger sa création d'une comparaison qui pourrait lui nuire : celle que les lecteurs seraient en droit d'établir avec *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, un ouvrage bien plus récent et dont le succès littéraire pourrait faire ombre à l'œuvre de Cervantès. Au lieu de revendiquer la relation qui unit *La Galatée* et le « roman pastoral » de Jorge de Montemayor, son auteur décide de revenir aux origines de cette création et refuse que son églogue soit associée aux suites données à *Los siete libros de la Diana* ou, pire encore, qu'elle soit jugée comme un simple épigone. Ces considérations nous emmènent vers des problématiques que nous aborderons un peu plus loin dans notre étude, celles qui concernent la relation aux modèles, mais pour l'heure, il importe surtout de relever ce désir sensible de l'auteur de guider ses lecteurs et de leur permettre de placer *La Galatée* dans une filiation aisément repérable et rassurante : Cervantès respecte la tradition et s'inspire de créateurs dont le renom perdure malgré les siècles écoulés.

Tous les éléments que nous venons de mentionner jusqu'ici se superposent donc pour expliquer et saisir le contexte de création du « roman pastoral » cervantin : il existe incontestablement une convergence de facteurs, propices à la rédaction – et à la réception – de ce type d'ouvrages. Le choix cervantin d'offrir en guise de premier roman *La Galatée* ne constitue en rien une audace littéraire ou un retour nostalgique vers une forme, dont les origines illustres seraient les seuls vestiges d'un genre appartenant irrémédiablement au passé. Au contraire, Cervantès respecte l'itinéraire poétique qui, selon le *topos*, doit commencer par le travail sur des

genres modestes et s'il décide de cultiver le genre pastoral, c'est parce qu'il souhaite aussi s'introduire dans un courant et dans une vogue qu'il a perçus et qui lui garantissent le succès qu'il désire. Il a analysé la généalogie du genre et, parmi les productions de l'Antiquité et les créations plus récentes dont il dispose, il a défini ses références et ses modèles, se montrant ainsi attentif aux évolutions qui informent le moule générique choisi. Or, le contexte littéraire n'est pas immuable et le genre pastoral qui, en 1585, demeurait une forme intéressante, susceptible de donner lieu à une exploration littéraire enrichissante pour l'auteur de *La Galatée*, ne présente plus, à l'aube du XVII^e siècle, les mêmes qualités ni les mêmes potentialités. Cervantès, ayant déjà montré ses qualités de fin observateur en décidant de cultiver précisément l'églogue au début de sa carrière littéraire, ne peut faire fi de ces évolutions : les goûts littéraires évoluent, les genres périssent et il serait vain d'aller à l'encontre de ces changements. Après le long silence qui suit la publication de *La Galatée*, l'auteur décide de découvrir et de s'approprier de nouveaux genres et explore différentes veines : *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et les *Novelas Ejemplares* témoignent de ce tournant dans le parcours de création emprunté par Cervantès et ce dernier, au terme de son exploration littéraire, se tournera vers une forme qui peut sembler se situer aux antipodes du « roman pastoral ». La dernière création qui l'occupera relève, en effet, d'un genre proche de l'épopée placée au sommet de la pyramide générique selon les conceptions partagées aux XVI^e et XVII^e siècles. Le « roman d'aventures et d'épreuves » sur lequel Cervantès a longuement médité – peut-être même dès la rédaction de *La Galatée* – est donc la dernière forme que le créateur souhaite aborder, étudier et faire sienne.

- Le *Persiles* ou le roman d'aventures comme adieu à l'écriture

Alors qu'il sent la mort approcher, Cervantès se presse d'achever sa dernière œuvre : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Après avoir fait ses débuts littéraires avec un genre considéré comme mineur – et donc fort à propos pour se faire connaître – et après avoir provoqué le rire avec le personnage de Don Quichotte dont les aventures ont enthousiasmé un public important, Cervantès décide à présent de se mesurer au genre le plus noble, celui de l'épopée, afin d'offrir à ses lecteurs un testament littéraire à la hauteur de ses ambitions. Le créateur a entrepris son *cursus honorum* en respectant la norme – implicite – régissant le monde des lettres espagnol et il s'est, tout d'abord, fait connaître comme auteur d'œuvres narratives avec une églogue : suivant encore

ce parcours attendu pour tout auteur digne de ce nom, il choisit de mettre un terme à son itinéraire générique et poétique avec une création qui s'inscrit, quant à elle, dans la plus noble des généalogies. C'est donc un parcours ascendant, menant l'auteur à cultiver le genre le plus admiré et reconnu de tous – lecteurs et critiques – qui se dessine. Cependant, à l'aube du XVII^e siècle, rédiger une épopée pourrait relever de l'anachronisme et c'est pourquoi l'auteur de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* va solliciter un sous-genre : « roman d'aventures et d'épreuves ». Ce dernier se présente comme le digne héritier de l'épopée, dont il préserve la grandeur, mais il en modifie aussi une caractéristique notable en renonçant au vers. *L'Histoire Éthiopique*, le roman d'Héliodore redécouvert au XVI^e siècle, est alors érigé en modèle de ce genre nouveau venu, par bonheur, enrichir le paysage littéraire espagnol et européen.

Cervantès réunira ses dernières forces pour mettre le point final à sa dernière œuvre avant de rendre l'âme. Cependant, malgré l'empressement dû à la maladie, la dernière entreprise ne sera pas totalement menée à bien par l'auteur, puisque ce dernier expire avant d'avoir engagé les procédures indispensables à la parution d'un ouvrage. Comme le rappelle Juan Bautista Avall-Arce :

« la viuda, doña Catalina de Salazar, se encargó de los consabidos trámites burocráticos para la publicación de un libro: el 9 de septiembre obtenía la *aprobación*, la *tasa* lleva fecha de 23 de diciembre. A comienzos de 1617 sale el *Persiles*, póstumo. »⁵⁴

C'est donc l'épouse de l'auteur qui entreprendra les démarches nécessaires pour que l'œuvre puisse être connue des lecteurs du XVII^e siècle. L'auteur, pour sa part, s'est pourtant hâté d'achever cette création qui occupe, de façon indéniable, une place particulière non seulement dans son cœur, mais aussi au sein de son itinéraire poétique, car il sera – et Cervantès le sait – son testament littéraire. Ce dernier ouvrage porte, d'ailleurs, la marque de l'empressement. En effet, « puesto ya el pie en el estribo »⁵⁵ – comme il le dit lui-même, dans la dédicace du *Persiles*, adressée au Comte de Lemos, Don Pedro Fernández de Castro –, l'auteur ne souhaite qu'une chose avant de pousser son dernier soupir : achever ce « roman » qui lui est particulièrement cher et qu'il a, de surcroît, promis à son lectorat dès 1613, dans le prologue des *Novelas Ejemplares*, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin. Cervantès, obsédé par la rédaction de cet ouvrage, a

⁵⁴ AVALLE-ARCE, J.B., « Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional », *Suma cervantina, op.cit.*, p. 200.

⁵⁵ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 116.

d'ailleurs créé, très tôt, un effet d'attente chez ses lecteurs et un tel procédé laisse entrevoir l'investissement du créateur dans l'élaboration du *Persiles*. Après la publication des *Novelas Ejemplares* et malgré la multitude d'explorations littéraires qu'il souhaite encore entreprendre, Cervantès sait qu'il doit opérer un choix, puisque le temps presse et que sa santé décline : le *Persiles* s'est alors imposé à ses yeux comme étant le projet le plus important et il convient de tenter d'en saisir les raisons.

Le caractère de testament littéraire du *Persiles* transparait, de différentes manières, dans les textes liminaires de l'œuvre. Dans la dédicace de son dernier ouvrage, Cervantès insiste, de façon évidente, sur l'étrange coïncidence qui fait correspondre l'achèvement de son roman et celui de sa vie et c'est pourquoi, mi-amusé, mi-indigné, il introduit dans ce texte le champ lexical de la mort : les termes de « muerte », de « estremaunción » ou le verbe « menguar »⁵⁶ laissent inexorablement présager la fin prochaine de l'auteur. Ce dernier ne renonce pourtant pas à proclamer sa vitalité créatrice puisqu'il évoque, quelques lignes plus loin, d'autres œuvres qu'il voudrait encore composer... Néanmoins, quelques pages après, l'auteur ne pourra éviter de mentionner une fois encore la mort car il ressent la nécessité de justifier ou d'annoncer le silence littéraire imminent. À travers une mise en scène de lui-même, Cervantès offre à ses lecteurs un étonnant dialogue et choisit, en guise de confident, la figure d'un étudiant avec lequel il s'entretient. La mort fait irruption et elle est tragiquement associée à la première personne – à ce je poétique qui sent sa puissance créatrice et vitale s'amoindrir – : « Mi vida se va acabando y, al paso de las efeméridas de mis pulsos (que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo), acabaré yo la de mi vida »⁵⁷. Le prologue se conclut sur des adieux : « Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida »⁵⁸. Cervantès a donc pris le parti de faire ses adieux littéraires au seuil du *Persiles* auquel il confère, ce faisant, le statut de testament. L'auteur espère ainsi signifier le terme de son itinéraire poétique, mais il refuse cependant de le parer d'un caractère trop solennel : le texte, dans lequel prennent place les adieux, reste, en effet, teinté de malice. Point de long discours : l'auteur préfère proposer une dernière scène fictionnalisée dans laquelle il se décrit, rapidement, presque à la manière d'une caricature.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 116-117.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 123.

L'empressement avec lequel est rédigé le *Persiles* est visible dans l'œuvre et il en est même, d'une certaine façon, constitutif : les critiques n'ont, d'ailleurs, pas manqué de souligner ce qui a parfois été perçu comme des faiblesses de la dernière création de Cervantès. Ainsi, en guise d'exemple, nous pourrions rappeler que les différents livres du *Persiles* n'ont pas tous la même taille : alors que le premier et le second s'étendent sur 150 et 146 pages, le troisième se déploie sur 215 pages, tandis que le quatrième et dernier livre ne compte que 87 pages. La taille des deux premières parties semblait être celle que l'auteur avait retenue comme étant la mesure convenable de chacun des livres du *Persiles* : dès lors, l'imposant troisième livre semblera quelque peu long aux yeux d'un lecteur critique, alors que le chétif dernier livre paraît porter inéluctablement la trace d'un manque – celui du temps nécessaire à l'auteur pour parachever son œuvre –. Une telle répartition, pour le moins inégale, témoigne de la rapidité avec laquelle Cervantès a dû conclure son ouvrage qui se termine pourtant, bel et bien, sur un point final. La résolution heureuse de la pérégrination du couple éponyme sur laquelle se clôt le *Persiles* est digne de celle des contes :

« Persiles depositó a su hermano en San Pablo, recogió a todos sus criados, volvió a visitar los templos de Roma, acarició a Constanza, a quien Sigismunda dio la cruz de diamantes y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado y, habiendo besado los pies al Pontífice, sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad. »⁵⁹

Le mariage des deux héros vient clore les doutes qui les avait un moment assaillis. Le rythme de ce passage qui se compose d'une seule phrase est rapide et haletant, du fait notamment de la polysyndète (« sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles »), comme s'il fallait, à tout prix, garantir aux lecteurs la résolution de toutes les difficultés rencontrées jusqu'ici par les personnages. Les similitudes avec le conte relèvent de l'effet d'emphase produit par la multiplication des événements heureux : deux mariages sont évoqués et les derniers mots rappellent la fin traditionnelle de certains récits où le « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » laisse désormais la place au « vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad » qui réaffirme le bonheur atteint par le couple. Dès lors, il convient de remarquer que l'inachèvement n'est pas, dans le cas du dernier ouvrage cervantin, synonyme d'absence de fin.

⁵⁹ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op. cit., p. 713-714.

Même si certains éléments, comme l'inégale répartition des livres, sont les indices de la précipitation dans laquelle Cervantès a achevé son œuvre, celle-ci n'en constitue pas moins une totalité et c'est précisément ce qui comptait, avant tout, pour l'auteur : proposer une œuvre unifiée et achevée, un univers fictionnel complet et cohérent. Certes, faute de temps, certaines caractéristiques formelles de l'ouvrage peuvent encore être jugées insatisfaisantes aux yeux d'un lecteur érudit considérant l'équilibre des parties comme un élément indispensable à l'harmonie de la totalité. En ce qui concerne le *Persiles*, le déséquilibre formel visible rappelle, surtout, les conditions difficiles de son achèvement et le profond attachement de Cervantès à sa création : il a mis un point d'honneur à se mesurer, lui aussi, à l'épopée en prose et tient à partager cette expérience avec son lectorat. Contrairement à la promesse qu'il n'a pas tenue pour la deuxième partie de *La Galatée*, la rédaction et le point final sur lequel se termine le *Persiles* signifient l'accomplissement de ce que l'auteur s'était engagé à offrir à ses lecteurs. Ainsi, après la lecture des deux pièces liminaires que constituent la dédicace et le prologue, l'analyse du *Persiles* comme adieu à l'écriture et au monde des lettres s'impose : le *Persiles* est ainsi présenté et annoncé, à la fois, comme le point final et comme le point d'orgue d'un parcours littéraire. Une telle présentation laisse aussi poindre l'importance de ce projet pour Cervantès et c'est pourquoi, il nous semble particulièrement essentiel de déterminer les enjeux qui se cachent derrière la rédaction de cette histoire septentrionale : dans quelle mesure peut-elle être considérée comme le point d'orgue de la création cervantine ? Pourquoi Cervantès semble si désireux de s'assurer la publication de cet ouvrage ? Ces questions vont orienter notre analyse qui ne pourra évidemment pas faire l'économie des problèmes suscités par le choix générique opéré par Cervantès et par la relation au modèle que l'auteur du *Persiles* a clairement identifié dès les prologues de ces œuvres précédentes : Héliodore.

- Le roman d'aventures et d'épreuves : modèle hybride à explorer et à s'appropriier

À la fin de sa carrière littéraire, Cervantès se tourne donc vers la formule du roman grec, aujourd'hui communément appelé « roman d'aventures et d'épreuves » et il se place ostensiblement sous l'égide d'un modèle expressément identifié – Héliodore –. La première allusion au projet du *Persiles* apparaît le 14 juillet 1613 dans le prologue aux *Novelas Ejemplares* et laisse déjà entrevoir le désir de Cervantès d'inscrire sa création dans le sillage d'Héliodore,

puisqu'il affirme : « Tras ellas si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza »⁶⁰. Entre émulation et défi littéraire, l'enjeu qui se cache derrière la rédaction de cette œuvre transparaît dans ces quelques mots : Cervantès souhaite, en effet, se mesurer à cet auteur redécouvert récemment par ses contemporains et il le provoque en duel devant témoins – les lecteurs auxquels il s'adresse dans ce prologue assument, en effet, ce rôle –. Le nom d'Héliodore paraît revêtir une grandeur semblable à celle d'un Virgile si l'on s'en réfère au jugement de Cervantès et à la façon dont il le présente : il s'en tient, en effet, à la simple mention de ce nom qu'il ne cherche, en aucune façon, à présenter davantage à ses destinataires du prologue des *Novelas Ejemplares*. Cette pièce liminaire rédigée bien avant que les lecteurs découvrent le *Persiles* laisse à penser que le nom d'Héliodore et son œuvre sont déjà bien connus des contemporains de Cervantès et c'est aussi pourquoi l'auteur peut faire l'économie d'une présentation et d'un éloge de l'évêque de Trica. Mais, qui est Héliodore et quelle place occupait son œuvre dans l'Espagne du début du XVII^e siècle ? D'après Jacques Amyot dans son *Proesme au translateur*, Héliodore est un créateur assez peu connu, dont la vie est bien souvent résumée en quelques lignes. Le traducteur français de *L'Histoire Éthiopique* le présente de la façon suivante : « Heliodorus celuy qui a composé l'histoire Aethiopique estoit Evesque de Tricca, du temps de Theodosius le grand, et a aussi escript en vers Iambiques la maniere de faire de l'or, au mesme Theodosius, ainsi l'escript Georgius Cedrenus »⁶¹. Si la biographie de cet auteur reste assez mince et si elle comporte de conséquentes zones d'obscurité, son œuvre va, néanmoins, connaître un retentissement extraordinaire, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle non seulement dans la péninsule Ibérique, mais aussi dans les pays voisins. Un temps perdue, *L'Histoire Éthiopique* va resurgir des profondeurs de l'oubli, de façon assez inespérée et s'imposer, presque spontanément, en Europe comme un modèle littéraire majeur.

Le projet d'écriture du *Persiles* que Cervantès abrite depuis plusieurs années semble motivé par la conscience de la grandeur du défi qu'il s'apprête à relever. Le succès rencontré par Héliodore a constitué, indéniablement, une motivation supplémentaire pour l'auteur de *La Galatée*

⁶⁰ CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Biblioteca Crítica, 2001, p. 19.

⁶¹ AMYOT, Jacques, *Proesme du translateur*, HÉLIODORE, *L'Histoire æthiopique*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 163.

et du *Persiles* lorsqu'il doit définir la nature de sa dernière entreprise littéraire : il aurait pu donner à ses lecteurs la deuxième partie de *La Galatée*, mais il préfère finalement entreprendre la découverte d'un genre dans lequel il ne s'est pas encore essayé : l'épopée. L'itinéraire que les auteurs ont coutume d'emprunter peut expliquer en partie cette décision prise par le Manchot de Lépante à la fin de sa carrière : y mettre un point final en offrant une œuvre épique permet de conférer à l'ensemble de la recherche cervantine un mouvement ascensionnel évident. Il semble cependant que cet argument ne soit pas le seul que l'on puisse apporter pour expliquer la pertinence de la résolution de Cervantès : aux XVI^e et XVII^e siècles, le genre épique est encore admiré et hautement considéré, mais il est surtout un genre en devenir et un espace d'interrogations pour nombre d'auteurs et de théoriciens de l'époque. De fait, si l'on interroge le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, un certain flottement terminologique laisse à penser que cette formule est, véritablement, en cours d'élaboration : le sous-genre de l'« épopée en prose » n'est pas encore établi de façon définitive. Le genre épique, pourtant unanimement considéré comme le plus noble, ne donne pas lieu à une explication très détaillée et le terme « épica » n'apparaît d'ailleurs pas dans cet ouvrage publié en 1611, où nous retrouvons seulement celui d'« épico », qui donne lieu à la définition suivante :

« Poeta, el que escribe versos heroicos, contando hazañas de varones ilustres, verdaderas o fabulosas; nombre griego επιχος, adiectivum a græco nomine επος, quod carmen significat et proprie hexametrum. Vide Caeliu Rod., lib. 17, cap. 20. »⁶²

La définition proposée par Sebastián de Covarrubias est succincte, mais elle recouvre certaines des conceptions partagées par les contemporains de Cervantès. Ainsi, la formule de l'épopée en prose – qui s'impose, peu à peu, dans les esprits, à partir de la redécouverte du roman d'Héliodore – se doit de s'inscrire dans une tradition déjà longue : en effet, ce sont les noms d'Homère et de Virgile qui résonnent le plus fortement dans les esprits des lecteurs et des auteurs du début du XVII^e siècle. Ces deux noms incarnent assurément les modèles épiques par excellence et c'est pourquoi un auteur comme Lope de Vega s'y réfère de façon explicite dans *El peregrino en su patria*. Aussi n'est-il pas anodin de remarquer que le grec et le latin s'introduisent dans la définition du terme « épique » donnée par Sebastián de Covarrubias qui souligne, à travers la citation qu'il a choisie, la double généalogie du genre. Cependant, l'existence d'un vide théorique et terminologique se perçoit encore à l'aube du XVII^e siècle : l'épopée n'a pas d'entrée dans le

⁶² COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit., p. 527.

dictionnaire de Covarrubias et ce dernier se limite à l'évocation de la production de l'Antiquité. En effet, les vocables « épopée » et « poète épique » semblent irrémédiablement associés aux vers et même à une forme particulière : le vers héroïque. Une telle définition apparaît, dès lors, comme éminemment réductrice et place la création contemporaine et la notion d'épopée en prose dans une position marginale. Elle est surtout révélatrice d'un état de la conceptualisation des genres, à un moment donné : en 1611, l'assimilation des œuvres inspirées d'Héliodore – que nous nommons aujourd'hui « romans d'aventures et d'épreuves » – à l'épopée n'est pas achevée, même si de nombreux auteurs et théoriciens, comme nous le constaterons plus loin dans notre étude, se sont assignés la tâche d'imposer cette filiation à tous et de présenter Héliodore et ses imitateurs comme les dignes héritiers d'Homère et de Virgile. La notion d'« épopée en prose » reste donc apparemment problématique à l'aube du XVII^e siècle et force est de souligner que l'association des deux termes – « épopée » et « prose » – s'enracinerait même dans le paradoxe : l'hexamètre dactylique n'est-il pas l'élément identificateur de l'épopée ? Comment concevoir, dès lors, cet être hybride que serait « l'épopée en prose » ? Une fois de plus c'est la redécouverte du roman d'Héliodore qui va servir d'élément réconciliateur et d'argument pour mener à bien l'élaboration et la définition de ce nouveau genre à la fin du XVI^e siècle. Christine Marguet remarque à ce propos que « *Les Éthiopiennes* est en effet érigé en réponse pratique aux problèmes que pose la définition du roman (notamment dans ce qui le rapproche et le différencie de l'épopée) »⁶³.

L'œuvre d'Héliodore se présente ainsi comme un guide indispensable pour les auteurs des XVI^e et XVII^e siècles : elle leur montre une voie possible et acceptable, à la fois apte à répondre aux attentes des lecteurs de cette époque et à préserver la grandeur de l'épopée. Rappelons que le *Proesme du translateur*, rédigé par Jacques Amyot, insistait déjà sur ce caractère de trait d'union de la création héliodoriennne, en en proposant véritablement une lecture analytique : par sa forme et son contenu, *L'Histoire Éthiopique* peut être aisément reliée à la tradition épique et aux auteurs les plus admirés, Homère et Virgile. Jacques Amyot prend soin d'énumérer et de souligner les points de convergence entre ces deux auteurs et Héliodore. Le *Proesme du translateur* joue un rôle essentiel dans la définition de la formule de l'épopée en prose et ce texte devient bien vite une référence à la fois pratique et théorique pour les auteurs qui y découvriront les secrets d'une

⁶³ MARGUET, Christine, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 9.

formule littéraire dont le succès est déjà avéré. D'autre part, cette nouvelle formule est une véritable aubaine pour des créateurs à la recherche de défis littéraires et d'une marge de liberté difficile à conserver dans le panorama littéraire des XVI^e et XVII^e siècles. Précisément parce qu'elle est encore en cours de définition et parce qu'elle est encore assez peu fixée par des traités théoriques, l'« épopée en prose » semble laisser aux auteurs un éventail important de possibilités créatrices, tout en leur offrant l'occasion de cultiver la prose et de tirer profit de la renommée associée à la généalogie épique dont elle se revendique. Dès lors, la définition du *Tesoro de la lengua castellana o española* qui pouvait apparaître comme lacunaire et décevante – car elle ne semblait pas inclure ni même prendre en considération la production contemporaine – pourrait donner lieu à une nouvelle lecture. Elle présente l'intérêt d'être suffisamment vaste pour laisser la possibilité aux auteurs d'intégrer divers éléments car le seul trait indispensable mis en avant par Sebastián de Covarrubias semble être le caractère admirable des faits contés (« hazañas ») qui peuvent être « verdader[o]s » ou « fabulos[o]s »⁶⁴ : l'espace laissé par cette formule, qui n'est pas encore établie de façon précise et définitive, permet d'intégrer des œuvres provenant d'horizons divers et le genre va, d'ailleurs, assimiler des influences multiples, complexifiant de la sorte, son héritage purement épique. Dans cette perspective, à côté des épopées de l'Antiquité, les romans grecs, mais aussi les livres de chevalerie et les *romanzi*, pourraient incarner d'autres modèles pour ce genre qui reste encore à définir et qui laisse, surtout, aux auteurs des Siècles d'Or de grandes possibilités de création.

En choisissant de rédiger une épopée en prose, Cervantès s'inscrit, donc, dans une lignée des plus nobles, où coexistent les modèles de *l'Iliade*, de *l'Odyssée* et de *l'Énéide*. Il s'agit, ainsi, de se mesurer à un genre sérieux, aux origines prestigieuses et Cervantès n'omet pas de mentionner, dans son œuvre, cette noble filiation. Ainsi, par exemple, lorsqu'il narre le départ de Periandro de l'Île de Policarpo, Cervantès mettra en œuvre un système comparatif explicite et invitera le lecteur à se souvenir de la création virgilienne :

« [Sinforosa] volvió, en fin; tendió la vista por el mar, vio volar la saetía donde iba la mitad de su alma, o la mejor parte della, y, como si fuera otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba, enviando suspiros al cielo, lágrimas a la tierra y voces al aire, dijo estas o otras semejantes razones:

⁶⁴ COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit. , p. 527.

–¡Oh hermoso huésped, venido por mí mal a estas riberas, no engañador, por cierto, que aún no he sido yo tan dichosa que me dijese palabras amorosas para engañarme! »⁶⁵

Dans ce passage, l’auteur du *Persiles* place son ouvrage dans la tradition épique la plus fidèle – Didon et Énée sont, en effet, immédiatement associés dans les esprits des lecteurs espagnols des Siècles d’Or à l’épopée virgilienne –. Ainsi, en explicitant la source d’inspiration de cet épisode, Cervantès participe au mouvement de valorisation de l’épopée en prose : au-delà du clin d’œil ou de la référence obligée à Virgile, il réaffirme et entérine une unité générique qui ne va peut-être pas encore de soi dans la période où il écrit le *Persiles*. Les nouveaux modèles, tels *L’Histoire Éthiopique* d’Héliodore et les *romanzi*, vont bien vite devenir eux aussi des références légitimes sous la plume des auteurs espagnols qui reconnaissent leur importance car ils sont venus combler – partiellement – les vides laissés par ce concept hybride et encore balbutiant d’« épopée en prose ». Dans ce panorama d’influences diverses, c’est le nom d’Héliodore qui resurgit le plus fréquemment car il constitue, indéniablement, une référence de valeur : son œuvre, reconnue tant pour ses qualités formelles que pour son contenu, lui confère une position de guide et de modèle pour les créateurs comme Cervantès. D’ailleurs, les références à Héliodore se retrouvent aussi chez un Lope de Vega, par exemple, auteur prolifique qui a également cultivé ce genre du roman grec :

« Así ahora, en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*. »⁶⁶

L’expression utilisée par Lope de Vega – « un Heliodoro » – dans cet extrait de *Las Fortunas de Diana* témoigne de façon éclatante de la reconnaissance acquise par *L’Histoire Éthiopique* et par Achille Tatius qui se voit paré de l’adjectif « celebrado ». Une telle occurrence vient confirmer la place acquise par Héliodore aux yeux des créateurs espagnols des Siècles d’Or : auteur connu et reconnu de tous, il a su doter l’épopée de nouvelles qualités en alliant problématiques amoureuses et récit trépidant d’aventures sans jamais négliger la forme de l’histoire qu’il propose.

C’est véritablement avec la traduction établie par Jacques Amyot et imprimée une vingtaine de fois entre 1548 et 1626 qu’Héliodore acquiert une renommée littéraire en Europe.

⁶⁵ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op. cit., p. 394.

⁶⁶ LOPE DE VEGA, F., *Novelas a Marcia Leonarda*, op.cit., p. 51.

Comme pour le « roman pastoral », le nombre important de rééditions de l'œuvre est une donnée digne d'intérêt car elle atteste indubitablement le succès littéraire dont *L'Histoire Éthiopique* a pu jouir, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. Rappelons que l'engouement pour la création héliodoriennne tient à une heureuse fortune – cette découverte improbable d'un manuscrit – et que les circonstances étonnantes de sa réapparition participent, à l'évidence, de l'enthousiasme, unanime, suscité par ce modèle littéraire : l'histoire de ce manuscrit longtemps perdu et retrouvé à la faveur du sac de Buda auréole, en effet, cette œuvre d'une aura presque messianique et il est vrai qu'elle va insuffler un esprit de renouveau dans les lettres européennes, à partir du milieu du XVI^e siècle, incarnant ce modèle qui semblait tant manquer dans le panorama littéraire de l'époque. Cet enthousiasme partagé par le lectorat et par les théoriciens ne tardera pas à s'emparer des auteurs, car la redécouverte d'Héliodore signifie aussi pour eux celle d'un genre, un temps oublié, et resurgissant de façon quasiment miraculeuse : l'épopée en prose. De plus, le succès presque immédiat rencontré par cette œuvre auprès du public européen des XVI^e et XVII^e siècles justifie l'intérêt croissant que les auteurs portent à la forme élaborée par Héliodore : un nouvel espace de création à investir se dessine donc pour les auteurs avec la redécouverte de *L'Histoire Éthiopique* et Cervantès, dont l'exploration poétique a débuté vers 1580, ne reste pas en marge de ce mouvement. L'apparition d'un modèle inédit dans le monde des lettres espagnol à la fin du XVI^e siècle est, en effet, un phénomène suffisamment rare pour retenir l'intérêt de l'auteur du *Persiles* : ce dernier y décèle donc la possibilité de poursuivre son itinéraire poétique, tout en se mesurant à une forme qui présente l'avantage d'être estimée aussi bien des lettrés que d'un lectorat plus vaste. Cervantès s'intéresse très tôt à l'ouvrage d'Héliodore et de possibles influences de *L'Histoire Éthiopique* dans *La Galatée* ont été relevées par la critique. Quant au projet du *Persiles*, il nous est encore difficile de déterminer avec précision sa naissance. Selon Carlos Romero Muñoz :

« Por desgracia, no disponemos de un documento parecido a la carta dirigida por Cervantes el 17 de enero de 1582 a Antonio de Eraso, secretario del rey, en que alude de manera explícita a la redacción de *La Galatea*. En espera de que un día –¿quién sabe?– aparezca un dato de equivalente importancia, la única base para nuestras especulaciones consiste en las alusiones a su obra hechas por el propio autor, en época, por otra parte, muy tardía. La primera se halla en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, fechado el 14 de julio de 1613. »⁶⁷

⁶⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 15.

Si Cervantès fait allusion à la rédaction du *Persiles* dans ce prologue de 1613, il a sans doute déjà entamé – ne serait-ce que partiellement – la rédaction et dessiné la trame du « roman d’aventures » annoncé à son lectorat. L’idée de rivaliser avec Héliodore, quant à elle, serait sans doute bien plus ancienne.

L’intérêt de Cervantès pour Héliodore n’est pas isolé et il convient de rappeler que de nombreux auteurs ont aussi perçu les potentialités de cette création : Lope de Vega, par exemple, a précédé l’auteur du *Persiles* en publiant, dès 1604, son *Peregrino en su patria*, un ouvrage qui connut un grand succès confirmant ainsi l’engouement général pour cette forme nouvelle. Mais, comment expliquer l’unanimité qui règne, à l’heure de juger l’œuvre d’Héliodore ? Il semble que cette création soit capable de faire le lien entre certaines caractéristiques de l’épopée – rédigée en hexamètres dactyliques – et les préoccupations des lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles dont la sensibilité est fortement marquée par des lectures où le vers n’a plus toute sa place. La redécouverte d’Héliodore annonce donc l’épanouissement d’un genre nouveau ou, si l’on peut dire, d’un genre « rénové ». Dans le *Proesme au translateur*, *L’Histoire Éthiopique* est présentée comme une épopée moderne ou modernisée et Jacques Amyot l’inscrit, de la sorte, dans une généalogie illustre :

« Mais l’importance qu’Amyot attribue à l’unicité de la narration principale ouvre également la voie à la lecture aristotélicienne du roman et à son identification à l’épopée au XVII^e siècle. Jacques Amyot rapproche l’ouverture *in medias res* des *Éthiopiennes* du début des grands poèmes épiques de l’Antiquité. »⁶⁸

Comme le relève Laurence Plazenet, Jacques Amyot a atteint son objectif – légitimer l’entreprise héliodorienne – en mettant habilement en relief ses ressemblances avec le genre épique : le début *in medias res* de *L’Histoire Éthiopique* constitue à lui seul un argument d’autorité pour établir l’héritage épique sensible dans la formule du roman grec. Le traducteur français met à profit tout l’espace dont il dispose dans son *Proesme au translateur* pour faire l’éloge de cette œuvre : il en souligne les qualités érigeant ainsi cette création en modèle digne d’imitation et n’oublie pas de mettre en exergue diverses techniques que pourront aisément reprendre les auteurs désireux de s’atteler à la rédaction d’une création du même acabit. Voici, en guise d’illustration de notre propos, un extrait du *Proesme au translateur* dans lequel Jacques Amyot démontre et célèbre le

⁶⁸ PLAZENET, L., « Jacques Amyot et « l’immortel Héliodore » », *art.cit.*, p. 50.

caractère moral et exemplaire de l'histoire – un point particulièrement important à une époque où l'écriture de fiction est parfois déconsidérée – :

« ceste fabuleuse histoire des amours de Chariclea, et de Theagenes, en laquelle, outre l'ingenieuse fiction, il y a en quelques lieux de beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle, et Morale : force dictz notables, et propos sentencieux : plusieurs belles harengues, où l'artifice d'eloquence est très bien employé, et partout les passions humaines peintes au vif, avecques si grande honesteté, que l'on n'en sçauroit tirer occasion, ou exemple de mal faire. »⁶⁹

Dans ce passage, l'adjectivation est extrêmement positive et le rythme de la phrase, avec la polysyndète, témoigne de l'admiration vouée par le traducteur à l'œuvre qu'il a longuement étudiée : l'histoire est « fabuleuse », la fiction « ingénieuse », les harangues et les discours sont « beaux », les propos sont « notables » et « sentencieux »... *L'Histoire Éthiopique* est, ainsi, clairement mise à l'abri des critiques proférées à l'encontre des livres de divertissement, car Jacques Amyot ne cesse de rappeler son caractère profondément moral : un tel discours ne manquera pas d'avoir un retentissement notable dans une Espagne où le courant érasmiste est aussi bien présent. En somme, la création d'Héliodore présente des qualités formelles louables et offre, de surcroît, un contenu respectable, inspiré de la philosophie et adossé à des principes dignes d'admiration. À la lecture du *Proesme au translateur*, le modèle héliodorien semble véritablement incarner l'ouvrage idéal : il a su mettre en pratique le principe horacien de l'*utile dulci*, et réactive, avec succès, la veine épique.

Quelles sont les particularités et les potentialités que Cervantès a décelées dans ce genre nouveau et encore peu codifié ? Il est incontestable que l'auteur du *Persiles* procède, de façon réfléchie, au choix de ses modèles et des moules génériques qu'il se propose de travailler et d'interroger et, selon Jean-Marc Pelorson, deux éléments auront achevé de convaincre l'auteur de se mesurer à ce genre : il s'agit de son caractère multiple et ouvert, d'une part, et de sa structure extrêmement complexe, qui va se faire à la fois source de liberté et contrainte forte pour l'auteur, d'autre part. Selon le critique :

« Género « palimpsesto », en el que vienen a confluír diversos elementos narrativos y temáticos de la poesía épica, elegiaca y dramática de la gran tradición griega. Género repetitivo, que propone variaciones en torno a un programa narrativo fijo: la historia central de una pareja joven, bellísima y casta (siendo una excepción la sensualidad de

⁶⁹ HÉLIODORE, *L'Histoire éthiopique*, op.cit., p. 160.

Longo), que, tras recorrer un itinerario largo y atormentado de separaciones, pruebas, temporales, persecuciones, llega por fin a la felicidad del matrimonio. »⁷⁰

La force de ce genre réside, semble-t-il, dans la multiplicité de ses sources : il s'inspire des autres genres qui l'entourent, absorbant et faisant siens les éléments qui peuvent s'intégrer à une histoire, somme toute, très élémentaire. Tous les romans grecs reprennent cette trame et c'est pourquoi Jean-Marc Pelorson utilise le terme de « género repetitivo » s'emparant ensuite de la métaphore musicale de la variation pour expliquer la genèse du « roman d'aventures et d'épreuves ». S'ils respectent tous ce programme narratif, les auteurs vont toutefois travailler la façon de présenter l'histoire et c'est donc, sur le plan de la narration, que des différences entre les ouvrages vont véritablement se faire jour. La lecture de *L'Histoire Éthiopique* proposée par Jacques Amyot dans son *Proesme du translateur* a bien évidemment influencé les auteurs – et Cervantès – dans cette quête en les incitant à porter un soin tout particulier à la forme et en soulignant les qualités essentielles de cette création. Si Héliodore incarne le modèle incontesté, c'est parce qu'il a su maintenir l'intérêt de ses lecteurs – ce qui est une prouesse dans une œuvre narrative longue – et qu'il a réussi à organiser son récit de façon extrêmement stratégique :

« Mais surtout la disposition en est singulière : car il commence au mylieu de son histoire, comme font les Poètes Heroïques. Ce qui cause de prime face un grand esbahissement aux lecteurs, et leur engendre un passionné desir d'entendre le commencement : et toutesfois il les tire si bien par l'ingenieuse liaison de son conte, que l'on n'est point resolu de ce que l'on trouve tout au commencement du premier livre jusques à ce que l'on ait leu la fin du cinquiesme. Et quand on en est là venu, encore a l'on plus grande envie de voir la fin, que l'on n'avoit auparavant d'en voir le commencement : De sorte que tousjours l'entendement demeure suspendu, jusques à ce que l'on vienne à la conclusion, laquelle laisse le lecteur satisfait, de la sorte que le sont ceux, qui à la fin viennent à jouyr d'un bien ardemment desiré, et longuement attendu. »⁷¹

- Un succès éditorial incontestable : la réception contemporaine du *Persiles*

La décision de Cervantès de se placer sous l'égide d'Héliodore, au moment de faire ses adieux à l'écriture, témoigne d'un désir de s'affirmer comme un auteur capable, après *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de se mesurer à un genre sérieux et unanimement

⁷⁰ PELORSON, Jean-Marc, *El desafío de Persiles*, Anejos de *Criticón*, 16, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 23-24.

⁷¹ HÉLIODORE, *L'Histoire æthiopique*, *op. cit.*, p. 160-161.

reconnu – tant par les lecteurs que par les théoriciens –. En effet, après des débuts littéraires marqués par le sceau de la tradition bucolique et des productions, reçues à l'époque, comme relevant du comique ou encore après avoir cultivé le genre bref – et donc mineur –, il apparaît indispensable à l'auteur de faire montre du caractère sérieux et de la légitimité de son entreprise littéraire : il convient, à présent, d'offrir aux lecteurs une création dont la grandeur assurera à Cervantès une place de choix dans la mémoire littéraire. Ce désir de s'illustrer dans un genre respectable et d'acquérir une reconnaissance s'exprime déjà, à demi-mots, dans le prologue du *Persiles* – qui, du point de vue de la chronologie de l'écriture, est un épilogue – : la conversation fictive entre l'étudiant et la figure de Cervantès s'engage d'ailleurs autour de cette notion de renommée et elle révèle les interrogations profondes de l'auteur quant à l'image qu'il laissera de lui à ses contemporains. Le passage se construit à partir de la mention du nom du créateur et développe un certain nombre de stéréotypes autour de l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* :

« Apenas hubo oído el estudiante el nombre de Cervantes cuando apeándose de su cabalgadura, cayéndose aquí el cojín y allí el portamanteo (que con toda esta autoridad caminaba), arremetió a mí y, acudiendo asirme de la mano izquierda, dijo:
 –¡Sí, sí, éste, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las musas!
 Yo, que en tan poco espacio vi el gran encomio de mis alabanzas, parecióme ser descortesía no corresponder a ellas y, así, abrazándole por el cuello (donde le eché a perder de todo punto la valona), le dije:
 –Ése es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demas baratijas que ha dicho. »⁷²

S'il est toujours périlleux d'interpréter le sens profond du discours de Cervantès (entre auto-dérision et protestation face à une image faussée du créateur qui se serait cristallisée avec la renommée acquise lors de la publication de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*), l'émergence de la problématique de la renommée dans l'œuvre testamentaire de Cervantès n'en est pas moins significative. Conscient du danger de rester dans les mémoires comme un auteur léger et comique, l'auteur du *Persiles* présente sa dernière création comme la possibilité de nuancer ou de complexifier cette image d'un créateur plaisant et amusant que rappelle cette figure du lecteur incarnée par l'étudiant rencontré au hasard d'un voyage. Il est légitime de penser que le désir de reconnaissance constitue pour les créateurs une motivation et un puissant argument lorsqu'ils s'apprentent à donner corps à un projet littéraire. Aussi, lorsque Cervantès se trouve face

⁷² CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 120-121.

au choix de la forme que prendra sa dernière expérimentation narrative, méditera-t-il sur cette image qu'il souhaite laisser à ses lecteurs et à ses contemporains.

Au terme de son itinéraire dans l'univers de la narration, Cervantès se décide à entreprendre la rédaction d'un ouvrage qui répondra parfaitement aux critères théoriques de ses contemporains, en interrogeant un modèle admiré et applaudi de tous. *Le Persiles*, en se posant et en s'exposant comme une relecture de *L'Histoire Éthiopique*, paraît en mesure de combler les lecteurs et d'assurer à son auteur la respectabilité à laquelle il aspire. Le caractère sérieux attribué au dernier ouvrage cervantin n'a pas manqué d'interpeller les critiques et il a, d'ailleurs, suscité des divergences d'interprétation tant il est vrai qu'il marque un changement par rapport aux entreprises précédemment menées par le Manchot de Lépante. Or, cette volonté de conclure son œuvre par une création qui pourrait être qualifiée de sérieuse et qui s'inscrit dans un courant jouissant des faveurs d'un lectorat composé de lettrés et d'un autre groupe moins érudit, nous invite à nous interroger sur sa signification profonde : s'agit-il d'une décision incongrue de la part d'un Cervantès qui, à l'article de la mort, souhaite se garantir un succès littéraire à la mesure de ses attentes ? Doit-on y lire le signe d'un renoncement à une écriture antérieure et d'une rupture radicale, motivée par un constat d'échec ou par l'insatisfaction d'un auteur en mal de reconnaissance ? Une fois de plus, ce sont les éléments contextuels qui nous permettront d'apporter quelques éléments de réponses et qui nuanceront les lectures négatives souvent avancées pour interpréter les motivations du dernier projet de Cervantès. La principale piste, qui s'offre à nous pour comprendre le caractère sérieux du *Persiles*, tient, bien sûr, au statut du modèle retenu par Cervantès : le succès rencontré par *L'Histoire Éthiopique* et le prestige dont jouit alors Héliodore apparaissent comme autant d'explications plausibles incitant l'auteur du *Persiles* à s'inscrire dans cette vogue littéraire. Ils deviennent, de surcroît, des indices permettant de justifier le mode d'expression retenu par Cervantès lors de l'élaboration du *Persiles*. En effet, au vu de la toute-puissance héliodoriennne, la rédaction d'un ouvrage s'inspirant de *L'Histoire Éthiopique* paraît un choix particulièrement stratégique puisque l'engouement pour cette œuvre semble pouvoir s'étendre aux autres créations qui en reprendront les traits essentiels. Revers de la médaille, la popularité d'Héliodore va écarter certaines modalités dans le rapport qui s'établit entre les créateurs et ce modèle : il semble, en effet, impossible d'adopter une posture qui consisterait à ridiculiser *L'Histoire Éthiopique* ou à en montrer les limites – ce que l'auteur de *El*

Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha s'était, en revanche, permis de faire avec les romans de chevalerie –. L'ouvrage d'Héliodore étant reconnu de façon unanime, se risquer à critiquer ce qui est considéré comme un chef-d'œuvre reviendrait à s'élever contre le jugement dominant : une telle prise de position n'est évidemment pas tenable, même pour un auteur qui a déjà reçu l'aval du public au cours de ses précédentes entreprises de déconstruction générique – et c'est, bien sûr, le cas de Cervantès, qui a su s'attirer les faveurs d'un public en lui montrant les failles des romans de chevalerie ou en critiquant l'univocité de la création picaresque –. C'est pourquoi la relation entre le modèle héliodorien et le créateur qui prétend s'en inspirer va devoir se définir autour de la notion de respect : le regard critique dont Cervantès a auparavant fait preuve ne s'est certes pas éteint et n'a pas disparu, mais il doit s'exercer avec bien plus de nuances qu'il ne l'aurait fait face à un modèle archaïque ou désuet. Si le choix de s'inspirer d'Héliodore garantit, d'une certaine façon, la réception de l'œuvre à venir, il impose aussi une attitude à adopter aux auteurs et Cervantès ne fait pas exception. Pourtant, comme le souligne Stanislas Zimic :

« Al leer el *Persiles*, sin embargo, se insinúa repetidas veces la impresión de que la entrega al modelo bizantino por parte de Cervantes no fue ni completa ni dócil. En efecto, si por una parte se dice que el *Persiles* es la mejor novela española de tipo bizantino, por otra parte, se podría decir que es, simultáneamente, también una consciente e ingeniosa crítica de las debilidades más destacadas de aquel género literario; si por parodia comprendemos la crítica literaria en forma de ficción, se podría hasta decir que en el *Persiles* hay influencias paródicas directamente alusivas a la novela bizantina en general, incluyendo las imitaciones españolas, y a la Etiópica en particular, ya que ésta fue su declarado modelo. »⁷³

Cervantès a bel et bien conscience du statut de l'œuvre qu'il défie, pour reprendre ses propres termes, lors de la rédaction du *Persiles*. Cependant – et Stanislas Zimic le relève avec finesse –, la relation que Cervantès entretient avec son modèle ne se fonde pas sur une admiration aveugle : toujours dans l'entre-deux, l'auteur du *Persiles* oscillera entre respect et critique, entre sérieux et parodie, même si celle-ci transparaît, de façon beaucoup moins évidente que dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, par exemple. L'écriture cervantine, en perpétuelle recherche de l'expression la plus ajustée possible, explore ici un terrain délicat : elle tire, certes, parti de la reconnaissance du modèle qui lui permet de se déployer et de s'épanouir – cet Héliodore envers qui même les érasmiens ne tarissent pas d'éloge – mais n'oublie pas de le garder à distance. Le caractère sérieux souvent reproché au *Persiles* ne doit pas nous aveugler et il serait, par exemple,

⁷³ ZIMIC, Stanislas, *Cuentos y episodios del Persiles. De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005, p. 91.

erroné de parler de rupture dans l'itinéraire poétique emprunté par Cervantès : le *Persiles* est une nouvelle réponse apportée par un auteur qui a su définir l'attitude convenable à adopter face à un modèle extrêmement valorisé. Cette dernière prise de position n'est pas synonyme de renoncement au regard critique et distancié qui a, jusqu'ici, caractérisé Cervantès et si les aspects parodiques et critiques de l'œuvre n'apparaissent pas toujours immédiatement à la lecture, ils sont pourtant bien présents et travaillent le *Persiles* en profondeur. Ces effets de distanciation sont volontairement moins visibles dans la dernière création cervantine que dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, par exemple, car ils risqueraient de compromettre la réception de l'œuvre en faisant du *Persiles* la parodie – déplacée – d'un modèle bien trop apprécié pour faire l'objet de ce type de jeux littéraires.

Cervantès a su garder à l'esprit son projet, celui de montrer à tous, lecteurs et critiques, qu'il était tout aussi apte à se mesurer à la modalité comique qu'à proposer une œuvre sérieuse : la reconnaissance littéraire à laquelle il aspire n'en sera que plus grande car il aura prouvé, de la sorte, sa capacité à s'adapter et à transcender tous les genres. Respectant le *cursus honorum* attendu pour les auteurs espagnols des XVI^e et XVII^e siècles, Cervantès décide de clore sa recherche et son parcours créatifs en cultivant, cette fois, le genre le plus noble – l'épopée – et en adossant son entreprise à un nom bien connu de ses contemporains – celui d'Héliodore –, gage de qualité mais aussi d'innovation par rapport aux épopées de l'Antiquité. À ce propos, il convient de remarquer que, face à un Lope de Vega qui le précède pourtant dans ce travail et cette réflexion sur le genre épique, Cervantès se montre plus soucieux de répondre aux attentes de ses contemporains qui apprécient tant *L'Histoire Éthiopique*. Christine Marguet observait, en effet, que :

« Lope de Vega, rappelons-le, dans le *Peregrino en su patria*, se fixait le défi d'importer le modèle épique, en fait celui du roman d'aventures, en lui donnant une tonalité proche de ce que sera la nouvelle courtisane :

« Caso digno de ponderación en cualquiera entendimiento discreto que un hombre no acertase a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona, peregrinando en tan pequeña parte de su patria España con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Grecia, con más fortunas de mar, persecuciones de Juno, engaños de Circe y peligros de lotófagos y Polífemos. »

Cervantes lui emboîte le pas, en conservant toutefois un espace exotique, un espace-temps de l'éloignement. »⁷⁴

⁷⁴ MARGUET, Christine, « *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes : origine et originalité », *Pandora : revue d'études hispaniques*, n° 3, 2003, p. 89.

Si Lope de Vega souligne la filiation de son ouvrage avec les trois grandes épopées grecques et romaines qui ont marqué l'Antiquité et que les Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles admiraient encore, l'auteur du *Persiles* semble aller plus loin en lançant un défi à un créateur plus proche, dont l'œuvre élabore et définit une formule bien plus adaptée aux goûts des contemporains de Lope et de Cervantès.

L'enjeu, qui consiste à proposer son interprétation du roman d'aventures et d'épreuves, est essentiel pour Cervantès et c'est pour cette raison qu'il a tant cherché à mettre en scène la parution de son dernier ouvrage qui occupe, de façon évidente, une place de choix dans sa carrière littéraire. Les références à la publication imminente de l'œuvre relèvent, il est vrai, du passage obligé dans les prologues – ces derniers se devant de rendre compte de la créativité des auteurs –. Pourtant, dans le cas du *Persiles*, le soin particulier à créer un effet d'annonce révèle l'importance de cet ouvrage pour Cervantès. Nous avons déjà fait référence au prologue des *Novelas Ejemplares* où le défi à Héliodore est formulé. Cependant, le projet du *Persiles* n'est pas uniquement évoqué à cet endroit. On le retrouve aussi présenté dans le livre IV du *Viaje del Parnaso*, de façon intratextuelle cette fois-ci :

« Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique
para dar a la estampa el gran Persiles,
con que mi nombre y obras multiplique. »⁷⁵

L'allusion à un désir de reconnaissance se fait de nouveau sentir dans le dernier vers cité : le verbe « multiplicar » suggère, en effet, l'idée de croissance et d'expansion. L'augmentation envisagée par l'auteur semble pouvoir être de deux ordres : elle est concrète et matérielle – si l'on s'en tient à la quantité d'ouvrages où le nom de l'auteur apparaîtra –, mais elle pourra aussi être abstraite et métaphorique – la renommée de Cervantès va, elle aussi, croître avec cette nouvelle publication –. Le projet est, en tout cas, présenté de façon laudative par l'emploi de l'adjectif « gran » : l'œuvre à venir semble, déjà, avoir acquis un statut particulier aux yeux de son créateur qui ne manque pas de faire remarquer à ses lecteurs le caractère exceptionnel de cet ouvrage qu'il affirme mettre sous presse très prochainement. Enfin, dans la dédicace de la seconde partie de *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, en 1615, Cervantès annonce le terme imminent de la rédaction du *Persiles* :

⁷⁵ CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, Barcelona, Linkgua ediciones, 2007, p. 66.

« Con esto me despido, ofreciendo a V.E *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *deo volente*; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento, y digo que me arrepiento de haber dicho « el más malo », porque, según opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible. »⁷⁶

Malgré certaines fluctuations en ce qui concerne notamment le titre de l'œuvre (on passe, en effet, de « *los Trabajos de Persiles* » et du « *Gran Persiles* » en 1613, à « *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* » en 1615), le projet de rédaction est rapidement explicité par l'auteur qui paraît mettre en scène la naissance d'un chef-d'œuvre. Le travail de théâtralisation se révèle enfin dans l'insistance avec laquelle Cervantès évoque ce roman ainsi qu'à travers les choix terminologiques opérés pour qualifier l'œuvre à venir.

La renommée de l'auteur semble dépendre de ce dernier ouvrage et Cervantès le signifie, sans ambages, à ses lecteurs qu'il pose en futurs juges. Le succès posthume rencontré par l'œuvre que le Manchot de Lépante annonçait à ses lecteurs dès 1614 prouve que le créateur a su s'insérer avec bonheur dans la vogue littéraire qu'il avait préalablement relevée et qu'il a, en outre, réussi à se faire connaître et reconnaître par ses contemporains comme un créateur polyvalent, capable de s'illustrer dans tous les modes et ayant suivi avec succès le *cursus honorum*. Pour les Espagnols de la première moitié du XVII^e siècle, le nom de Cervantès n'est pas seulement associé à un personnage, Don Quichotte, mais il est aussi estimé comme un auteur capable d'adapter la formule de l'épopée en prose élaborée par Héliodore. L'on pourrait presque utiliser un anachronisme, celui de « best-seller » pour rendre compte de l'engouement suscité par le *Persiles* et les chiffres dont nous disposons quant aux éditions réalisées du testament littéraire de Cervantès sont particulièrement éloquents. C'est d'ailleurs un aspect que Maurice Molho ne manque pas de souligner dans son introduction pour présenter le *Persiles* et pour en montrer le retentissement dans le panorama littéraire espagnol des Siècles d'Or :

« le livre parut à titre posthume, en 1617 par les soins de Juan de la Cuesta qui était l'imprimeur habituel de Cervantès. La même année six autres éditions virent le jour, et en 1629 on n'en comptait pas moins d'une dizaine, c'est-à-dire en douze ans autant qu'en avait connu en son temps le premier Don Quichotte. »⁷⁷

⁷⁶ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha II*, Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2008, p. 30.

⁷⁷ MOLHO, Maurice, Introduction, CERVANTES, Miguel de, *Les travaux de Persille et Sigismonde – Histoire septentrionale*, traduit et présenté par Maurice Molho, Paris, Ibériques, Editions José Corti, 1994, p. 7.

Le *Persiles* connut ainsi six éditions durant la seule année de 1617 et l'on en dénombre dix, en tout, au cours du XVII^e siècle. Ces données indiquent que la création de Cervantès a été un succès éditorial important et que, comme le prédisait le créateur dans le *Viaje del Parnaso*, elle a permis au nom de l'auteur de se multiplier. Les Espagnols ont accordé à cet ouvrage tout l'intérêt que l'auteur espérait et le *Persiles* semble susciter un engouement semblable à celui provoqué par *L'Histoire Éthiopique*. Il convient, en outre, de rappeler, avec Jean-Marc Pelorson ⁷⁸, que cet ouvrage fait aussi l'objet d'un enthousiasme qui dépasse les frontières de la péninsule Ibérique : il est, en effet, traduit en français dès 1618, en anglais dès 1619 et en italien en 1629 et connaît ainsi un destin analogue à celui des chefs-d'œuvre qui font fi de ces notions de frontières ou de particularismes. Par son enracinement dans une tradition héritée de l'Antiquité et par l'intertextualité avec la création d'Héliodore, le *Persiles* est une œuvre que les lecteurs des nations voisines souhaitent aussi découvrir et qu'ils apprécient. Ce sont, au bas mot, seize mille exemplaires de l'œuvre qui sont diffusés dans le premier tiers du XVII^e siècle et il faut souligner qu'une telle diffusion constitue un fait assez rare à l'époque.

Les données numériques que nous avons invoquées autorisent à tirer une première conclusion : le défi que s'était lancé Cervantès et dont il avait fait part à ses lecteurs, dès le prologue des *Novelas Ejemplares*, semble pleinement atteint puisque la reconnaissance littéraire – dont témoignent les multiples rééditions de l'œuvre – est immense et que la diffusion du testament littéraire surpasse celle de la création que nous considérons aujourd'hui comme son chef-d'œuvre, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. La renommée littéraire est garantie comme l'espérait Cervantès dans le *Viaje del Parnaso* et le duel avec Héliodore a été couronné de succès. Mais comment expliquer une telle réussite ? Cervantès, fort de son expérience antérieure, a remporté ce triple défi qui consistait à séduire le lectorat dit « vulgaire » et à répondre aux attentes des théoriciens, tout en proposant une œuvre personnelle, qui poursuit et prolonge les questionnements littéraires entrepris dans *La Galatée* et développés dans les *Novelas Ejemplares* ainsi que dans les deux parties de *Don Quijote de la Mancha*. Le succès, certes posthume, rencontré par le *Persiles* vient légitimer les choix menés par Cervantès au cours

⁷⁸ PELORSON, J.M., « Le *Persilès* et les *Ethiopiens* : esquisse d'une comparaison dynamique », *art.cit.*, p. 15.

de sa carrière littéraire et la reconnaissance acquise auprès d'un lectorat important confirme la clairvoyance dont avait fait preuve le créateur avant de présenter son œuvre au jugement de ses contemporains. À ce propos, il conviendrait d'évoquer la position difficile occupée par tout auteur, mais aussi de rappeler l'importance du contexte de création – une contrainte évidente qui oriente les choix des créateurs, qui les confirme ou les invalide –. En effet, lorsque nous avons présenté Cervantès comme un explorateur de formules littéraires, d'autres figures se sont déjà dressées ou ont été entrevues, car elles se posent comme des acteurs incontournables sur la scène littéraire qui se définit dans l'Espagne des Siècles d'Or : ils viennent dialoguer avec le créateur et le dialogue se pare de nuances multiples – parfois fécond, parfois insoluble –.

Tout auteur se situe bel et bien au centre d'un triangle – celui de la communication puisque la création est aussi réductible à cette dimension –, dont les deux autres pôles sont incarnés par la théorie poétique, d'une part, et par le lectorat, d'autre part. Or, cette position apparaît, bien souvent, comme complexe et délicate, puisque l'auteur doit toujours avoir conscience de l'existence de ces deux autres figures. La place de l'auteur se définit donc dans ce système de relation tripartite où chacun peut décider de maintenir le dialogue avec les deux autres interlocuteurs, privilégier l'un de ces pôles au détriment de l'autre, voire refuser tout rapport. L'équilibre entre ces trois points est perpétuellement remis en question et se caractérise, d'une certaine façon, par son instabilité. Un auteur peut, ainsi, décider de rédiger une œuvre qui fait fi des impératifs théoriques de l'époque ou, au contraire, de rédiger un ouvrage, que le lectorat vulgaire jugera hermétique, mais qui respecterait toutes les règles poétiques alors établies par les théoriciens. Dans les deux cas – extrêmes – que nous venons de décrire, la diffusion et l'aura de l'œuvre seront bien sûr limitées, mais ce sont néanmoins des possibilités qui s'offrent à tout créateur au moment de rédiger un ouvrage. Quelle est la position adoptée par Cervantès face au triangle de la réception que nous venons d'ébaucher ? L'exemple des prologues annonçant la parution du *Persiles* laisse déjà deviner la posture de l'auteur : Cervantès semble, en effet, aspirer à une possible conciliation de ces deux types de lecteurs. Il exprime le souhait d'offrir une œuvre de divertissement à ses lecteurs, et, dans le même temps, il choisit un modèle dont la renommée le met à l'abri des critiques, qui proviendraient des plus lettrés et, ce faisant, d'un lectorat plus exigeant et armé d'un appareil théorique et de références littéraires... Face à cet étau – constitué par les lecteurs, d'un côté, et par les théoriciens, de l'autre –, la place de l'auteur ne semble guère

aisée et l'on pourrait, d'ailleurs, se demander où se trouve la marge de liberté dont il devrait pouvoir jouir – du moins, selon nos conceptions de lecteurs du XXI^e siècle –. Reste-t-il un espace de création et d'imagination dans cette accumulation et cet enchevêtrement de contraintes ? Pour l'heure, une chose est sûre : avec le *Persiles*, Cervantès semble avoir atteint ce point d'équilibre dans le triangle de la réception, pourtant bien souvent mouvant et soumis à des évolutions. Il a offert à ses lecteurs, une œuvre qui leur plaît et qui aiguise, au fil des pages, leur désir de connaître ce qui s'est passé en amont de l'histoire. En outre, par le seul choix de son modèle, Cervantès s'est aussi montré à l'écoute des tendances théoriques contemporaines : il a décidé de participer à ce mouvement d'enthousiasme suscité par l'œuvre héliodoriennne et il a été attentif aux nouveaux impératifs théoriques apparus à la fin du XVI^e siècle.

b- L'auteur, ses modèles et les théoriciens

La première sous-partie de notre travail a cherché à caractériser les grandes lignes de la démarche suivie par Cervantès au cours de sa carrière littéraire : explorateur de formules génériques, l'auteur ne semble jamais se tourner, par hasard, vers un genre. Le germe et le terme de l'œuvre de Cervantès relèvent, certes, de deux sous-genres distincts mais ils présentent, cependant, un point commun évident : il s'agit, en effet, de deux sous-genres qui jouissent, au moment de la publication de *La Galatée* et du *Persiles*, des faveurs du public et des théoriciens. Une telle remarque explique assurément le succès rencontré par ces deux œuvres au moment de leur publication, mais il convient, à présent, de nous intéresser plus précisément aux qualités d'observation et d'analyse dont fait preuve le créateur et qui témoignent de sa profonde connaissance du contexte littéraire dans lequel il se voit contraint d'évoluer. Si les parti pris cervantins, que nous avons décrits plus haut, ont d'ores et déjà montré l'acuité du regard de l'auteur, il serait de bonne méthode de définir et de cerner la relation que le créateur entretient avec les modèles littéraires qu'il convoque et avec les théories qui commencent à s'établir et à s'imposer dans le monde des lettres au début du XVII^e siècle. Une question orientera ainsi notre démarche : pourquoi les genres cultivés par Cervantès ont-ils constitué des domaines d'exploration d'une si grande richesse ?

Avant de rentrer véritablement dans l'analyse des relations qui se nouent au sein de *La Galatée* et du *Persiles* entre auteur, modèles littéraires – passés sous silence ou revendiqués – et théorie littéraire, il nous faudra rappeler la position problématique du créateur à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle et nous interroger sur la validité de l'emploi du terme « auteur » que nous avons jusqu'ici utilisé comme s'il allait de soi. Dans l'introduction nous avons eu l'occasion de relever l'existence de difficultés terminologiques sans évoquer celle qui a trait au terme « auteur » : si ce vocable apparaît dans les ouvrages – Cervantès mentionne, par exemple, « el autor de esta historia »⁷⁹ dans le *Persiles* –, la réalité qu'il recouvre n'est pas la même que celle que nous connaissons aujourd'hui. À une période régie par la théorie de l'*imitatio*, il semble, en effet, difficile de poser les termes « auteur » et « créateur » (compris ici dans le sens d'inventeur) dans une pure relation de synonymie. Pour les contemporains de Cervantès, la création est imitation et le rapport aux modèles est fondateur de toute démarche d'écriture. Pour autant, cette relation doit-elle inéluctablement s'envisager comme une copie servile d'un modèle et d'une formule ? Cette seconde question que nous formulons provient, bien sûr, de la distance critique qui nous sépare de la réalité du contexte de création dans lequel évolue Cervantès. Or, ce contexte est une donnée indispensable qu'il convient d'analyser et de redéfinir avec précision si l'on souhaite, dans un deuxième temps, préciser les caractéristiques de la création cervantine et en déceler les enjeux véritables. La théorie littéraire qui naît et s'épanouit à partir du XVI^e siècle constituera, dans cette partie, un outil indispensable pour notre étude, car elle permet d'identifier les règles et les contraintes avec lesquelles doivent composer les créateurs de l'époque : nous nous y référerons en la présentant en lien avec la production de Cervantès afin de définir la nature du rapport que l'auteur entretient avec ces impératifs régissant le monde des lettres.

La relation que l'auteur noue avec les modèles littéraires et les théories poétiques dont il dispose lors de la rédaction de *La Galatée* et celle du *Persiles* nous permettra, enfin, de prendre la mesure des choix génériques opérés par le créateur, celui que nous avons présenté jusqu'ici comme un explorateur. Nous nous sommes alors demandée s'il était possible, à travers l'étude de l'itinéraire de création cervantin, de définir le point de vue de l'auteur sur son contexte de création. Cette dernière question semble particulièrement épineuse, mais elle est aussi essentielle, puisque nous sommes face à un créateur qui n'a jamais rédigé de métatextes et qui s'est toujours

⁷⁹ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 282.

refusé à formuler sa propre poétique. Notre lecture tentera donc de combler ces silences – néanmoins éloquents – de Cervantès et c’est pourquoi il nous faudra revenir sur les divers choix littéraires réalisés au fil du temps : peut-on y déceler un principe évolutif ? Cervantès paraît laisser, en effet, germer et s’épanouir ses projets au moment opportun et le refus de cultiver, de façon exclusive, un seul genre semble indiquer que l’itinéraire suivi par Cervantès est régi par une telle dynamique. C’est donc la figure d’un créateur à l’affût de modèles innovants et soucieux de suivre les réflexions poétiques naissantes aux XVI^e et XVII^e siècle qui se dessine. Dans cette partie, nous concluons sur une étude plus détaillée de la rédaction du *Persiles* car ce dernier projet nous semble, sur ce point, particulièrement exemplaire de l’attitude adoptée par Cervantès face à un monde des lettres dominé par de grandes figures et pétri de théories littéraires parfois dissonnantes.

- Qu’est-ce qu’un auteur ?

La notion d’auteur est particulièrement problématique lorsque l’on aborde des textes de la période dite moderne : si nous considérons, au XXI^e siècle, que Cervantès est un auteur et que nous érigeons ce terme en synonyme de créateur, aux XVI^e et XVII^e siècles, cette synonymie n’allait pas de soi et les créateurs eux-mêmes pouvaient rencontrer des difficultés au moment de définir leur position, voire leur rôle. La figure de l’auteur n’est pas fixée une fois pour toutes, mais elle se précise et se construit peu à peu. Aussi convient-il de formuler quelques remarques afin de mieux cerner ce que ce terme recouvrait à l’époque de Cervantès et de comprendre la pertinence de certaines théories gouvernant le monde des lettres dans l’Espagne à la fin du XVI^e siècle – telle celle de l’*imitatio* –. La définition de l’auteur telle que nous l’entendons aujourd’hui constitue, par exemple, un véritable obstacle lorsqu’il nous faut comprendre la réaction de Cervantès face à Avellaneda ou encore lorsque nous tentons de saisir les motivations des continuateurs d’œuvres telles *Los siete libros de la Diana*. Dès lors, au vu de ce flou entourant la notion d’auteur et, ce faisant de paternité littéraire, de propriété intellectuelle et de droits d’auteur, il nous faut rappeler quelques principes afin de préciser la signification de ce terme dans l’Espagne des Siècles d’Or. À cet égard, le passage par la Renaissance s’avère nécessaire puisqu’il s’agit là d’une période charnière pour cette question de la figure de l’auteur : elle est le moment où commence à se

construire une image de l'auteur proche de celle que nous nous faisons aujourd'hui et où se déconstruit une conception de l'auteur – celle qui prévalait jusqu'alors –.

Dans *L'auteur à la Renaissance*, Malcolm Walsby, rappelle que la notion d'auteur n'avait aucune valeur sur le plan juridique et que c'est précisément à la Renaissance que s'établissent certains principes, tel le droit à préserver la création intacte à une période où le contrôle de la diffusion d'un ouvrage était loin de constituer une tâche aisée. Fondant son propos sur l'analyse d'exemples précis tirés du contexte littéraire français, le critique affirme que :

« Dans les procédures judiciaires qui suivirent l'auteur ne revendiquait pas le droit d'être reconnu auteur mais le droit de ne pas avoir de modification apportée à son manuscrit.

Les premiers pas de la notion d'auteur en tant que propriétaire d'un écrit sont dévoilés par un autre conflit judiciaire. En 1504, avec le procès qu'intente avec succès l'historien André de la Vigne contre l'imprimeur Michel le Noir, la question des droits de l'auteur d'un texte fut clairement posée. La victoire de La Vigne, comme le montre si bien Cynthia Brown, marquait l'arrivée de l'auteur en tant que détenteur du sens et de l'autorité de l'écrit. »⁸⁰

À la Renaissance, nous assistons donc à l'apparition de nuances dans les revendications émises par les auteurs : si l'auteur commence à réclamer un droit de regard sur son œuvre et si l'on peut fixer la naissance de la notion de droits d'auteur à cette période, les créateurs ne paraissent pas encore exiger une reconnaissance de leur statut. Cette conscience d'avoir le droit de contrôler sa propre création est aussi exprimée par Cervantès, notamment dans le conflit qui l'oppose au continuateur de son œuvre centrale, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. En effet, comme le rappelle Albert A. Sicroff :

« Un aspecto del *Quijote* que quizás no haya recibido la atención que merece es el de presentarse como una obra escrita en dos partes, cada una de las cuales termina con la muerte del protagonista. Cervantes mismo explicó esta particularidad como consecuencia de su reacción al *Quijote apócrifo* de Avellaneda. Descontento con la deformación de su obra por ese « escritor fingido y tordesillesco » para quien no fue « carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio », el autor original decidió llevar al hidalgo manchego a un fin que cerraría el paso a nuevas continuaciones de sus andanzas. »⁸¹

Cervantès semble donc avoir bel et bien conscience que la paternité littéraire lui confère une position particulière face à ses créations et il se considère le seul à avoir le droit de donner une

⁸⁰ WALSBY, Malcolm, « La voix de l'auteur ? », *L'auteur à la Renaissance*, ouvrage édité par Rosanna Gorris Camos et Alexandre Vanautgaerden, Turnhout, Brepols, 2009, p. 68.

⁸¹ SICROFF, Albert A., « La segunda muerte de Don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, n° 2, 1975, p. 267.

suite à sa création. Or, à une période où la rédaction de suites est une pratique courante et que tout auteur peut décider de poursuivre la création d'un autre, cette attitude de Cervantès prouve le rapport particulier qu'il entretient avec son œuvre : il souhaite la préserver de toute modification et veut exclure tout autre intervenant dans le circuit qui le lie à ses lecteurs. À ses yeux, il est important que sa création soit connue sous la forme élaborée et définie par ses soins et que personne ne puisse biaiser le message qu'il transmet à ses lecteurs, en modifiant l'œuvre ou en en proposant des suites que Cervantès considère illégitimes. Paradoxalement, il convient de rappeler que l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* renonce pourtant à ses droits sur ses créations lorsqu'il vend l'approbation, la licence et le privilège à un éditeur comme Francisco de Robles en échange d'une somme qui nous semble aujourd'hui dérisoire :

« Para que un texto pueda ser impreso el autor no sólo ha de conseguir un librero o impresor que asuma el coste de hacerlo (o que lo haga a costa del propio autor), sino que también ha de superar una serie de requisitos legales, que se concretarán en el próximo capítulo: la aprobación, la licencia y el privilegio, entre otros. El autor podía vender estos documentos legales a un librero con lo que ganaba un dinero con su texto, pero perdía todo control sobre el libro. Así lo hizo Miguel de Cervantes con la *Galatea* (por la que cobró 1336 reales en 1583), con el *Quijote* o las *Novelas Ejemplares*, por las que el librero Francisco de Robles le pagó 1600 reales y 24 ejemplares del libro. »⁸²

Accepter de perdre le droit de regard sur sa propre création est une décision extrêmement difficile pour un créateur qui se montre, par ailleurs, si préoccupé du dialogue qu'il noue avec ses lecteurs, comme nous le verrons dans la prochaine partie et qui paraît avoir à cœur, autant que faire se peut, de limiter le nombre de médiateurs au sein de cet espace de dialogue. Dans le même temps, c'est la réalité économique qui justifie aussi la nécessité de vendre les droits de leurs créations et qui rappelle la condition précaire des auteurs dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles : la médiation de l'éditeur est inévitable et Cervantès devra, lui aussi, se plier à cette contrainte en cédant ses droits et, dans le même temps, la possibilité de surveiller le devenir de ses créations.

Face à une réalité peu propice pour envisager vivre vraiment de leurs créations, les auteurs se retrouvent donc dans une position peu aisée qui les oblige à composer avec ces figures que sont notamment les éditeurs : de ces derniers dépend, en définitive, la survie des créateurs et l'on perçoit déjà une première limite dans la définition du terme « auteur » aux XVI^e et XVII^e siècles

⁸² LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Aquí se imprimen libros – La imprenta en la época del Quijote*, Prólogo de Julián Martín Abad, Madrid, Imprenta Artesanal Ollero y Ramos, 2005, p. 60.

par rapport à celle que nous connaissons. En effet, à cette période, les créateurs ne jouissent pas de droits véritablement définis quant à leurs œuvres : si la notion de paternité littéraire n'est pas remise en cause et que le nom des auteurs trône bientôt sur la page de titre, leurs privilèges sur leur propre création restent bien limités. Malcolm Walsby rappelle que les créateurs acquièrent une reconnaissance par l'institutionnalisation progressive de l'apparition du nom de l'auteur sur la première page :

« L'œuvre anonyme était très courante au seizième siècle, et ce particulièrement dans la littérature polémique. Alors que l'anonymat semblait au début être le choix par défaut, la présence de l'auteur devint vite courante et s'annonçait le plus souvent sur la page de titre. Cette visibilité nouvelle de l'auteur devint rapidement institutionnalisée et, dans un renversement complet de la situation, l'anonymat finit par être reconnu sur la page de titre. »⁸³

De fait, les noms des créations sont associés à celui du créateur et les lecteurs identifient de plus en plus facilement ce rapport : Cervantès est ainsi immédiatement convoqué lorsque sont mentionnées ses œuvres. *La Galatée*, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, les *Novelas Ejemplares* et le *Persiles* sont donc connues et reconnues comme ses créations. C'est cette association qui légitime, par exemple, les propos de Cervantès dans le *Viaje del Parnaso* où la première personne est présentée dans son rapport avec ces différentes créations dans le quatrième chapitre. En ce qui concerne *La Galatée*, le Manchot de Lépante commence le tercet par un « Yo » incarnant le créateur et nomme l'œuvre dans le vers suivant :

« Yo corté con mi ingenio aquel vestido,
Con que al mundo la hermosa « Galatea »
Salió para librarse del olvido. »⁸⁴

Cette façon de faire se répète et Cervantès affirme par la suite : « Yo he dado en Don Quijote pasatiempo »⁸⁵ ou encore « Yo he abierto en mis « Novelas » un camino, »⁸⁶. L'auteur se présente dans la relation de paternité qu'il revendique avec ses ouvrages et l'on pourrait voir dans ce procédé réitéré une manière d'affirmer son autorité. Pour autant, Cervantès est-il véritablement considéré comme un auteur par ses contemporains au sens où nous concevons aujourd'hui ce

⁸³ WALSBY, M., « La voix de l'auteur ? », *art.cit.*, p. 69.

⁸⁴ CERVANTES, M., *Viaje al Parnaso*, *op.cit.*, p. 65.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 65.

terme ? À ce propos, il convient de constater que le terme « auteur » aux XVI^e et XVII^e siècles était essentiellement réservé aux figures de l'Antiquité et, comme le remarque Carlos Vecce :

« À l'époque de l'Humanisme, l'Auteur, l'*Auctor*, est l'écrivain ancien, le « classique », le modèle de style et de pensée, dépositaire de l'*auctoritas*. La philologie humaniste concerne les textes classiques, en tant que documents de la langue et du style des *Auctores*. »⁸⁷

Cette dernière remarque nous invite donc à reconstruire la réalité de la création dans l'Espagne des Siècles d'Or à partir de cette conception hiérarchisée des différentes figures de créateurs existantes : puisque les seuls auteurs reconnus à ce titre sont ceux de l'Antiquité, les Espagnols qui s'engagent dans la voie de l'écriture et qui veulent engendrer de nouvelles œuvres (Carlos Vecce rappelle, à ce propos, l'origine étymologique d'auteur qui « vient du latin *auctor*, du verbe *augeo*, pour indiquer « celui qui augmente, qui engendre, qui produit ». »⁸⁸) ne devront-ils pas forcément chercher à s'inscrire dans une relation de filiation avec ceux qui sont considérés comme les autorités légitimes et les seuls véritables auteurs ?

Si Alain Viala a intitulé son ouvrage sur la création à partir du XVII^e siècle « Naissance de l'écrivain »⁸⁹ pour marquer l'importance de cette période dans la formation de la notion d'auteur, force est de constater que ce terme ne recouvrait pas alors la même signification que nous lui conférons aujourd'hui : aux prises avec une réalité qui le contraint à céder ses droits sur son œuvre, mais aussi avec un contexte où la notion de propriété intellectuelle est encore imprécise, le créateur doit, en outre, admettre que les seuls auteurs reconnus comme tels sont Homère, Virgile et les grandes figures de l'Antiquité. Aussi, pour poser et exposer la valeur de leurs créations, les auteurs des Siècles d'Or devront-ils chercher à mettre en évidence l'héritage de ces textes de l'Antiquité et devront-ils se définir par rapport à ces œuvres précédentes. La théorie de l'*imitatio* en vigueur aux XVI^e et XVII^e siècles est, en effet, au fondement de la conception de l'auteur telle qu'elle apparaît aux yeux des contemporains de Cervantès par exemple. Il nous faut donc, après avoir rappelé les nuances autour de la notion d'auteur à l'époque de la rédaction de *La Galatée* et du *Persiles*, tenter de définir cette théorie et mettre en évidence les contraintes qu'elle suppose pour les créateurs aux Siècles d'Or.

⁸⁷ VECCE, Carlos, « la « mort de l'auteur » à la Renaissance. », *L'auteur à la Renaissance*, *op.cit.*, p. 87-88.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁹ VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

- L'*imitatio* : une relation au modèle à accepter

La problématique de l'*imitatio*, si présente aux XV^e et XVI^e siècles, est particulièrement intéressante à aborder dans le cas de la création cervantine où, comme l'ont déjà relevé de nombreux critiques, l'intertextualité est fondamentale et imprime à l'œuvre ses spécificités. Fernando Lázaro Carreter évoque avec finesse cette nécessité de l'*imitatio* lors de la rédaction d'une œuvre :

« Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso: « Se adunque l'artificio del scrivere consiste sommamente nella imitatione, come nel vero consiste, è necessario che, volendo far profitto, habbiamo maestri eccellentissimi... Coloro che... ci propongono le compositioni di proprio ingegno ci ponno fare grandissimo danno », escribía Marco Antonio Flaminio a Luigi Calmo. Por otra parte, los antiguos habían propuesto y habían practicado ellos mismos dicho método. La imagen aristofanesca de la abeja que, libando múltiples flores, elabora su propia miel, se repite insistentemente entre los latinos. »⁹⁰

Ce qui se dessine dans cette citation, c'est la nécessaire référence à un ou des modèle(s) : de fait, si un auteur décide de négliger les œuvres antérieures et de s'en détourner, il va au devant de grands dangers, car il serait tout à fait inconsidéré de prétendre nier la production littéraire antérieure. Celle-ci renferme un bagage indispensable à tout auteur et se pose même, bien souvent, comme le gage de crédibilité et de sérieux de l'œuvre créée. Le créateur des Siècles d'Or est cette *apex*, cette abeille évoquée par Aristophane, qui va butiner parmi les textes de l'Antiquité : la nécessité de s'appuyer sur les créations des véritables auteurs est unanimement acceptée et l'*imitatio* est un impératif dont la légitimité n'est jamais remise en cause.

Dès lors, si un auteur venait à écrire sans s'inspirer de ces modèles, il serait considéré comme extrêmement vaniteux et son mépris des préceptes pourrait être puni de différentes manières : par un échec littéraire ou, du moins, par de virulentes critiques à l'encontre de son œuvre. D'ailleurs, si l'on se tourne vers les considérations de Francisco Sánchez de las Brozas ou de Fernando de Herrera, l'entreprise de se défaire des modèles est présentée, sans équivoque,

⁹⁰ LÁZARO CARRETER, Fernando, « Imitación y originalidad en la poética renacentista », in RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, t.2, Madrid, Editorial Crítica, 1980, p. 91.

comme vaine et périlleuse par les deux commentateurs dont les points de vue divergent pourtant à d'autres moments. Ainsi, comme le rappelle Eugenio Asensio :

« Los dos humanistas son defensores entusiastas de la imitación de los clásicos. Escribe el maestro Sánchez en su *Al lector* que va al frente de su Garcilaso una especie de proclama y apología de la imitación, cuya quintaesencia es: « Digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos ». Y Fernando de Herrera incita a los escritores a enriquecer el habla de su patria « con los más estimados despojos de Italia i Grecia i de los otros reinos peregrinos ». El sevillano, está claro, mira a Italia como una continuación de Grecia y Roma. »⁹¹

L'imitation et l'assimilation – ou la connaissance – des chefs-d'œuvre de l'Antiquité sont récurrentes dans les textes de l'époque et elles se retrouvent également sous la plume d'auteurs qui ne sont pas inconnus de Cervantès. Dans cette perspective, on le soupçonne aisément, les notions d'originalité et de création ne jouissent d'aucune légitimité si elles ne sont pas adossées à la référence à des modèles, connus et reconnus de tous. Ces notions se retrouvent irrémédiablement associées à celle d'imitation car c'est toujours par rapport au(x) modèle(s) que sera jugée une œuvre et que les écarts – ou les prises de distance – d'un créateur ou de sa création seront perçus des lecteurs et des critiques. Les créations de l'Antiquité sont ainsi érigées en véritables étalons permettant de mesurer les innovations introduites par un auteur.

Pourtant, des degrés sont établis dans la relation d'une œuvre et de son modèle et l'idée d'une imitation servile, d'une pure copie, est très éloignée de la signification profonde du concept d'*imitatio*. Afin de saisir ces nuances, nous pourrions nous référer aux propos de Pétrarque qui, dans une lettre à Boccace, semble prôner, avant tout, la mesure faisant aussi écho à la lettre XXXIII des *Lettres à Lucilius* de Sénèque :

« L'imitateur doit éviter que la ressemblance de son texte à celui de son modèle ne soit une identité, du même ordre que la ressemblance de l'objet à son image dans le miroir, au point que le mérite de l'artiste dépende du degré de reproduction dont il est capable ; la ressemblance doit être analogue à celle d'un fils à son père qui s'accommode souvent d'une grande différence physique, et qui tient à rien, à un air, comme disent les peintres d'aujourd'hui : aussitôt qu'on voit le fils, le père revient en mémoire, la comparaison entre les deux les montre alors tout différents, et pourtant un mystérieux je ne sais quoi maintient le rapprochement. Dans tout ce que nous écrivons à la ressemblance d'un modèle il faut introduire beaucoup de différences, et laisser voilé ce qui subsiste de ressemblance, si bien qu'on ne puisse le remarquer sinon à tête reposée et plutôt comme un soupçon que comme une certitude. Il faut donc s'inspirer d'une nature créatrice et des qualités de son style, et ne pas reprendre ses propres termes : dans le premier cas, la ressemblance reste cachée, dans le second, elle ressort ; dans le premier cas on a affaire à

⁹¹ ASENSIO, Eugenio, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 322-323.

un poète, dans le second à un singe. »⁹²

Les propos de Pétrarque permettent de délimiter ce qui relève de l'*imitatio*, car *similis non est idem*. Ils éclairent aussi, de façon incontestable, la position d'un Cervantès qui revendique, à chaque étape de son itinéraire poétique, des filiations avec les créations de l'Antiquité tout en affirmant sa volonté de dépasser le modèle retenu ou d'insuffler à la forme des modifications. À une époque où l'*imitatio* est la règle, le choix du ou des modèle(s) est un moment particulièrement important dans le processus créatif, puisqu'il conditionne tout autant l'élaboration de l'œuvre – en instaurant des critères et en posant des limites – que sa réception future. En effet, la création sera toujours lue avec, en guise d'arrière-plan, les critères génériques auxquels elle répond ainsi que dans les rapports qu'elle entretient avec l'ensemble des œuvres qui l'ont précédée. La synonymie que nous considérons comme allant de soi entre auteur et créateur peut sembler remise en question lorsque l'on s'intéresse à la réalité littéraire de l'Espagne des Siècles d'Or et c'est pourquoi il convient de préciser les relations qui s'établissent entre la théorie de l'*imitatio* et la notion de création : les auteurs jouissent-ils encore d'un espace de liberté et de création si leur fonction est réduite à la seule réinterprétation des modèles déjà créés ?

Il est incontestable que s'il désire connaître un véritable succès littéraire, l'auteur va devoir exercer inlassablement son esprit d'analyse sur les œuvres qui ont su remporter les faveurs du public et des théoriciens se hissant de la sorte au rang d'autorités. Il s'agit là d'un préalable indispensable non seulement pour offrir une création qui s'assurera une réception favorable, mais également pour explorer avec succès les formules littéraires dont dispose l'auteur. Mais, dès lors, où se trouve alors la marge créative dans laquelle l'auteur peut laisser voguer son imagination et faire montre de son talent ? L'*imitatio* n'est en aucun cas synonyme d'imitation servile et la citation de Pétrarque que nous avons retranscrite un peu plus haut en porte aveu de façon éclatante, en montrant la nuance sur laquelle repose ce principe de l'imitation. Ainsi, le processus en jeu dans ces travaux de réécriture ou d'écriture à partir d'un ou de plusieurs modèles est à mettre en relation avec ce que Gérard Genette nomme la « mémoire générique ». Le critique affirme, sur ce point, que « le seul fait, par exemple, de la *mémoire générique* (la *Jérusalem délivrée* se souvient de l'*Énéide*, qui se souvient de l'*Odyssée*, qui se souvient de l'*Illiade*) n'incite

⁹² PÉTRARQUE, in FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 78-79.

pas seulement à l'imitation, et donc à l'immobilisme, mais aussi à la différenciation »⁹³. Chaque texte constitue un nouveau maillon qui prend place dans une chaîne intertextuelle dont les origines remontent à l'Antiquité. Cependant, si ce nouveau texte n'est que répétition pure et simple, il ne recevra aucune reconnaissance. Inversement, s'il se fait variation, le nouveau texte trouvera une place de choix dans cette chaîne : la marge de manœuvre dont dispose l'auteur est assez réduite, mais le défi ne s'en trouve qu'agrandi. C'est donc cette relation entre répétition et variation qui permet de distinguer les véritables œuvres des épigones : un genre va perdurer, grâce aux premières, en évoluant, alors qu'il va péricliter et montrer des signes d'essoufflement lorsque les productions se réduisent à de purs travaux d'imitation. Une telle lecture se retrouve d'ailleurs sous la plume de Cervantès qui distingue les créations en fonction de cette hiérarchie dans un passage que nous avons déjà mentionné, dans le chapitre VI de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* : ainsi, par exemple, *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* est d'abord présenté comme « dogmatizador de una secta tan mala »⁹⁴, mais il sera néanmoins sauvé des flammes grâce aux arguments apportés par le barbier. Ce dernier rappelle, en effet, « que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar »⁹⁵.

Comme en témoigne l'extrait de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* a conscience de la signification de la théorie fondée sur le principe d'*imitatio* et il établit donc une distinction entre la création qui ouvre une voie nouvelle et celles qui copient et répètent de façon stérile (le lexique de la secte employé avec provocation marque cette différence existant entre « el dogmatizador » et « los secuaces »). En outre, Cervantès prouve qu'il a réussi à définir une marge de manœuvre dans la relation au(x) modèle(s) dont il jouera, selon différentes modalités, au cours de son parcours poétique : Cervantès est parfaitement conscient de ce processus nécessaire de la mémoire générique auquel il adhère pleinement et qu'il respecte. D'ailleurs – et nous l'avons relevé dans la première partie de notre étude –, les phénomènes de filiation sont toujours explicites et explicités par l'auteur dans *La*

⁹³ GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », GENETTE, Gérard ; JAUSS, Hans Robert ; SCHAEFFER, Jean-Marie ; SCHOLLES, Robert; STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 154.

⁹⁴ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, *op.cit.*, p. 110-111.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 111.

Galatée et dans le *Persiles*. Au fil des pages, le lecteur pourra, de surcroît, percevoir la présence d'autres filiations qui n'ont pas toujours été mises en avant par l'auteur, mais qui participent également à l'affirmation de la généalogie respectable de ses œuvres. Ainsi, pour *La Galatée*, l'avons-nous remarqué, Garcilaso et Ovide sont les premiers noms qui seront associés au titre de l'œuvre, mais l'*imitatio* ne se borne pas à ces deux seuls créateurs : page après page, d'autres œuvres apparaissent en filigrane, tels des modèles implicites, ou plus exactement suggérés. En ce qui concerne la construction de l'œuvre, par exemple, *Los siete libros de la Diana* de Montemayor est le modèle qui se pose et s'impose comme l'ouvrage que Cervantès a voulu interroger et face auquel il a tenu à s'affirmer en se détachant de la parfaite symétrie privilégiée par Jorge de Montemayor, mais jugée par trop figée par l'auteur de *La Galatée*.

De façon analogue, pour le *Persiles*, le modèle affirmé et proclamé par Cervantès, ne constitue finalement qu'un exemple parmi d'autres : le « roman d'aventures et d'épreuves » ne s'enferme pas, lui non plus, dans une relation univoque à un modèle et la volonté affirmée de « competir con Heliodoro »⁹⁶ n'est qu'un masque. En effet, derrière ce défi formulé, se cache également une profusion de références et une invitation – adressée au lecteur – à rechercher et à identifier les phénomènes d'intertextualité en jeu dans le *Persiles*. Il serait alors bien réducteur de voir une relation exclusive au modèle héliodorien dans la composition du *Persiles*, car les autres hypotextes, plus anciens encore – comme l'*Énéide* de Virgile – ou plus récents – comme le *Peregrino en su patria* de Lope de Vega – viennent marquer, d'une façon ou d'une autre, de leur empreinte le texte cervantin. Les résonances virgiliennes ont été mises en évidence par la critique dans le deuxième livre du *Persiles* qui prend place dans le palais de Policarpo, tandis que la troisième partie – qui voit le pèlerinage des deux héros délaisser la modalité maritime pour revenir à des terres plus connues du lecteur – semble être une réponse au défi que Cervantès s'est lancé envers l'œuvre de Lope de Vega qui choisit de commencer son livre par l'évocation de « la famosa playa de Barcelona »⁹⁷.

Cervantès se présente ainsi comme cette *apex* imaginée par Aristophane, car il butine dans diverses créations et montre donc sa capacité à donner au principe d'*imitatio* toute sa dimension

⁹⁶ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares*, *op.cit.*, p. 19.

⁹⁷ LOPE DE VEGA, Félix, *El peregrino en su patria*, Barcelona, Sebastián de Comellas, 1605, p. 21.

créatrice. Ce qu'introduit ou ce que rappelle la théorie de l'*imitatio*, c'est aussi la notion d'humilité : il serait, en effet, vain de croire qu'un auteur est un authentique créateur, car la seule figure à proprement parler créatrice est divine. Il importe ainsi de prendre la mesure dans les œuvres qui le précèdent : celui qui s'apprête à rédiger un ouvrage va devoir, avant tout, chercher les modèles dignes d'imitation et déterminer la reconnaissance que ces créations ont obtenue et qu'elles continuent de susciter. De ce point de vue, les choix cervantins trahissent la pleine acceptation de l'auteur de la théorie de l'*imitatio* : Cervantès ne prétend jamais réaliser une œuvre *ex nihilo* et n'omet pas de rendre hommage à ses prédécesseurs. Pour autant, il refuse de se placer dans un rapport servile et il s'agit, à chaque fois, de côtoyer le ou les modèle(s) retenu(s), de les analyser, de les faire siens pour offrir aux lecteurs un véritable travail de re-création et de poursuivre, en s'appuyant sur les recherches précédentes, sa propre recherche poétique. Cette posture de l'auteur face aux modèles est déjà sensible dans *La Galatée*, mais l'attitude de défi face au modèle et le regard critique s'intensifient dans un processus d'approfondissement, au moment de la rédaction du *Persiles*.

- L'acte créatif et la théorie littéraire : une relation obligée et nécessaire

L'évocation de la théorie de l'*imitatio* en vigueur aux XVI^e et XVII^e siècles rappelle que le créateur n'est pas une figure isolée à cette période et que son œuvre ne peut se comprendre ni s'apprécier si l'on omet d'évoquer le contexte dans lequel celle-ci prend place. Entre les modèles et les traités poétiques, la place occupée par l'auteur semble parfois se réduire comme une peau de chagrin, mais c'est aussi la situation particulière de cette figure qui permet de saisir les enjeux de la création à l'époque des XVI^e et XVII^e siècles : le créateur devra sans cesse préciser les relations qu'il tisse avec les modèles imités, mais aussi avec les théories poétiques qui naissent à cette même période. Or, la critique actuelle a tendance à tracer une séparation radicale, une césure entre la création littéraire des Siècles d'Or espagnols et le discours théorique qui lui est contemporain : le décalage relevé entre ces deux pôles et décelé par cette même critique, est bien souvent défavorable au discours théorique. Ce dernier est perçu et jugé comme un discours figé face à une création qui serait, quant à elle, synonyme de mouvement. Aussi, le discours théorique est-il fréquemment ressenti et présenté comme un discours stérile, limitatif et dogmatique, alors que la production littéraire tend, au contraire, à être définie en des termes élogieux : elle est fertile, variée

et créative. Une telle vision duelle ne rend pourtant pas compte de la réalité de l'époque qui nous intéresse, car dès la fin du XVI^e siècle création et théorie connaissent incontestablement une période de questionnements intenses. Il semble, en outre, que ces deux sphères se fécondent réciproquement. Pourtant, en dépit de ces relations que nous nous attacherons à souligner, la théorie toujours associée à la norme, et la création posée dans ses relations à la notion de transgression de cette norme, sont trop souvent étudiées séparément et un tel constat nous a invitée à nous interroger sur les parti pris d'analyses qui dominant encore largement : faut-il concevoir, systématiquement, cette relation entre texte littéraire et texte théorique en termes d'opposition ? Dans le cas de l'Espagne des Siècles d'Or, théorie et création sont-elles d'ailleurs conçues comme deux ennemies irréconciliables ?

Les arts poétiques, telle la *Philosophía antigua poética* d'Alonso Lopez Pinciano, sont des ouvrages permettant, avant tout, aux auteurs et aux lecteurs de partager des références communes, ce que Hans Robert Jauss nomme un « horizon d'attente »⁹⁸. En effet, dans son ouvrage, *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss insistait sur le lien essentiel unissant auteur, critique et lecteur : selon lui, ces trois figures n'entretiennent pas seulement des relations d'opposition, même si des divergences peuvent se faire sentir dans leurs prises de position respectives. Le critique affirmait ainsi que « l'histoire de la littérature, c'est un processus de réception et de production esthétiques, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même, incité à produire à son tour »⁹⁹. Les schémas génériques qui s'ébauchent, de façon plus ou moins précise, dans les traités poétiques, ne sont donc pas à lire uniquement comme des modèles dogmatiques : ils permettent seulement d'homogénéiser les référents, les critères pour qu'auteur, lecteur et critique puissent réussir à se comprendre et à s'estimer mutuellement. Aussi, les avancées de la réflexion poétique des XVI^e et XVII^e siècles influenceront-elles tout autant les productions poétiques contemporaines que la réception de ces œuvres, car la création, la critique et la réception représentent les trois pôles d'un triangle relationnel qui s'influencent réciproquement. Dans cet ordre d'idées, l'étude des arts poétiques se révèle être un moyen privilégié dont nous disposons aujourd'hui pour définir l'«

⁹⁸ JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p. 58.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

horizon générique » – pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer¹⁰⁰ – à partir duquel pourra se déployer toute œuvre, aussi « innovante » soit-elle.

Les traités poétiques créent un pont entre lecteur et auteur, en se posant comme des grilles de lecture qui permettent au récepteur d'identifier l'œuvre, de la classer et de l'introduire dans un système de relation – de similitude ou d'opposition – avec d'autres créations. C'est pourquoi les idées transmises par ces arts poétiques et les outils d'analyse qu'ils fournissent devront être analysés préalablement si l'on souhaite mesurer l'épanouissement d'une création et expliquer certains phénomènes décelables dans la réception d'un ouvrage ou d'une formule générique. Elles forment, en effet, l'ensemble des présupposés partagés par le lecteur et l'auteur, qui permettra l'établissement du pacte de lecture, mais elles sont aussi – et de façon plus fondamentale – à l'origine de la lecture elle-même, car cette dernière se réfère, implicitement ou explicitement, aux grilles d'analyse que les ouvrages théoriques établissent pour permettre aux lecteurs de pénétrer une œuvre. Comme le résume Jean-Marie Schaeffer :

« on peut supposer que, au moment de la genèse du texte, généricité auctoriale et généricité lectoriale se superposent plus ou moins, ne serait-ce que parce que l'auteur est aussi un lecteur, et qu'il n'existe pas d'invention générique *ex nihilo*, mais seulement des réaménagements, amalgames ou extensions à partir d'horizons génériques *déjà* disponibles. »¹⁰¹

Cet « horizon générique » défini par les arts poétiques rend aussi compte de la mémoire générique en jeu, à un moment donné : il inscrit, en effet, la création dans une généalogie qui accueille d'autres textes et met en évidence les liens de parenté sur lesquels elle se fonde – justifiant ainsi la théorie de l'*imitatio* dont nous avons relevé la prépondérance –. Si l'on regarde de plus près un texte comme la *Philosophía antigua poética* par exemple, la référence au modèle d'Héliodore et à sa généalogie dans la lettre consacrée au genre épique invite auteurs et lecteurs à replacer cet ouvrage dans une filiation remontant à l'épopée homérique et la présentation de *L'Histoire Éthiopique* retenue par Alonso López Pinciano permet alors d'expliquer le succès que cette œuvre connaît, notamment auprès des érasmistes de la seconde ou troisième génération. Ainsi, lorsque l'un des personnages, Fadrique, parle d'Héliodore, il identifie, sans équivoque, sa parenté avec les auteurs épiques et met en avant les qualités de sa création :

¹⁰⁰ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 153.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.153.

« De Heliodoro no hay duda de que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escrito; a lo menos, ninguno tiene más deleite trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias. »¹⁰²

Le théoricien balise ainsi, d'une certaine façon, la recherche des auteurs qui souhaiteraient créer une œuvre épique, en inscrivant *L'Histoire Éthiopique* dans une tradition que le terme « épico » met en évidence : Héliodore est présenté comme un grand créateur et comme un modèle dans sa façon de traiter l'histoire (« añuda y suelta ») ainsi que sur le plan de l'expression (« tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias »). Alonso López Pinciano oriente, de la sorte, les recherches des auteurs à venir, en leur montrant les qualités d'une œuvre et il leur suggère enfin – *via* le système comparatif employé – de s'inspirer des autres auteurs épiques. De la même façon, en posant Héliodore en exemple, le théoricien offre aux lecteurs un point de repère par rapport auquel ils pourront replacer – mais aussi mesurer – les créations qu'ils côtoieront et des critères d'analyse pertinents pour accueillir convenablement une œuvre. Le lecteur doit, par exemple, éprouver un « deleite trágico » lorsqu'il parcourt les pages d'une épopée, ressentir le désir d'avancer dans sa lecture si l'histoire est savamment organisée et être porté, au fil des pages, par une écriture noble où le style sera élevé. En quelques lignes, la définition générique ouvre des voies à explorer par et pour les créateurs et rappelle aux lecteurs ce qu'ils sont en droit d'attendre d'une œuvre se revendiquant de telle ou telle généalogie.

La théorie poétique apparaît, ainsi, davantage comme un lien entre création et réception, comme un trait d'union entre auteur et lecteur et l'aspect dogmatique relèverait finalement davantage d'une interprétation de ce que pourrait être un art poétique. En outre, dans le contexte qui nous intéresse – l'Espagne des Siècles d'Or –, l'analyse de la théorie poétique nous semble particulièrement riche et instructive, car elle traverse une période de construction et de reformulation : en effet, des vides ou des flottements définitionnels sont aisément repérables dans les textes laissant ainsi aux auteurs une possibilité d'infléchir les définitions et les critères génériques qui s'établissent progressivement. Une chose est sûre : si la relation entre théorie et création a souvent été remise en cause – comment, en effet, concilier deux discours apparemment si hétérogènes ? –, les créateurs des XVI^e et XVII^e siècles s'intéressent pourtant à cette réflexion dynamique et tâtonnante et ne perçoivent pas forcément ce rapport au cadre théorique comme un

¹⁰² LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, op.cit., p. 461.

obstacle. Ils y décèlent, aussi, la possibilité de revaloriser leurs entreprises et de définir, en outre, les termes du dialogue qu'ils noueront avec leur lectorat. L'analyse de l'état de la théorie poétique dans la péninsule Ibérique à partir de la fin du XVI^e siècle s'impose, dès lors, pour affiner la définition du contexte de création dans lequel évolue Cervantès.

- Le vide théorique espagnol : manque regrettable ou opportunité pour les auteurs ?

La théorie littéraire en est seulement à ses prémices dans l'Espagne du XVI^e siècle alors que le mouvement critique initié en Italie a déjà démontré la vitalité de la réflexion poétique qui s'y développe : les nombreux traités et les commentaires du texte aristotélicien illustrent cet enthousiasme théorique dans la péninsule Italienne. Face aux Italiens, les Espagnols accusent un certain retard et l'on en veut pour preuve le nombre encore réduit d'ouvrages critiques publiés au XVI^e siècle dans la péninsule Ibérique. Preuve de ce vide théorique relatif, *La Poétique* d'Aristote, ouvrage fondateur de la pensée poétique à partir de la Renaissance, n'a été que peu traduite en castillan et il convient de rappeler que la première véritable traduction de l'ouvrage du Stagirite, fruit des efforts d'Alonso Ordóñez, ne sera publiée qu'en 1626 seulement. Au vu de ces éléments, l'on peut supposer que l'accès au texte fondateur du renouveau théorique en Italie restait, somme toute, assez réduit dans l'Espagne du XVI^e siècle étant donné qu'il impliquait la maîtrise du latin ou de l'italien. À l'aube du XVII^e siècle, la péninsule Ibérique ne dispose pas encore de ce *corpus* théorique en langue vulgaire, indispensable pour que les idées théoriques connaissent une diffusion importante. Dans ce même ordre d'idées, si *La Poétique* d'Aristote est érigée en modèle théorique et en référence incontournable, l'absence de traductions en espagnol restreint incontestablement le nombre de personnes pouvant fréquenter l'œuvre de façon directe – sans passer par la médiation de commentaires ou par la déformation d'interprétations données de cet ouvrage théorique de référence –. L'état des lieux de la théorie poétique en Espagne paraît assez sombre : le texte aristotélicien relève encore du domaine de l'inconnu pour beaucoup et c'est à travers d'autres œuvres – par l'intermédiaire de citations ou de simples références à Aristote – qu'il acquiert son renom et qu'il orientera, malgré tout, la pensée théorique qui s'élabore peu à peu dans cette Espagne des Siècles d'Or.

La difficulté à accéder au texte fondateur du Stagirite se double, comme nous l'avons suggéré, d'une faible production théorique en castillan. En effet, les arts poétiques espagnols, à proprement parler, auxquels peuvent se référer Cervantès et ses lecteurs ne sont pas légion dans la péninsule Ibérique [cf. *annexe 3*] : de 1575 à 1595, seuls quatre textes peuvent être considérés comme de véritables traités théoriques, c'est-à-dire comme des ouvrages qui tentent d'élaborer un système générique cohérent. L'effort de pallier le manque se perçoit aussi dans des travaux, tels ceux de Fernando de Herrera ou du Brocense, même s'ils n'entrent pas à proprement parler dans la catégorie d'arts poétiques : ils se centrent sur des œuvres particulières et n'offrent donc pas aux auteurs et aux lecteurs une vue générale sur l'ensemble des genres existants. Étant donné qu'ils se situent sur le plan du particulier en analysant la production d'un créateur, la diffusion des préceptes présentés dans les commentaires de Fernando de Herrera et du Brocense rencontre un obstacle de taille, lorsqu'il s'agit d'affirmer la validité et l'universalité de ces remarques. Ces commentaires n'en restent pas moins des ouvrages offrant des indications et des conseils précieux pour les créateurs et leur lectorat.

L'absence d'un corpus théorique digne de ce nom en Espagne est bien souvent perçue comme une faiblesse et comme un retard face à une nation voisine, l'Italie. Les lettrés de l'époque s'en lamentent car ce manque d'ouvrages poétiques paraît retarder, voire compromettre l'avènement d'une production littéraire de qualité qui s'épanouirait à partir des préceptes définis dans ces traités et qui pourrait donner au castillan toute la légitimité et le rayonnement qu'il mérite. Devant ce constat, l'exemple italien s'impose à la fois comme un modèle et comme un point de comparaison : les lettrés et les auteurs espagnols se doivent de rattraper ce retard et de combler les manques observés dans le panorama littéraire et théorique espagnol. Ainsi, dans son étude sur la *Philosophía antigua poética* d'Alonso López Pinciano, Sanford Shepard observe que :

« la *Philosophía antigua poética* apareció en 1596, cuarenta y ocho años después de la primera edición crítica de la *Poética* de Aristóteles de Robortello, y treinta y cinco años después de los voluminosos *Poeticos Libri Septem* de Escalígero. La ausencia de una obra así, de comentarios semejantes a la teoría poética de Aristóteles en la Península Ibérica movió a Pinciano a componer sus diálogos. »¹⁰³

Le critique met ici en exergue le retard espagnol face aux Italiens et montre comment ce constat initial a été peu à l'origine d'un phénomène d'émulation : les ouvrages poétiques publiés dans la

¹⁰³SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de oro*, op.cit., p. 26.

péninsule Ibérique se présentent, bien souvent, comme des tentatives motivées par un désir ardent de pallier le vide théorique observé. La *Philosophía antigua poética* d'Alonso López Pinciano commence, d'ailleurs, par un prologue dans lequel le médecin vallisolétain soutient :

« Sabe Dios ha muchos años deseo ver un libro desta materia sacado a luz de mano de otro por no me poner hecho señal y blanco de las gentes; y sabe que por ver mi patria, florecida en todas las demás disciplinas, estar en esta parte tan falta y necesitada, determiné a arriscar por la socorrer. »¹⁰⁴

Les termes qui se font jour sous la plume de l'auteur de la *Philosophía antigua poética* sont révélateurs de ce désert poétique dont souffre la création littéraire espagnole. Dès lors, pour les Espagnols – lecteurs, auteurs et théoriciens – désireux de poursuivre et d'approfondir leurs connaissances en la matière, après avoir consulté les ouvrages écrits en castillan, ils devront adopter une démarche active : il leur faudra aller chercher de nouvelles réflexions et de nouveaux éléments théoriques dans les traités italiens afin de compléter et d'enrichir leurs connaissances en la matière. Dans cette perspective, il est symptomatique d'observer que les théoriciens espagnols ne se présentent d'ailleurs pas en source unique et incontestable : la forme hybride de la *Philosophía antigua poética* – le traité est construit comme un échange épistolaire dans lequel sont retranscrits des dialogues – est, d'ailleurs, révélatrice de cette conception particulière de la théorie poétique à l'époque. En effet, cet ouvrage du médecin vallisolétain se présente davantage sous les traits d'un échange ouvert que les auteurs sont invités à poursuivre en découvrant d'autres textes théoriques. Dans son prologue, Alonso López Pinciano formule clairement cette invitation à compléter son propos en concluant ainsi :

« Aquí verás, lector, con brevedad la importancia de la poética, la esencia, causas y especies della. Si, para te ejercitar, más quisieres, lee al César Scalígero, que él te dará mucho y muy bueno. »¹⁰⁵

Les théoriciens espagnols sont donc conscients de l'immensité et de la difficulté de leur tâche : ils offrent à leurs compatriotes des objets indispensables pour qu'ils progressent dans la connaissance des préceptes poétiques qui ont été établis jusqu'alors, mais ils expriment et reconnaissent aussi les limites de leurs travaux. L'incitation faite aux lecteurs et aux auteurs de poursuivre leurs lectures théoriques nous semble, sur ce point, particulièrement révélatrice : les auteurs espagnols de traités explicitent leurs propres sources et fournissent même des références

¹⁰⁴ LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, op.cit., p. 11-12.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

d'ouvrages et d'auteurs qui pourront s'avérer des guides précieux pour les créateurs de la péninsule Ibérique. Il convient, en effet, d'unir les forces afin de donner aux lettres espagnoles la grandeur à laquelle elles peuvent légitimement aspirer : c'est donc aux auteurs et aux lecteurs de continuer le travail initié par les théoriciens. Le vide théorique perceptible dans l'Espagne de la fin du XVI^e siècle devient ainsi, paradoxalement, un élément fédérateur et stimulant tant pour les créateurs que pour les auteurs de traités poétiques : l'urgence dans laquelle se trouve la péninsule Ibérique paraît les inciter à redoubler leurs efforts et à adopter une attitude active. Nous allons, à présent, tenter d'appliquer ces remarques aux deux œuvres de Cervantès en définissant les textes théoriques et les modèles dont le créateur pouvait disposer à l'heure de rédiger *La Galatée*, puis lorsqu'il entreprend la rédaction du *Persiles*.

- L'églogue, la théorie poétique et deux modèles incontournables : Garcilaso et Jorge de Montemayor

Quelle est la posture théorique adoptée par Cervantès dans *La Galatée* ? Étant donné que le « roman pastoral » n'a jamais été défini comme tel, cette question prend toute son importance et la réponse que nous pouvons y apporter rappelle cette image d'un créateur actif et réactif que nous avons déjà décrite : en effet, Cervantès a dû chercher la théorie poétique qui pouvait l'aider à définir le moule générique qu'il envisageait d'interroger et a aussi identifié les modèles auxquels il pouvait se référer. Cervantès a dû osciller entre les modèles littéraires dont il disposait et les définitions génériques du XVI^e siècle qui reliaient la matière pastorale à l'églogue. Le caractère mixte de la création pastorale telle qu'elle apparaissait dans *Los Siete Libros de la Diana* de Jorge de Montemayor rendait, en effet, sa définition plus complexe et le flottement terminologique règnant tout au long des XVI^e et XVII^e siècles accentue les difficultés rencontrées par les théoriciens. Pour les auteurs, il s'agit peut-être d'une aubaine car en l'absence de règles, la liberté créatrice peut s'exprimer davantage. En ce qui concerne *La Galatée*, Cervantès se tourne sciemment vers une formule qui n'a pas encore été établie de façon précise, ce qui le mène à chercher et à définir, lui-même, les caractéristiques essentielles de ce qu'il appelle « églogue ». Pour ce faire, il dispose des théories qui ont déjà tenté de circonscrire ce modèle générique, mais il va devoir aussi les mettre en regard et compléter ses sources d'une lecture attentive et critique des œuvres qui précèdent la sienne. Cette question de la filiation générique et des appuis théoriques revendiqués ou passés sous silence par l'auteur de *La Galatée* n'a pas manqué de susciter l'intérêt

de la critique au cours du XX^e siècle. Ainsi, dans son introduction à *La Galatée*, Francisco López Estrada observe que : « Con razón se pregunta E. Rhodes (1986) por qué Cervantes prefiera llamar a su libro *égloga*, en una vía neorristotélica, y esto lo acerca a lo que Alonso López Pinciano escribe sobre la *égloga* en la *Philosophía antigua poética* »¹⁰⁶. L'on pourrait s'interroger sur la pertinence de la question formulée par Francisco López Estrada, étant donné les dates de publication des deux ouvrages : 1585 pour *La Galatée* et 1596 pour la *Philosophía antigua poética*. Au vu de l'antériorité de la publication (et que dire de la rédaction) de *La Galatée* qui précède de dix années celle de l'art poétique d'Alonso López Pinciano, la possible intertextualité entre ces deux livres semble quelque peu improbable, mais la définition proposée par le médecin vallisolétain n'en permet pas moins de cerner la conception de l'églogue et de comprendre les enjeux que peut recouvrir l'utilisation de ce vocable – ce que Francisco López Estrada nous invite donc à faire –.

Les choix terminologiques réalisés par Cervantès ne sont jamais anodins. Aussi, doit-on s'interroger sur les raisons qui ont incité le créateur à privilégier cette « égloga » au détriment d'autres. Par cette appellation, l'auteur de *La Galatée* choisit, de façon marquée, d'inscrire son œuvre dans une filiation poétique et de mettre en exergue le caractère mixte de sa création : les parties versifiées sont essentielles dans la création pastorale cervantine et c'est précisément ce qu'affirme Cervantès en identifiant *La Galatée* comme étant une églogue. Mais que disent les auteurs des arts poétiques espagnols sur ce genre ? Alonso López Pinciano ne s'attarde que peu sur lui et le nomme « rústica poesía »¹⁰⁷ : à la brièveté de la définition offerte par le médecin vallisolétain faut-il encore ajouter la position accordée à l'églogue au sein du traité – elle prend place dans la douzième lettre consacrée aux « seis especies menores de la poética » et partage l'espace d'une lettre avec d'autres « especies menores » alors que les autres genres bénéficiaient d'une définition bien plus longue et que l'auteur de l'art poétique leur accordait une lettre entière pour établir avec précision leurs caractéristiques essentielles –. Aux yeux d'Alonso López Pinciano, l'églogue n'est bel et bien qu'un genre mineur et elle ne peut donc pas jouir du même espace dans la *Philosophía antigua poética* que d'autres genres plus nobles. Ce n'est d'ailleurs pas

¹⁰⁶ LÓPEZ ESTRADA, F. ; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., *Introducción*, in CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 40.

¹⁰⁷ LÓPEZ PINCIANO, A., *Obras completas*, *op.cit.*, p. 504.

le personnage le plus érudit de l'œuvre rédigée par le médecin de Valladolid qui aborde le sujet, mais Ugo, un personnage dont l'autorité est moindre. Voici ses propos :

« Ugo dijo:

–Poco hay que decir en ella más de lo dicho, cuando se habló de las especies o diferencias generalmente, y es que es dicha así porque es común imitación de gente rústica; en la cual imitación se deben considerar las personas imitadas, porque muchas dellas no consienten imitación en el tiempo que ejercitan su oficio y es menester ponerlos sentados, como los leñadores y aradores; los viandantes, los pastores y los pescadores pueden ser imitados ejercitando su oficio; éstos, porque tienen oficio quieto, y aquéllos, porque pueden, hablando y razonando, hacer el suyo.

A los cantos éstos tales dicen églogas el día de hoy y aun antiguamente; aunque el nombre de égloga significa otra cosa más particular. El número de las églogas no suele pasar de diez; su estilo es humilde y toma siempre las metáforas pocas, que usa, del oficio dellos; algunos ponen diferencia de estilo entre los bucólicos, o boyerizos, y ovejeros y cabreros, y dan estilo mayor a los primeros, y mediano a los de en medio, y menor a los últimos; y que, por ser los boyerizos pastores más nobles, dieron nombre de bucólicos a todos los poemas pastorales. Sea en hora buena, que no me parece cosa para nos detener en su disputa; y sea también que la imitación bucólica es por razón del sujeto más principal que todas las demás rústicas, digo, de los viandantes, pescadores, hortelanos, segadores, leñadores y los demás. »¹⁰⁸

Les éléments identificateurs réunis dans la *Philosophía antigua poética* rejoignent ceux que Fernando de Herrera avait mis en lumière, quelques années plus tôt, en 1580 : il s'agit d'une « común imitación de gente rústica » et le style doit être humble. La hiérarchie sur laquelle revient Alonso López Pinciano démontre, de façon évidente, que Cervantès a choisi de commencer par un genre considéré comme modeste – l'églogue incarnant alors la formule idéale pour faire son entrée dans la République des lettres –. Ce que nous apprend surtout la définition proposée dans la *Philosophía antigua poética*, c'est l'existence d'un malaise chez les théoriciens lorsqu'ils tentent de classer certaines formes : l'habile pirouette initiale (« Poco hay que decir en ella más de lo dicho »¹⁰⁹) retenue par l'auteur pour renvoyer son lecteur aux définitions précédentes et pour justifier la brièveté de celle qu'il offre ici indique, à n'en point douter, que le théoricien rencontre une difficulté pour classer ce type de créations – qu'il relègue finalement à une partie que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de « lyrique » (« De las seis especies menores de la poética ») –. María José Vega, dans son introduction à l'ouvrage *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, n'avait-elle pas justement relevé les incertitudes décelables dans les arts poétiques espagnols, héritées des ouvrages théoriques italiens ? Comme le remarquait la critique, nous sommes en présence, au XVI^e siècle, d'une théorie lyrique en voie de définition :

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 504.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 504.

« Un sucinto recorrido por las poéticas quinientistas, en las que la lírica ocupa un lugar menor, si es que ocupa alguno, evidencia la repetición de la idea de lo vario y lo pequeño. De poemas pequeños habla Fernando de Herrera, en la anotación a la canción primera de Garcilaso; a la variedad y brevedad se refiere Minturno al hablar de de las *acciones líricas* en la poética latina de 1559. (...) También Pinciano que, sí usa, como Scaliger y Tasso, la palabra *lírica*, reconoce que ésta trata «cosas varias».»¹¹⁰

Au XVI^e siècle, la poétique est une discipline qui n'en est qu'à ses balbutiements et, dans le champ d'étude qu'elle embrasse, c'est incontestablement le genre lyrique qui semble le plus problématique. À cet égard, les termes utilisés pour évoquer une insaisissable essence lyrique dans les traités italiens prouvent le déficit d'estime dont souffre ce genre : il est bref, léger, court, multiple, dispersé. Cette incertitude terminologique et analytique apparaît également au sein de la *Philosophía antigua poética* et la simple observation des sous-titres des lettres est, à ce propos, éclairante : alors que la dixième lettre intitulée « de la especie de poética dicha dithirámica » laissait sous-entendre la conscience d'une certaine unité générique, cette dernière est aussitôt relativisée par la douzième lettre, « de las seis especies menores de la poética », qui tient davantage de l'énumération – celle de six espèces difficilement intégrables, pour le « philopoète » qu'est Alonso López Pinciano, dans le genre « dithyrambique » –. L'églogue intègre donc un groupement générique éclectique et hétérogène que les théoriciens rechignent à classifier et à ordonner.

Pour un auteur comme Cervantès, ce flottement représente, incontestablement, un espace à investir et à explorer. S'il nomme son œuvre « égloga », c'est parce que l'auteur de *La Galatée* souhaite inscrire, de façon évidente, sa création dans une filiation poétique plus que dans un rapport de comparaison avec des œuvres où l'accent est mis sur la prose. En outre, l'on peut aisément supposer que Cervantès a souhaité mettre à profit l'espace d'indéfinition perceptible dans les traités théoriques de son temps. À cet égard, la remarque d'Ugo que nous avons précédemment citée, nous permet de reformer l'image que les contemporains de Cervantès se faisaient du genre bucolique et de l'églogue : cette définition se réduit à certains traits que l'auteur de *La Galatée* prendra, d'ailleurs, soin de respecter et qui sont relatifs à la caractérisation des personnages, au style utilisé et au caractère mixte de l'œuvre. Une fois ces éléments respectés, Cervantès pourra insuffler à sa création de nouvelles dimensions et explorer les possibilités de ce

¹¹⁰ VEGA, María José, Introducción, in VEGA, M. J.; ESTEVE, C., (dir.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, op.cit., p. 16.

genre : il orientera ainsi la lecture de *La Galatée* en insistant, par sa classification, sur son caractère poétique et il développera son propre univers dans le cadre – repérable par les lecteurs et les critiques – du genre bucolique. Incontestablement, *La Galatée* rend déjà compte du positionnement de Cervantès face à la réflexion théorique de son temps : il l'utilise comme un point de départ pour que s'épanouisse sa propre création et il conçoit les définitions génériques qui s'affirment progressivement comme un champ de contraintes nécessaire à partir duquel son œuvre sera lue. La notion de contrainte dans la lecture que Cervantès rejoint, en fait, déjà celle de défi : c'est seulement dans un double mouvement d'acceptation et de questionnement des règles que se révèle pleinement la qualité d'une œuvre.

Au vu du contexte dans lequel il entreprend son premier projet narratif, l'auteur de *La Galatée* a véritablement su tirer profit des réflexions poétiques qui se développent alors : le choix qu'il fait de l'églogue et de la matière pastorale se justifiait, en effet, d'une part, par l'existence d'un flottement définitionnel et, d'autre part, par le mouvement de valorisation sensible de ce que l'on nomme, aujourd'hui, « lyrisme ». Le genre lyrique s'impose peu à peu comme une production digne d'admiration et d'estime et les travaux menés par Francisco Sánchez de las Brozas et par Fernando de Herrera sur la création de Garcilaso matérialisent cet élan et cet engouement pour un genre, encore – paradoxalement – déconsidéré dans les arts poétiques contemporains. L'intérêt croissant pour l'œuvre de Garcilaso, auquel il participe de façon majeure, est contemporain de la rédaction de *La Galatée*. Ainsi, en 1569, à Salamanque, sont publiées *Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega*, première édition dans laquelle l'œuvre de Garcilaso est publiée séparément de celle de Boscán. Puis, en 1574, c'est Francisco Sánchez de las Brozas qui offre une nouvelle publication des vers de Garcilaso, accompagnés de ses *Anotaciones y enmiendas*. Il montre ainsi un chemin, qui sera suivi et approfondi par Fernando de Herrera, dont les *Anotaciones* – qui ne citent jamais celles du Brocense – voient le jour en 1580. À ce propos, on ne peut passer sous silence la polémique suscitée par l'existence des travaux parallèles de ces deux commentateurs, cependant, malgré ces divergences, tous deux participent d'une même volonté d'identification et de valorisation du potentiel littéraire national, comme le souligne Eugenio Asensio :

« Por encima de la escaramuza literaria, ambos comentarios, el del Brocense y el de Herrera, tienen horizontes comunes. Están dentro de la tradición humanística, la cual consistía en aclarar y explicar un gran escritor que se proponía como dechado apto

para la imitación. »¹¹¹

Ce phénomène récent de mise en valeur et de diffusion de l'œuvre de Garcilaso permet d'offrir aux auteurs de nouveaux modèles à explorer, tout en insistant sur leur généalogie, à la fois complexe et riche : il y a clairement un mouvement d'invitation et d'incitation, destiné tout aussi bien aux auteurs qu'aux lecteurs qui doivent élargir leurs horizons en intégrant de nouvelles œuvres. Il opère également un phénomène d'émulation au plan linguistique : à l'instar de Garcilaso, les auteurs doivent offrir des productions, dont les qualités seraient comparables à celles des créateurs grecs, latins et italiens. Cervantès ne reste pas sourd à ces incitations, puisqu'il retient les trois églogues de Garcilaso comme modèles – que l'on pourrait, d'ailleurs, qualifier de nationaux – et qu'il décide de se placer à un carrefour, où les exemples de l'Antiquité et ceux qui proviennent d'une création plus récente, en langue vulgaire, se rejoignent et viennent enrichir l'éventail des sources, dont peut s'inspirer l'auteur et sur lequel il exercera son esprit critique. Cervantès décide donc de s'intégrer à ce mouvement de valorisation du genre lyrique en se tournant vers l'églogue : puisque le vers est reçu de façon favorable et puisque la création lyrique devient digne de faire l'objet de commentaires, le contexte se montre particulièrement propice à l'épanouissement de cette forme. José Manuel Trabado Cabado propose enfin de lire l'avènement du « roman pastoral » comme une opportunité pour les créateurs de publier et de diffuser leurs productions lyriques :

« La novela pastoril se convierte así en una nueva manera de antologar versos que, frente a lo que era más común, tiene de ordinario la recompensa de la publicación. La lírica encontró refugio en un género híbrido en un momento en el que el Manierismo fomentó una lectura sesgada del cancionero petrarquista. »¹¹²

Dans ce mouvement encore timide de reconnaissance de la création lyrique, Fernando de Herrera a joué un rôle déterminant par son effort de valorisation de l'églogue notamment dont il souligne la grandeur dans le commentaire à la première églogue de Garcilaso : inscrire une œuvre dans une généalogie équivaut à affirmer la légitimité de ce type de création et c'est pourquoi Fernando de Herrera choisit de revenir en détail sur les termes « églogue » et « bucolique » dont il donnera l'étymologie. Dans cette présentation, le « Divin » Herrera fait aussi allusion aux biographies des grands auteurs tout en mettant l'accent sur le concept d'évolution : la création

¹¹¹ ASENSIO, Eugenio, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 322.

¹¹² TRABADO CABADO, J. M., *Poética y pragmática del discurso lírico*, op.cit, p. 170.

dans la péninsule Ibérique pourrait, à terme, dépasser celle que tous admirent et qui fut cultivée durant l'Antiquité. À propos de Virgile, par exemple, l'auteur des *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* observe ainsi que :

« A éste imitó Virgilio en la lengua latina i la enriqueció en esta parte, i por afirmación de los que tienen seguro crédito en la inteligencia d'estas cosas i hablan d'ellas acertadamente, no le es inferior, antes lo vence en cuidado i arte i decoro del sugeto, aunque le desayuda la lengua, en que se estrema el griego por causa del dialeto. »¹¹³

Le travail de Fernando de Herrera marque de son empreinte la réflexion autour de l'églogue en Espagne, en offrant une analyse des modèles dignes d'imitation et Cervantès suivra les voies ouvertes par le théoricien en les adaptant au champ hybride d'une églogue où vers et prose se côtoient. Dans son travail sur l'œuvre de Garcilaso, le commentateur s'attache à fournir des outils d'analyse aux lecteurs et aux créateurs en détaillant le processus créatif du poète. Or, Cervantès, grand admirateur de Garcilaso, se montrera particulièrement réceptif au travail de commentaire réalisé sur l'œuvre de ce poète espagnol et lorsque Fernando de Herrera le situera au sommet de la création pastorale, Cervantès percevra le message d'incitation à poursuivre l'œuvre du prince des poètes :

« En nuestra España, sin alguna comparación, es príncipe Garci Lasso, i de sus églogas, esta primera es aventajada de las otras en todas las partes que requiere este género. I no sé si Italia tiene alguna que pueda venir a parangón con ella, si ya no pone delante la última de l'*Arcadia*. »¹¹⁴

La réaction ne se fait pas attendre et *La Galatée* est l'occasion d'interroger le genre bucolique en suivant le chemin tracé par les auteurs d'églogues. « *La Galatea*, égloga » : les deux termes retenus par Cervantès et ainsi associés semblent clamer la référence à un modèle admiré : Garcilaso, un nom qui surgit naturellement dans les esprits des lecteurs de la fin du XVI^e siècle lorsque l'on évoque l'églogue. Fierté de sa nation, le poète a su se faire connaître par ses compositions en vers et a cultivé, avec succès, deux formes notamment : le sonnet et l'églogue. Si Cervantès ne peut renier le modèle que constitue Jorge de Montemayor lorsqu'il entreprend la rédaction de *La Galatée*, il revendique, avec plus d'insistance, la filiation qui unit son œuvre à celle de Garcilaso. Certains choix – tel celui du personnage éponyme – réalisés par l'auteur mettent en exergue ce lien avec la création de Garcilaso et invitent le lecteur à explorer davantage

¹¹³ HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, op.cit., p. 692.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 694.

La Galatée dans sa relation aux églogues du « Prince des poètes ». Ainsi, comme le rappelle Joaquín Casaldüero, « en la Égloga I, Garcilaso canta el doble lamento de la soledad en que deja al hombre la belleza y el desdén de la mujer mitificada –Galatea– y la muerte de la mujer humanada –Elisa– »¹¹⁵. Le nom « Galatea » est ainsi immédiatement associé à l'œuvre de Garcilaso, dont les églogues connurent un grand succès et les commentaires de Fernando de Herrera affirment cette quasi-synonymie. Dans la *Elegía de Cristóval Mosquera de Figueroa a la Muerte de Garci Lasso de la Vega* que Fernando de Herrera insère dans ses commentaires en guise d'introduction, l'on peut lire les vers suivants :

« ¿Quién avrá ya que cante l'asperenza
d'aquella más que mármol Galatea
que huye del que llora con terneza? »¹¹⁶

La mention de Galatée prend place dans la première églogue de Garcilaso :

« ¡Ó más dura que mármol a mis queexas
i al encendido fuego en que me quemo
más elada que nieve, Galatea! »¹¹⁷

Ces lamentations sont émises par Salicio qui se plaint de la dureté de l'être aimé et qui exprime avec emphase son amour dévorant. Nous sommes, ici, en présence de la première intervention lyrique d'un personnage dans la première églogue de Garcilaso : on le soupçonne aisément, la place particulière occupée par ce passage témoigne de l'importance de ces vers – vers 57 à 60 –, et souligne les caractéristiques du personnage féminin auquel est dédié le chant entier, Galatée. Dans son travail de commentaires, Fernando de Herrera, qui associe avec force les deux noms de Galatée et de Garcilaso, ne fait qu'explicitement ce que suggérerait la création du prince des poètes.

De façon analogue, dans les vers 94 à 96 de l'églogue rédigée en hommage à Garcilaso, Fernando de Herrera reprend les personnages de Galatée et de Tirsi rappelant encore ce lien particulier qui unit Galatée et Garcilaso :

« Llorá, i los versos Galatea canta,
que l'oía, aunque dura, elada i fiera,
i con su voz al cielo los levanta ; »¹¹⁸

Il semble que Cervantès ait entendu l'incitation de Fernando de Herrera à poursuivre et

¹¹⁵ CASALDUERO, J., « *La Galatea* », *art.cit.*, p.30.

¹¹⁶ HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, *op.cit.*, p. 242.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 675.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

approfondir l'entreprise de Garcilaso, puisqu'il s'appliquera à mettre en évidence, de la façon la plus claire possible, l'hommage à son modèle renouant avec les personnages qui peuplaient les églogues du prince des poètes tels Galatée et Tirsi.

Si Garcilaso n'est pas le seul à avoir relevé l'intérêt de cette figure de bergère, le nom de « Galatea » qui réapparaît au fil des commentaires de Fernando de Herrera, permet aussi de souligner l'importance et les potentialités de ce personnage. Les diverses références à Galatée permettent, en outre, au commentateur de réaffirmer la filiation poétique dans laquelle s'inscrit Garcilaso. Ainsi, dans son commentaire à la première églogue, Herrera observe :

« ¡Ó más. [v.57] Sannazaro , en la 2 *Piscatoria* :
immitis Galatea.
I Tansilo, en la I :
O Galatea, al pianto mio più salda
che scoglio, più fugace
che vento... .
¡O a mi llanto más dura, Galatea,
que peña, i huidora más que viento! » ¹¹⁹

En rappelant que le personnage a aussi suscité l'intérêt d'autres créateurs – tel Luigi Tansillo –, le commentateur met en relief des caractéristiques de cette figure féminine. La dureté du personnage et son caractère fuyant relevés par Fernando de Herrera annoncent la description de Galatée, personnage pourtant éponyme, élaborée par Cervantès : elle ne prendra quasiment jamais la parole et restera énigmatique aux yeux des autres bergers, mais aussi des lecteurs. De façon analogue, les autres allusions à ce personnage dans les commentaires du poète sévillan viendront offrir de nouvelles voies à explorer. Ainsi, dans la citation qui suit, la blancheur vient s'ajouter aux caractéristiques de cette bergère à travers la référence à des origines mythologiques soulignées par le commentateur :

« *Galatea*. [v.59] Una de las Ninfas Nereidas, llamada assí por su blancura del esplendor i claridad de las espumas del mar; porque [v.416] γάλα es leche en lenguaje griego. » ¹²⁰

La définition du personnage, proposée par Fernando de Herrera, oriente le lecteur dans son travail de représentation et les échos avec *La Naissance de Vénus*, de Sandro Botticelli, tableau peint vers 1485, sont troublants : la blancheur et la relation à l'élément aquatique induisent une

¹¹⁹ HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, op.cit., p. 702.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 703.

représentation de Galatée comme une nouvelle Aphrodite – qui en grec veut dire sortie, née de l'écume –, une femme divinement belle et, sans doute, inaccessible. Autant d'éléments sur lesquels Cervantès méditera. La récurrence du nom « Galatea » dans les commentaires de Fernando de Herrera aux poèmes de Garcilaso soulignent, tout d'abord, à quel point Galatée et Garcilaso semblent aller de pair dans l'esprit des Espagnols. D'autre part, le commentateur met en évidence le travail d'innovation du prince des poètes en insufflant au genre de nouvelles qualités et en redonnant vie aux personnages pastoraux. Avec la minutie qui caractérise sa démarche, Fernando de Herrera n'oublie pas de replacer le personnage de Galatée dans une tradition, laissant transparaître au regard des lecteurs – qui sont peut-être des auteurs en puissance – l'existence d'autres sources d'inspiration et d'autres modèles à imiter. En évoquant les apparitions de ce personnage sous la plume de nombreux auteurs, il rappelle l'existence d'un éventail d'œuvres vers lesquelles se tourner et paraît, en outre, garantir l'intérêt de poursuivre l'exploration de la veine pastorale.

La lecture du commentaire de la première églogue de Garcilaso, menée à bien par Fernando de Herrera confirme le discernement de Cervantès lorsqu'il retient l'églogue et la figure de Galatée, au moment de rédiger son premier roman : il a, en effet, su se tourner vers un personnage féminin complexe et extrêmement admiré qui, comme l'a préalablement montré le commentateur, a déjà inspiré de grands créateurs. Enfin, en mettant en avant le lien profond qui unit Galatée et Garcilaso, les commentaires de Fernando de Herrera orientent le regard de Cervantès qui sera en mesure de revendiquer cette filiation poétique et qui ne manquera pas d'insister sur le modèle poétique que lui offre le prince des poètes. De la sorte, il s'affranchira aussi d'une comparaison, peut-être jugée trop écrasante : celle que les lecteurs pourraient établir entre *Los siete libros de la Diana* et *La Galatée*. La relation qui s'instaure, dès le titre entre Cervantès et Garcilaso, doit beaucoup à la médiation d'un autre auteur, Fernando de Herrera : le travail du commentateur participe, parallèlement à celui des créateurs, d'un effort de valorisation et de redécouverte de la richesse de l'églogue et du sujet pastoral. La position de Fernando de Herrera face à l'œuvre de Garcilaso est complexe, mais significative. De fait, le choix de rédiger des commentaires sur l'œuvre d'un auteur espagnol permet de le placer à la même hauteur que les auteurs de l'Antiquité et de faire de Garcilaso un classique, un digne pendant de Virgile :

« sus versos son los primeros a los que se aplica, en lo español, un método de comentarios que venían siendo usuales para la explicación de los autores de la

Antigüedad y que sólo tenían un paralelo en otras explicaciones, comentarios y anotaciones de textos referidos, entre los antiguos, a Virgilio y, entre los más contemporáneos, a Dante o Petrarca. »¹²¹

Cervantès, lecteur des *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, paraît chercher à mettre en évidence la filiation de *La Galatée* avec la veine bucolique et les églogues du prince des poètes. Pourtant, en 1585, comment prétendre publier une création pastorale sans se référer à l'œuvre de Jorge de Montemayor ? L'auteur de *La Galatée* ne peut faire l'économie de l'analyse fine et détaillée de *Los siete libros de la Diana* et le succès littéraire connu par cet ouvrage ainsi que l'innovation qu'il incarne au plan de la forme, deviennent autant d'arguments pour achever le créateur de se mesurer aussi – lors de la rédaction de *La Galatée* – à Montemayor. Pourtant, c'est sur le mode de la distanciation face au modèle que va se nouer le rapport entre *La Galatée* et *Los siete libros de la Diana* : conscient de la toute-puissance exercée par ce premier « roman pastoral » dans l'Espagne du XVI^e siècle, Cervantès va chercher à en reprendre les éléments constitutifs, tout en se dégageant, le plus possible, de son influence. Dès lors, une lecture comparée de ces deux créations mettrait en avant de nombreuses similitudes, dues notamment au respect du genre, mais révélerait aussi d'importantes divergences : Cervantès semble, en réalité, vouloir se démarquer de ce modèle car ce qu'il craint, avant tout, c'est que *La Galatée* ne s'épanouisse à l'ombre de l'œuvre de Montemayor et qu'elle soit considérée comme une simple répétition d'une formule élaborée dans *Los siete libros de la Diana*. Or, pour Cervantès, une création se doit de trouver et de tracer sa propre voie : sans rejeter le principe de mémoire générique, elle doit, avant tout, être un jalon dans la recherche littéraire entreprise par l'auteur. Déjà dans *La Galatée*, les choix cervantins – tel celui de limiter, par exemple, les épisodes merveilleux – indiquent la distance que prend l'auteur de *la Galatée* vis-à-vis de l'un de ses modèles et annoncent le jugement, quelque peu nuancé, formulé à l'encontre de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor que l'on retrouvera, quelques années plus tard, dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* :

« Y abriendo uno, vio que era *La Diana*, de Jorge de Montemayor, y dijo, creyendo que todos los demás eran del mesmo género :

–Estos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerias han hecho; que son libros de entendimiento, sin perjuicio de tercero.

¹²¹ GALLEGO MORELL, Antonio, *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, Granada, Editorial Comares, 2003, p. 13.

–¡Ay, señor! –dijo la sobrina– Bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.

–Verdad dice esta donzella –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 que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele en hora buena la prosa y la honra de ser primero en semejantes libros.»¹²²

L'abondance d'épisodes où le merveilleux surgit sera bientôt considérée comme un défaut évident de la création de Jorge de Montemayor, jugée selon les principes aristotéliens repris par les théoriciens italiens, puis espagnols. Dans cette perspective, lorsque Cervantès souligne, lui aussi, cette faiblesse dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, il rappelle avant tout la posture qu'il avait adoptée au moment de rédiger *La Galatée* : malgré l'aura de ce modèle à l'innovation remarquable, Cervantès n'a pas renoncé à analyser cet ouvrage car il sait qu'il est indispensable d'échapper à une comparaison univoque et de retravailler la formule héritée de Jorge de Montemayor.

L'églogue que propose Cervantès à ses lecteurs en 1585 puise, à l'évidence, de nombreux éléments dans *Los siete libros de la Diana*, mais il le fait en suivant une démarche bien particulière : il ne s'agit pas de reprendre tous les traits qui ont assuré le succès de ce modèle, mais d'en relever les plus pertinents et les plus admirables et de se détourner de ceux qui pourraient faire l'objet de critiques. Malgré le silence de Cervantès sur l'influence de *Los siete libros de la Diana* dans le projet d'écriture de *La Galatée*, des similitudes entre les deux créations révèlent la méditation menée par l'auteur sur l'œuvre de son prédécesseur : ne serait-ce qu'en comparant le traitement des personnages, quelques observations s'imposeront au lecteur. Si l'essence pastorale est préservée par Cervantès dans *La Galatée*, la lecture critique qu'il a réalisée de la création de Jorge de Montemayor l'a aussi conduit à opérer des choix différents : une trentaine de personnages – soit de façon directe, soit parce qu'ils sont mentionnés par d'autres – interviennent dans *Los siete libros de la Diana* tandis que Cervantès augmente considérablement ce nombre dans *La Galatée*. Les quatre-vingt-trois personnages apparaissant au fil des pages de la création pastorale élaboré par Cervantès (ceux-ci sont tous réunis dans la partie « Nómima de los personajes de *La*

¹²² CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, op.cit., p. 118.

Galatea » dans l'édition que nous utilisons ¹²³) annonce le caractère polyphonique conféré à l'œuvre. L'auteur de *La Galatée* fait non seulement intervenir davantage de personnages que Montemayor, mais il donne aussi la parole – à travers les récits ou les chants – à un plus grand nombre d'entre eux : *La Galatée* présente ainsi une tout autre complexité que *Los siete libros de la Diana*, car le lecteur découvre les états d'âme et les pensées d'un large éventail de personnages. Décidant d'accueillir dans sa création une galerie étoffée de bergers, Cervantès va devoir aussi conjuguer diverses trames narratives qui se croisent, s'imbriquent ou qui résonnent entre elles pour justifier l'envergure de ses *dramatis personae* : ce choix cervantin de créer de nombreux êtres de papier – et de leur donner la parole – entraîne ainsi des conséquences formelles qui insufflent à *La Galatée* tant sa spécificité que sa complexité narrative et qui la différencie indiscutablement de la création de Montemayor.

Cervantès a, en outre, longuement médité sur le statut des personnages qu'il accueille dans sa première œuvre : il va, d'ailleurs, en proposer un traitement particulier se distinguant, de la sorte, de son prédécesseur. De fait, lorsque l'on regarde de plus près les personnages qui interviennent dans *Los siete libros de la Diana*, force est de souligner la présence d'êtres merveilleux ou symboliques : la « sabia Felicia », les trois nymphes, les trois sauvages, Orphée ou encore le diabolique « Alfeo » sont des êtres aux caractéristiques extra-ordinaires qui partagent, pourtant, l'espace du livre avec les personnages attendus dans une création bucolique, ces bergers associés à un espace arcadien. Cervantès, quant à lui, n'introduira qu'une seule nymphe – Calliope –, dont nous étudierons le chant ultérieurement : à travers cette décision de limiter la présence d'êtres provenant de la mythologie ou des croyances populaires, l'auteur de *La Galatée* marque, encore une fois, une prise de distance par rapport à son modèle. Certes, il respecte les impératifs génériques en insérant une nymphe dans son ouvrage, mais il convient de remarquer que cette figure de nymphe reste un cas isolé dans *La Galatée*. Le seul traitement des personnages prouve la capacité de Cervantès à innover et sa volonté de proposer une lecture personnelle du genre qu'il s'approprie et qu'il recrée : si l'étude de *Los siete libros de la Diana* constitue un passage obligé pour tout auteur s'appêtant à livrer sa propre version du « roman pastoral », la filiation imposée ne signifie pas l'application au pied de la lettre d'une formule figée et idéale. Cervantès a conscience que le modèle de création établi par Jorge de Montemayor est encore bien présent dans

¹²³ CERVANTES, M., *La Galatea, op. cit.*, p. 113-119.

les esprits des lecteurs et des théoriciens de son époque et qu'il a, en outre, façonné leur conception de la forme pastorale. C'est pourquoi il va décider d'adopter une attitude nuancée face à ce parangon : il s'en inspire quand il le juge opportun, mais n'oublie jamais de prendre de la distance vis-à-vis de ce modèle reconnu, en introduisant des nuances et des variations dans son œuvre.

L'élaboration de *La Galatée* a été l'occasion pour Cervantès de découvrir une théorie poétique balbutiante et embarrassée au moment d'ordonner des formules génériques alors considérées comme mineures. Le projet de rédaction de *La Galatée* est particulièrement révélateur de la sagacité du regard du créateur qui va définir habilement ses liens de parenté littéraire : Cervantès privilégie clairement la filiation avec Garcilaso, aux dépens de celle – attendue – avec l'ouvrage de Jorge de Montemayor et joue, en outre, avec les ambiguïtés décelables dans les arts poétiques contemporains. Puisque la forme élaborée par l'auteur de *Los siete libros de la Diana* est absente de ces ouvrages, Cervantès décide de se nourrir de la réflexion menée sur l'églogue et présente dans les commentaires réalisés sur les poèmes de Garcilaso. Refusant d'inscrire son ouvrage dans une relation binaire – à tous égards, stérile – avec la création de Jorge de Montemayor, Cervantès prend le parti de définir sa démarche de création comme une zone de confluence où divers modèles et courants théoriques viendront enrichir et nuancer le travail d'élaboration d'une forme dont l'hybridité constitue la matrice et la force. *La Galatée* rend ainsi compte de la nuance caractéristique du premier positionnement théorique adopté par Cervantès et annonce la ligne de conduite que se fixe ce créateur : l'allégeance à un modèle unique et la création dépourvue de tout appui théorique incarnent les deux écueils que Cervantès cherchera encore à éviter lorsqu'il se mesurera à Héliodore.

- Vers une définition de l'épopée en prose : Cervantès, Torquatto Tasso et Héliodore

Au regard des évolutions perceptibles dans la production cervantine et dans sa réflexion poétique, il convient de souligner l'influence grandissante de la pensée théorique en provenance de l'Italie : l'auteur a peut-être eu l'occasion de les découvrir et de les côtoyer lors de son séjour en Italie de 1569 à 1575 et il a pu les consulter, de façon plus approfondie, ultérieurement. Ces réflexions sont, en effet, venues enrichir sa propre pensée poétique et sa création et dans ce

paysage critique, deux lectures sont à relever de façon essentielle : il s'agit de l'œuvre de Geraldo Cinthio, intitulée *Discorso intorno al comporre dei romanzi* et publiée à Venise en 1554, et des *Discorsi* du Tasse. Comme le remarque Javier Blasco :

« El punto básico de referencia, hay que buscarlo en la definición aristotélica de la épica, pero la aplicación de esta definición a los textos modernos acabó enriqueciendo y transformando la base teórica de referencia. Cinthio, en su *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, es el primero en dar un paso importante hacia la caracterización de una forma moderna de narración, diferente de la del poema épico clásico: esa nueva forma narrativa tendría como materia las acciones heroicas y como finalidad la enseñanza y la ejemplaridad, pero, en lo que a la *dispositio* se refiere, no tendría que sujetarse a la ley del *in medias res*, ni tendría, por lo que se refiere a la *inventio*, que buscar sus materiales en la historia. T. Tasso, en sus *Discorsi del poema heroico*, hizo más amplia la brecha: reconoce la licitud de cualquier tema, como materia narrativa, aunque recomienda la elección de un asunto próximo al autor en el tiempo, para evitar los anacronismos; así como aconseja la exclusión de lo sobrenatural y muy especialmente lo sobrenatural no cristiano. »¹²⁴

Ces deux lectures théoriques bien distinctes s'inscrivent pourtant dans une même dynamique : celle d'une redéfinition du genre épique. Le *Discorso intorno al comporre dei romanzi* est la première expression de ce mouvement qui tente de définir les modalités d'un « nouveau » genre épique : dans ce discours, Geraldo Cinthio revendique une liberté accrue quant au choix du sujet et insiste notamment sur l'importance de la métanarrativité – deux éléments dont se souviendra Cervantès lorsqu'il s'attèle à la rédaction du *Persiles* –. Le théoricien italien incarne la lecture critique poussée à l'extrême de *La Poétique* d'Aristote et met en garde contre un respect aveugle de ses préceptes :

« Voilà pourquoi je me suis bien des fois moqué de ceux qui veulent contraindre les romanciers à observer les règles d'Aristote et d'Horace, qui ne tiennent pas compte du fait que ces derniers ne connaissent ni notre langue ni les romans. Les œuvres romanesques ne doivent donc pas observer toujours ces normes et ces règles, mais doivent, au contraire, respecter les principes qui ont été fixés par les auteurs italiens qui ont donné du prestige et de la réputation à ce genre de poésie. »¹²⁵

Geraldo Cinthio cherche, avant tout, à intégrer dans la conception épique des productions qui restaient jusque là à l'écart de toute classification, soulignant ainsi l'absurdité de se référer à des textes qui méconnaissent la réalité et les pratiques littéraires de son temps : les règles d'Aristote et d'Horace sont certes respectables et dignes d'être méditées, mais elles ne peuvent guère

¹²⁴ BLASCO, Javier, « La compartida responsabilidad de la « escritura desatada » del *Quijote* », in *Criticón*, 46, p. 46.

¹²⁵ GIRALDI CINZIO, Jean-Baptiste, « Discours sur la composition des romans », GIORGI, Giorgetto, *Les poétiques italiennes du « roman »*, Simon Fornari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 103.

s'appliquer à la production qui s'épanouit dans l'Italie de Cinthio. L'attitude provocante du théoricien face aux autorités en matière de poétique et sa rébellion contre la toute-puissance aristotélicienne n'auront pas manqué d'interpeller Cervantès : Geraldo Cinthio met, en effet, en évidence le rôle que les auteurs et les théoriciens ont à jouer dans la définition et l'épanouissement de ce genre épique encore en devenir et rappelle ce lien essentiel qui doit unir la figure du théoricien et celle du créateur. Selon lui, il est indispensable d'actualiser les critères théoriques en prenant en considération la réalité de la création contemporaine et de ne pas laisser les préceptes aristotéliciens remettre en question une production qui a pourtant connu un important succès et qui a su définir ses propres modalités au fil de la pratique. Geraldo Cinthio invite donc à redéfinir les relations entre théorie et *praxis* : sans rejeter les réflexions théoriques élaborées durant l'Antiquité, il cherche à faire prendre conscience de la nécessité de les reformuler, de les nuancer et de les mettre au diapason d'une création qui n'est plus en adéquation avec le schéma aristotélicien.

L'audace des réflexions théoriques formulées par Geraldo Cinthio est d'autant plus remarquable qu'elles s'inscrivent à une période où les créations et les théories poétiques élaborées dans l'Antiquité constituent un socle référentiel apparemment inébranlable : elles ne concernent cependant que la création italienne et cherchent à affirmer la légitimité d'un groupe d'œuvres condamnables selon les critères aristotéliciens. Malgré le particularisme perceptible dans cet ouvrage théorique, Cervantès a compris que ces observations étaient aisément applicables au monde des lettres de l'Espagne des Siècles d'Or : l'exemple des *romanzi* italiens ne serait-il pas, en effet, voisin de celui, espagnol, des romans de chevalerie ? Ces ouvrages ont fait l'objet d'un véritable engouement alors qu'ils ne respectent pas les critères définis dans *La Poétique* du Stagirite. Est-ce à dire qu'il faut faire *tabula rasa* de ce pan de la création ? Dans une péninsule Ibérique où la diffusion du modèle héliodorien ouvre de nouvelles perspectives aux créateurs pour offrir des ouvrages proches de l'épopée, l'héritage des romans de chevalerie devient un véritable fardeau. Les réflexions de Geraldo Cinthio deviennent alors un appui théorique essentiel pour un auteur comme Cervantès face à une création indéfinie et déchirée : les romans de chevalerie – bannis par les théoriciens et les moralistes mais lus avec plaisir –, l'épopée antique – qui ne semble plus cultivable telle quelle, mais qui est pourtant posée comme la création par antonomase – et la formule du « roman d'aventures et d'épreuves » – qui paraît se résumer au nom d'Héliodore – viennent former un éventail de formules proches et pourtant irréconciliables. Face à

cet éclatement de la création et face aux paradoxes d'une théorie poétique qui n'arrive pas à dépasser les antagonismes, l'auteur du *Persiles* puise donc dans les ouvrages poétiques italiens matière à réflexion et découvre aussi des pistes permettant de résoudre cette épineuse question de la définition d'un genre épique adapté au contexte littéraire de l'Espagne à l'aube du XVII^e siècle.

Au cours de ces questionnements, la position de Torquato Tasso inspirera aussi Cervantès : l'auteur des *Discorsi* adopte, en effet, une position nuancée face à l'héritage aristotélicien et montre qu'il est légitime de tenter de concilier l'irréconciliable afin de faire progresser la création en l'adossant à des préceptes théoriques adaptés à la réalité et non plus seulement à la production de l'Antiquité. Torquato Tasso ne renie pas totalement les leçons qu'ont pu lui offrir les *romanzi*, mais sa création et sa théorie s'élaborent aussi à partir d'une connaissance fine des impératifs énoncés dans *La Poétique*. L'auteur de la *Jérusalem délivrée* se situe donc dans une position d'entre-deux et cette attitude est assez semblable à celle que Cervantès avait adopté dans *La Galatée* et que l'on retrouvera aussi dans le *Persiles*. Torquato Tasso et Cervantès suivent un chemin parallèle puisqu'ils acceptent de se confronter aux diverses options qui s'offrent à eux : ils en tirent les fondements de leur propre recherche poétique sans dépendre totalement d'une seule autorité. La comparaison entre l'auteur de la *Jérusalem délivrée* et l'auteur du *Persiles* ne s'arrête d'ailleurs pas là. En effet, le nom du Tasse est immédiatement associé à une posture bien particulière, puisque Torquato Tasso est à la fois un praticien (il remporte un succès important avec la *Jérusalem délivrée*) et un théoricien (ses *Discorsi* sont, en effet, le fruit de ses réflexions littéraires qu'il décide de coucher sur le papier). À cette particularité première vient s'ajouter la place qu'il occupe dans l'évolution et dans l'élaboration de la formule épique, car la réflexion menée par cet auteur sur le genre épique se construit en relation – une relation certes complexe – avec les modèles antérieurs. Le débat qui oppose les partisans de l'Arioste et ceux du poème épique – la formule défendue par Torquato Tasso – cristallise cette réflexion palimpsestique du Tasse qui se fonde sur la pensée précédente, soit sur le mode de l'adhésion, soit sur le mode du rejet. Or, ce principe de la recherche d'une nouvelle formule, qui se définit en partant de la lecture et de la connaissance des autres théories et des modèles littéraires existants, travaille aussi la démarche cervantine.

En effet, en arrière-plan de la *Jérusalem délivrée* et des *Discorsi*, transparaissent les

modèles de l'Arioste et du *Roland furieux*, des *romanzi* et des réflexions théoriques de Jean-Baptiste Galvani – dont nous avons déjà résumé la position –, de Simon Fornari ou de Jean-Baptiste Pigna. La réflexion sur le genre épique que les auteurs d'arts poétiques et les créateurs italiens amorcent véritablement avec notamment le travail mené à bien par les commentateurs de *La Poétique* d'Aristote, repose essentiellement sur une binarité et un manichéisme. Deux modèles et deux conceptions littéraires vont s'affronter – et se succéder – au sommet de la création italienne au cours du XVI^e siècle : ainsi, à l'Arioste, parangon de la création littéraire comparé à Virgile par ses contemporains, succèdera Torquato Tasso qui fera, à son tour, l'objet de nombreux éloges. Comme le précise Maxime Chevalier :

« Jusque vers 1580, nous l'avons vu, l'admiration pour le *Roland furieux* est une règle qui admet peu d'exceptions, et nombre de ceux qui aperçoivent clairement que l'Arioste n'a pas obéi aux préceptes de la *Poétique* s'efforcent de minimiser les « défauts » du poème. (...) Tout change avec la publication de la *Jérusalem libérée*. »¹²⁶

Le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* sont érigés successivement en exemples et c'est dans cette tension entre deux modèles, incarnés par des auteurs italiens du XVI^e siècle, entre deux formules – ou deux interprétations – de ce que doit être la matière épique que doit se replacer toute analyse de la réflexion sur ce genre : le basculement d'un modèle à l'autre se produit, certes, de façon extrêmement rapide, mais l'avènement de la *Jérusalem délivrée* ne signifie pas la disparition immédiate du modèle précédent – celui du *Roland furieux* et des *romanzi* –. Ce dernier reste, en effet, le socle référentiel sur lequel se fonde le nouveau modèle et il transparait comme un contre-modèle dans la réflexion théorique qui veut lui substituer le poème épique. La création et la théorie évoluent ainsi en superposant les modèles et en suivant une dynamique palimpsestique.

La posture du Tasse et la complexité du débat théorique qui agite la péninsule Italienne nous semblent constituer des éléments indispensables pour cerner la position d'un Cervantès, lecteur d'arts poétiques. En effet, la réflexion italienne sur le genre épique est extrêmement fertile, mais aussi source de conflits entre les théoriciens et les créateurs : l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* a, ainsi, l'occasion de découvrir un genre qui se trouve alors dans un processus de redéfinition et peut puiser dans les différents traités les éléments qui lui semblent indispensables

¹²⁶ CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 283.

pour poursuivre son itinéraire poétique et mener à bien ses propres expérimentations. Comme pour le genre bucolique, le genre épique qui resurgit alors se fonde sur des critères déjà bien définis, mais les théoriciens, souhaitant faire apparaître une continuité entre la création de l'Antiquité et les œuvres plus récentes, interrogent certaines contraintes génériques, ouvrant de la sorte un espace de liberté aux auteurs. Torquato Tasso, comme Cervantès, ne refuse pas les contraintes génériques, mais il y perçoit, au contraire, la possibilité de faire advenir une création de plus grande qualité : l'auteur de la *Jérusalem délivrée* ne reniera ainsi, à aucun moment, son statut de lecteur de l'œuvre du Stagirite. De fait, pour Françoise Graziani :

« contrairement à la plupart des commentateurs, il a su voir dans la *Poétique*, non pas un ensemble incomplet et décousu de règles techniques, plus ou moins annexé à la *Rhétorique*, et sans cohérence propre, mais l'exposé rigoureux de principes universels. (...) En cela, les discours du Tasse sont un miroir tendu à la fois aux philosophes, aux poètes et à leurs lecteurs. »¹²⁷

De surcroît, dans le *Discours du poème héroïque*, la présence abondante de citations témoignent d'une réflexion ouverte aux œuvres provenant d'horizons divers. Les voix que Le Tasse laisse pénétrer dans son traité sont hétérogènes et l'on recensera ainsi des citations non seulement d'Horace¹²⁸ et de Virgile¹²⁹, mais aussi de Dante¹³⁰, de Pindare¹³¹, de Pétrarque¹³², de l'Arioste¹³³, d'Homère¹³⁴, de Boccace¹³⁵ et de Bernardo Tasso¹³⁶. Les citations que Torquato Tasso intègre dans son texte se rapportent principalement à deux groupes d'auteurs : d'une part, les auteurs de l'Antiquité grecque et latine qui font autorité et, de l'autre, les auteurs italiens qui commencent à s'imposer comme de véritables modèles. Parmi tous ces noms, Virgile est l'auteur que Torquato Tasso cite le plus fréquemment : l'espace qu'il lui accorde dans son œuvre théorique est très important et révèle l'admiration que l'auteur de la *Jérusalem libérée* voue à l'*Énéide* et à son créateur qui reste son modèle incontesté. Pourtant, le *Discours du poème héroïque* ne se réduit

¹²⁷ GRAZIANI, F., *Introduction*, LE TASSE, *Discours de l'art poétique; Discours du poème héroïque*, op.cit., p. 10.

¹²⁸ LE TASSE, *Discours de l'art poétique; Discours du poème héroïque*, op.cit., p. 148.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹³¹ *Ibid.*, p. 169.

¹³² *Ibid.*, p. 192.

¹³³ *Ibid.*, p. 211.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 216.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 287.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 345.

pas à un commentaire de l'épopée virgilienne ou à un travail d'explicitation des techniques élaborées dans l'*Énéide* : le discours de Torquato Tasso se présente, avant tout, comme un espace de rencontre où se côtoient des extraits de textes aux provenances diverses. Torquato Tasso citera même l'Arioste, malgré son opposition déclarée à la formule littéraire qu'il a répandue : les voix dissidentes trouvent, elles aussi, leur place dans le traité de l'Italien et dans son élaboration de la formule du poème épique parfait.

Après ces remarques visant à préciser la figure polymorphe du Tasse, il convient de revenir sur la relation qu'entretient Cervantès avec ce créateur. Il est indéniable que la réflexion poétique italienne a constitué pour l'auteur du *Persiles* la représentation d'une pensée en mouvement et la preuve que le genre épique ne peut, en aucun cas, se réduire à la définition d'une formule anachronique et figée. Cervantès a trouvé chez l'auteur de la *Jérusalem délivrée* une source d'inspiration et un exemple à suivre : il se situe, lui aussi, du point de vue de l'histoire littéraire, à une jonction, à un point de bascule qui coïncide avec la disparition de certains genres. Il ne va cependant pas faire *tabula rasa* de cet héritage, mais veillera à tirer des leçons de la démarche du Tasse qui a défini une formule nouvelle en partant d'une étude attentive des raisons du succès d'œuvres comme le *Roland furieux* qu'il critique pourtant avec virulence. Cervantès adapte ainsi à son contexte l'attitude qu'il a observée chez son prédécesseur italien et c'est pourquoi la lecture de ces livres dont il a perçu les faiblesses – tels les romans de chevalerie et les *romanzi* – trouvent également leur place dans l'itinéraire de création emprunté par l'auteur. Cervantès les confronte ensuite aux préceptes théoriques qu'il découvre lors de sa lecture d'Aristote et des traités des théoriciens italiens et espagnols et c'est dans ce travail de mise en regard qu'il détermine la formule épique susceptible de répondre aux attentes de ses lecteurs, sans contrevenir pour autant aux règles énoncées ni brider sa création.

En quoi la position du Tasse permet-elle de mieux saisir celle de Cervantès ? Comme nous l'avons vu, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* a mené une réflexion métapoétique tout au long de son parcours de création : la réalité changeante de son contexte d'écriture l'a conduit à méditer certains préceptes et à chercher des mises en application satisfaisantes de ces derniers sans jamais renoncer à son projet initial – mais en le soumettant parfois à des changements de cap –. Une telle démarche n'est donc pas sans rappeler celle de l'auteur italien bien connu de Cervantès et dont

l'œuvre a été posée comme une alternative à celle de l'Arioste : Torquato Tasso a lui aussi cherché à redéfinir les enjeux de l'écriture dans un contexte assez houleux où les débats littéraires devenaient la toile de fond sur laquelle devaient advenir les créations. Les partisans des *romanzi*, ceux de l'Arioste et ceux d'Aristote se sont opposés dans des querelles littéraires qui auront d'ailleurs un retentissement supranational : de fait, Cervantès a pris connaissance de ces débats poétiques intensément menés dans la péninsule italienne, et, notamment, des réflexions suscitées par le succès de l'Arioste, malgré – ou précisément à cause de – la présence du merveilleux dans sa création. Torquato Tasso va donc s'inspirer de tous ces débats et de ce bouillonnement théorique pour tenter de définir son propre itinéraire créatif : il en résulte une œuvre, *La Jérusalem délivrée*, et deux discours, le *Discours de l'art poétique* et le *Discours du poème héroïque*. Comme le rappelle Michel Orcel :

« Avec le *Roland furieux* de l'Arioste, qui avait fait suite au *Roland amoureux* de Matteo Maria Boiardo, Ferrare semblait avoir porté un genre littéraire à sa perfection. Mais, depuis 1532 (dernière édition définitive du *Furioso*), la société renaissante avait changé. Et l'équilibre hasardeux que les poèmes chevaleresques avaient miraculeusement élaboré entre la volupté de l'illusion romanesque et l'ironie de la distance, à travers des machineries où l'épisode extravagant finissait par l'emporter sur l'unité de l'intrigue, ne pouvait plus convenir à un monde où les forces hérétiques de la pensée menaçaient toute autorité. Ce que le concile de Trente poursuivait au plan théologique et les souverains espagnols ou français dans leur œuvre de centralisation, la société lettrée italienne y aspirait au plan rhétorique. L'autorité des anciens, le vraisemblable historique, le modèle unitaire, en somme la répression de toute tendance centrifuge. [...] C'est sous cette double contrainte : revenir à la rigueur unitaire de la poétique aristotélécienne sans tomber dans l'ennui que transpirait la pesante machine du Trissin (bâtie sur une action qui ne pouvait intéresser que les érudits et les historiens), que le Tasse, ayant exposé ses intentions dans les *Discours de l'art poétique*, composait alors la *Jérusalem*. »¹³⁷

Au vu de cette rapide évocation du contexte de création de *La Jérusalem délivrée*, un parallèle entre la posture cervantine et celle de l'auteur des *Discorsi* transparaît. Tous deux se retrouvent, en effet, face à un défi : il leur incombe d'adapter une matière – ce merveilleux qui a assuré le succès de l'Arioste – dont ils ont mesuré l'intérêt, mais qu'ils ne peuvent plus utiliser à l'état brut. En outre, Torquato Tasso – tout comme Cervantès avec les romans de chevalerie notamment – ne renie pas cet héritage dans lequel il s'inscrit et il va, au contraire, élaborer sa nouvelle formule épique à partir d'une analyse préalable de la réception des *romanzi* et du *Roland furieux*. Dans le troisième livre du *Discours du poème héroïque*, il dit ainsi, à propos des épisodes, que :

« de nos jours, c'est la chose la plus appréciée ; c'est pourquoi nos poètes modernes devaient assaisonner leurs poèmes de tous les parfums de la variété, voulant qu'ils

¹³⁷ ORCEL, Michel, « Préface », LE TASSE, *Jérusalem libérée*, Paris, Gallimard, 2002, p. 13-14.

ne soient pas dédaignés de ces palais si délicats ; (...) quant à moi, je la crois d'un très heureux effet dans le poème héroïque et possible à appliquer. »¹³⁸

L'ombre de l'Arioste et les débats entre ses partisans et ceux du poème épique se distinguent dans de telles remarques et viennent former l'arrière-plan de la réflexion du Tasse. Selon Joseph Cottaz, les *Discorsi del poema eroico* sont « un effort sincère pour transformer l'épopée en l'adaptant aux principes du christianisme »¹³⁹. Or, nous avons déjà eu l'occasion d'employer ce terme d'adaptation pour décrire l'attitude de Cervantès face à son contexte.

Un peu plus loin, Joseph Cottaz exposera les enjeux véritables auxquels se confronte l'auteur de la *Jérusalem libérée*, tant dans sa pratique que dans ses discours théoriques :

« Dans le sérieux qu'il voulait donner à son œuvre et la transformation qu'il méditait du « roman » en épopée, il sentit bien que l'enchevêtrement d'épisodes confus et multipliés pour l'unique caprice du lecteur, n'était pas, malgré l'usage, conforme à la dignité épique. (...) Le Tasse était d'ailleurs un excellent formaliste. Dans l'amalgame qu'il opéra des procédés de ce genre avec ceux de l'épopée, il eut donc le mérite de rattacher le *romanzo* à la forme classique. (...) Le Tasse est le premier qui mêle vraiment les procédés du roman aux formes de l'épopée. »¹⁴⁰

Ce que le critique du Tasse souligne à propos des épisodes vaut aussi pour le traitement accordé à la vraisemblance : l'auteur réalise un véritable tour de force en réconciliant usage, goût du public, théorie poétique et création. Torquato Tasso ne peut pas fermer les yeux sur les failles présentes dans les *romanzi* après les critiques formulées par les théoriciens modelés par la pensée aristotélicienne. D'autre part, Le Tasse prend aussi la mesure des attentes d'un public, qui a grandi au milieu des *romanzi* et qui garde ce modèle présent à l'esprit lorsqu'il lit une œuvre – un lectorat modelé par ces œuvres – : l'auteur de la *Jérusalem libérée* sait aussi qu'il convient de combler ces attentes s'il souhaite atteindre une véritable renommée littéraire. Enfin, l'auteur se sent – et se présente comme – l'héritier de modèles pluriels, ceux de l'épopée classique et ceux des *romanzi* qu'il souhaite concilier dans une forme en devenir. Sur le plan de la théorie, Torquato Tasso élaborera donc le concept de la *concordia discors* qui n'est pas sans rappeler l'« esthétique de la distorsion, de la dynamique des mouvements contraires »¹⁴¹ qui caractérise aussi la création espagnole baroque. Il va lui falloir réussir l'impossible en ménageant l'unité de son œuvre tout en

¹³⁸ LE TASSE, *Discours de l'art poétique - Discours du poème héroïque*, op.cit., p. 234.

¹³⁹ COTTAZ, Joseph, *le Tasse et la conception épique*, Paris, Editeur Italia, 1942, p. 1.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹⁴¹ CIVIL, Pierre, *La prose narrative du siècle d'or espagnol*, Paris, Dunod, 1997, p. 37.

introduisant la variété attendue par ses lecteurs et en respectant la vraisemblance tout en continuant d'étonner et de susciter l'admiration des récepteurs de son épopée.

La démarche du Tasse et celle de Cervantès entretiennent d'étroites relations : le point de rupture, dans les deux cas, est à mettre en relation avec la prépondérance des principes énoncés dans la *Poétique* d'Aristote. De fait, une fois que la *Poétique* s'est imposée comme la référence théorique obligée dans le paysage littéraire européen des XVI^e et XVII^e siècles, il n'est plus possible aux auteurs de méconnaître les préceptes aristotéliens et ils sont donc contraints de montrer leur allégeance à ces impératifs et de justifier leurs parti pris théoriques. Certains modèles apparaissent, dès lors, comme totalement obsolètes aux yeux des lettrés même s'ils jouiront d'une période durant laquelle ils seront encore tolérés des théoriciens et surtout très appréciés du public. Dans un tel contexte, pour le Tasse comme pour Cervantès, il s'agit de trouver sa propre réponse à la question suivante : quelles solutions mettre en œuvre pour allier, d'une part, des éléments qui plairont au public et que l'on retrouve dans des formes désormais critiquées, et, d'autre part, le respect de ces règles aristotéliennes qui se sont imposées comme la norme absolue ? Pour Torquato Tasso, il est impossible de reprendre et d'adapter tel quel le modèle du *Roland furieux* et des *romanzi* et pour Cervantès, il en va de même : les romans de chevalerie ne sont plus un exemple à suivre si l'auteur ne souhaite pas s'attirer les foudres des théoriciens et des moralistes. L'état s'est considérablement resserré pour les deux créateurs et ce constat les incite à redéfinir leur itinéraire de création et à s'appuyer sur la théorie poétique pour préciser leur parcours à venir.

On se doit cependant de relever quelques différences entre la démarche de Torquato Tasso et celle de Cervantès. En effet, pour l'auteur de la *Jérusalem libérée*, l'énonciation de la théorie n'est pas contemporaine ni simultanée de la mise en application de ses conclusions – c'est-à-dire de la rédaction de son poème épique – tandis que pour l'auteur du *Persiles*, les méditations métopoétiques vont de pair avec la pratique. Aussi chaque œuvre rendra-t-elle donc compte de l'état de cette pensée et c'est pourquoi chaque création cervantine renferme tant de passages où la théorie est entremêlée à la fiction. En ce qui concerne Torquato Tasso, il convient d'observer que la publication de ses *Discorsi*, en 1587, a été précédée de plusieurs éditions de la *Jérusalem libérée* – certaines ont été réalisées à l'insu du Tasse et celle de 1584 aura été à la charge de son protecteur, Scipion Gonzague –. Elle est suivie de la publication en 1593 à Rome de la *Jérusalem*

conquise, une nouvelle version que l'auteur propose à ses lecteurs et qu'il considère comme la seule forme valable et achevée de son poème épique. Pour Le Tasse donc, la réflexion poétique et la création alternent. En outre, certains de ses écrits théoriques sont clairement élaborés et publiés en réponse à des attaques dirigées contre sa création : réaction défensive, les ouvrages dans lesquels la théorie est explicitée prennent des apparences diverses –discours, *Apologie à la Jérusalem*, *Jugement sur la Jérusalem* et lettres –, mais ils sont toujours présentés comme étant distincts de l'œuvre poétique de Torquato Tasso et publiés à part, formant de la sorte un paratexte riche de considérations sur la poésie en général –et qui éclaire aussi la démarche du Tasse –. S'il est nécessaire de souligner les nuances perceptibles dans les démarches artistiques de deux auteurs, il est aussi bon de rappeler que Cervantès a véritablement perçu l'originalité et la finesse de la démarche du Tasse : celui-ci ne renonce pas à ses prétentions initiales malgré les obstacles et il montrera, en outre, à l'auteur espagnol des pistes à explorer. Étant donné les incertitudes concernant les lectures privilégiées de Cervantès, il est peu aisé de dater avec précision la découverte par l'auteur du *Persiles* des écrits du Tasse et certains critiques ont même estimé que les deux hommes s'étaient peut-être rencontrés. Voici, à cet égard, les hypothèses formulées par Maria Caterina Ruta :

« Cuando Cervantes estuvo en Nápoles, donde la presencia de hombres cultos españoles se había convertido en una constante, piénsese en Juan de Valdés, Garcilaso y sucesivamente en los dos Argensola, de hecho, de los literatos renacentistas italianos sólo sobrevivían Giovanni Battista Guarini y Torquato Tasso. Esto podría hacer pensar incluso en un encuentro entre los dos literatos, que determinaría el interés del escritor español hacia la poética del italiano. Su presencia en la producción cervantina, ampliamente reconocida, crea algún problema, en la opinión de Ruffinatto si se miran los pasajes de su obra en los que Cervantes asume una actitud casi hostil hacia el poeta italiano. »¹⁴²

Le séjour de Cervantès en Italie dura deux années durant lesquelles il parcourut la Sicile, la Sardaigne et Gênes avant de s'établir quelques temps à Naples : cette période a été l'occasion d'approcher la langue et de découvrir les créations qui s'épanouissaient alors dans la péninsule Italienne. Difficile de définir le moment exact de la rencontre cervantine avec l'œuvre et la réflexion de Torquato Tasso, mais l'hommage présent dans le *Persiles* est une façon habile pour Cervantès d'exprimer sa reconnaissance envers un auteur qui lui a montré une voie à suivre. En effet, dans le musée extraordinaire évoqué par le « poeta peregrino », se trouvent :

¹⁴² RUTA, Maria Caterina, « Lecturas italianas de Cervantes » in *Península, Revista de Estudios Ibéricos*, n° 4, 2007, p. 17.

« unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos; entre las cuales tablas había visto dos, que en el principio de ellas estaba escrito, en la una, « Torcuato Tasso » y, más abajo un poco, decía *Jerusalén libertada*; »¹⁴³

Comment justifier la présence d'un tel éloge dans la dernière création de Cervantès ? Fruit d'une relecture de la *Poétique* d'Aristote, le *Persiles* est aussi redevable de la redécouverte de *L'Histoire Éthiopique* d'Héliodore et est finalement le résultat de la réflexion métapoétique d'un auteur qui est aussi un lecteur attentif et critique des arts poétiques de son temps. Dans cet état des lieux des influences sensibles, l'héritage tassien du *Persiles* doit occuper une place de choix car Cervantès a trouvé dans les *Discorsi* des observations qui l'ont fait progresser dans son parcours poétique et notamment en ce qui concerne la théorie du merveilleux vraisemblable élaborée par l'auteur de la *Jérusalem libérée* – un aspect que nous développerons plus en détail dans la seconde partie de notre étude –. À une époque où la vraisemblance devient peu à peu un impératif incontournable, Le Tasse offre des pistes de réflexion à Cervantès en l'incitant à partir de l'expérience et en méditant sur les penchants évidents des lecteurs : « J'admets également ce que prouve l'expérience : que les lecteurs d'aujourd'hui prennent plus de plaisir au *Roland furieux* qu'à *L'Italie délivrée des Goths* ou même à *Illiade* et à *Odyssée* »¹⁴⁴. Enfin, il invite les créateurs à trouver ce juste milieu aristotélicien qui leur servira d'étoile polaire au cours de leur parcours poétique :

« Qu'il ne se donne pas trop licence d'imaginer des choses impossibles, monstrueuses, prodigieuses ou inconvenantes, à la manière de celui qui voulut imiter la fable de Tirésias, qui chaque fois qu'il frappe les serpents est changé d'homme en femme, puis de femme en homme, mais ce n'était pas très heureux d'avoir transmué Renaud en femme. Mais qu'il tienne compte des pouvoirs de la magie et de ceux de la nature elle-même, qui sont pour ainsi dire enfermés dans certaines limites et soumis à certaines lois ; qu'il considère les antiques et vieux prodiges, les occasions qui peuvent favoriser merveilles, miracles ou monstres, ainsi que la diversité des religions et la dignité des personnes ; et qu'il cherche à accroître autant que possible la crédibilité des merveilles sans diminuer le plaisir. »¹⁴⁵

Toutes ces indications se retrouvent dans le *Persiles* car Cervantès – tout comme Torquato Tasso – veille à prendre en considération les préceptes des arts poétiques de son temps, mais il s'en écarte aussi librement lorsqu'il le juge opportun. Ainsi, malgré le caractère invraisemblable de certains

¹⁴³ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 664.

¹⁴⁴ LE TASSE, *Discours de l'art poétique - Discours du poème héroïque*, Paris, Aubier, 1997, p. 233.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 200.

récits –comme ceux d’Antonio ou de Rutilio dans le premier livre du *Persiles* –, les membres de l’assistance les laissent poursuivre leurs récits même s’ils susciteront, par la suite, des débats. En dernier lieu, le passage du *Discours du poème héroïque* qui traite la question du merveilleux et du plausible paraît être, à bien des égards, une glose du « roman d’aventures et d’épreuves » que Cervantès offre à ses lecteurs : l’auteur du *Persiles* n’évite-t-il pas d’introduire des êtres monstrueux, sauf lorsqu’il peut légitimer ces apparitions ? Il ne renonce pas pour autant à multiplier les situations où un merveilleux acceptable et vraisemblable s’assurera une réception enthousiaste des lecteurs : l’évocation d’autres mœurs et d’autres croyances, le caractère idéal des personnages, les miracles expliqués *a posteriori* qui se retrouvent au fil des pages du *Persiles* sont autant d’éléments énumérés par Torquato Tasso et exploités par Cervantès.

Le *Persiles* et la *Jérusalem libérée* : ces deux œuvres sont le fruit d’un même effort de conciliation et d’adaptation et toutes deux voient le jour dans un contexte où leurs créateurs doivent faire leur preuve. Cervantès, considéré comme un auteur comique après *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tente de montrer à tous ses qualités en s’illustrant dans un genre noble et, quelques années plus tôt, Le Tasse – faisant également l’objet de critiques et se trouvant au centre d’une vaste polémique – s’était vu contraint de justifier ses positions et de démontrer les qualités de sa création. La démarche suivie par cet auteur italien dont Cervantès reconnaît la pertinence et l’audace ne manquera pas de le conforter dans sa propre quête. Pourtant, Cervantès se démarque aussi de Torquato Tasso sur de nombreux points : il ne retient pas le vers pour sa dernière œuvre et décidera, au contraire, de cultiver la prose ; l’auteur du *Persiles* refuse aussi de prendre un événement historique comme sujet de son œuvre et il ne cherchera, à aucun moment, à rédiger un traité pour défendre sa conception poétique comme l’a fait, à plusieurs reprises, l’auteur de la *Jérusalem libérée*.

- Cervantès : lecteur averti, métacritique et créateur avisé

Si la relation entre création et théorie littéraire ne fait aucun doute dans l’esprit de Cervantès, il convient d’en définir précisément les termes. En effet, la démarche cervantine ne se fonde pas sur une référence unique et exclusive à un traité théorique particulier et, sur ce point, le terme « itinéraire » que nous avons retenu pour présenter la création cervantine permet de

caractériser l'attitude de l'auteur face aux règles poétiques. Attentif aux évolutions qui se font sentir dans le monde des lettres, Cervantès est toujours prompt à remettre en question son point de vue et, pour ce faire, il ne cesse de nourrir et d'enrichir sa réflexion métapoétique. La réalité des XVI^e et XVII^e siècles qui aurait pu être perçue par Cervantès comme une contrainte, due notamment à un manque théorique, semble bien plutôt le stimuler : l'apparition d'un nouveau texte théorique dans ce paysage littéraire espagnol lui offre une nouvelle source de réflexion à partir de laquelle il réoriente sa propre recherche. De *La Galatée* au *Persiles*, Cervantès a cherché à approfondir sa relation aux arts poétiques et aux réflexions relatives aux questions génériques qui s'y développent. À ce propos, il convient de rappeler que l'une des orientations choisies par les critiques contemporains a consisté à identifier et à définir précisément les arts poétiques dont s'inspire Cervantès pour rédiger tel ou tel ouvrage. Si cette entreprise demeure féconde – car elle permet évidemment de mettre en avant les liens noués entre théorie poétique et pratique littéraire cervantine –, elle a toutefois l'inconvénient de séparer les différentes œuvres de l'auteur et de créer des hiatus dans la réflexion littéraire de Cervantès. Or, si celle-ci se nourrit des réflexions de l'époque, elle n'en reste pas moins la réflexion d'un auteur qui élabore sa propre méditation métapoétique et explore de nouvelles possibilités, sans pour autant se contredire d'une œuvre à l'autre. De ce point de vue, la position cervantine se caractérise par une autonomie évidente : l'auteur ne mésestime pas la relation nécessaire entre théorie poétique et création, mais il refuse cependant toute allégeance à une seule réflexion et à une ligne de pensée unique et univoque. Chaque ouvrage cervantin laisse, en effet, transparaître la figure d'un auteur dont la connaissance théorique est avérée. Mais ce savoir est en perpétuelle évolution et assimile sans cesse de nouvelles théories et c'est pourquoi, il est parfois difficile de déterminer, avec précision, à quel moment Cervantès a pu prendre connaissance de tel ou tel art poétique. Il y a, en effet, parfois un écart entre la lecture ou la découverte d'un texte et leur prise en compte, d'autant plus que Cervantès prend bien souvent le parti de laisser mûrir sa réflexion avant de mettre en application les conclusions auxquelles il a abouti.

Selon Edward C. Riley, c'est surtout l'influence de l'*Arte Poética* de Miguel Sánchez de Lima qui est visible dans la rédaction de *La Galatée*. Pourtant, la relation à ce traité n'est déjà pas exclusive et, de fait, l'on peut aussi déceler l'influence de diverses lectures critiques qui témoignent, une fois encore, de l'intérêt que Cervantès porte aux questions de théorie littéraire. Ainsi, Alberto

Porqueras Mayo remarque que « Hasta este momento de *La Galatea*, poca teoría poética se ha publicado en España, pero estoy seguro de que Cervantes la ha leído en buena parte, especialmente el libro complutense de Sánchez de Lima y el libro sevillano de Herrera en que comenta a Garcilaso »¹⁴⁶. Dès le commencement de sa création, l'auteur prend garde à ne pas négliger l'apparition de ce mouvement théorique en Espagne. Il sait, aussi, que ces conceptions et ces critères vont être acceptés et reconnus de ses contemporains et leur tourner le dos reviendrait à se cantonner dans la culture de formes anachroniques. Certes, l'intégration des préceptes ne se produit pas de façon immédiate et abrupte mais elle suit un processus : les idées littéraires, exprimées dans ces textes, s'introduisent d'abord dans les esprits du lectorat érudit et se diffusent progressivement en modifiant les critères de réception. Dès lors, pour tout auteur désireux d'être reconnu, il est impossible de faire fi de ces textes ou, du moins, des concepts qu'ils véhiculent.

Dans ce souci permanent d'exigence et de remise en question, Cervantès ne cesse d'enrichir sa connaissance et ses lectures poétiques durant les vingt années qui séparent la publication de *La Galatée* de celle de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*¹⁴⁷ : la mise en évidence du caractère anachronique et invraisemblable des romans de chevalerie dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* témoigne, par exemple, de la réflexion que l'auteur a menée sur son écriture et sur les formes dont il dispose. Cette méditation ne se fonde pas uniquement sur la lecture des œuvres, mais aussi sur la maîtrise des critères théoriques qui se sont irrémédiablement imposés par les théoriciens et qui ont, en outre, été assimilés par les lecteurs. De façon analogue, la rédaction du *Persiles* va apparaître comme un projet porté par les nouvelles découvertes théoriques qui proviennent notamment de la traduction de *L'Histoire Éthiopique* d'Héliodore : les idées présentes dans le prologue de Jacques Amyot et dans la *Philosophía antigua poética*, notamment, mènent à la définition d'un nouveau modèle. Les qualités de l'œuvre d'Héliodore sont soulignées par ces travaux critiques qui élargissent la catégorie épique, associée jusqu'alors aux seules créations de l'Antiquité : Cervantès prend la mesure de ces nouvelles tendances et s'insère dans ce mouvement d'identification d'un nouveau modèle. Enfin, l'influence de théories italiennes laisse à penser que l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* a également suivi les conseils formulés de compléter les réflexions poétiques développées dans la péninsule Ibérique

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁷ PORQUERAS MAYO, A., *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, op.cit., p. 59.

avec celles que proposent les auteurs et les théoriciens italiens. La création de Cervantès, qui est ponctuée par des changements de cap et des tournants qui incitent l'auteur à s'intéresser d'abord à l'églogue, puis au « roman d'aventures et d'épreuves », par exemple, doit aussi être étudiée dans ses relations avec les idées développées dans les arts poétiques qui lui sont contemporains. Edward C. Riley nous avait déjà avertis de l'existence de ce phénomène d'échos théoriques repérable dans l'œuvre de Cervantès, lorsqu'il remarquait que :

« Situado Cervantes en la disyuntiva de tener que refrendar la validez de unos principios teóricos con la realidad de unas formas narrativas concretas, son muy pocas las salidas válidas que su época le ofrece. Para el experimento que él quiere llevar a cabo, no pueden servirle las ya gastadas –y condenadas– fórmulas de la narrativa precedente (novela de caballerías, novela sentimental, novela picaresca, etc.), de la misma manera que no le sirve tampoco el cauce excesivamente limitado del « poema épico perfecto », en verso. Prueba, por ello, con aquellas otras fórmulas narrativas que, entonces, apuntaban como posibles salidas del punto muerto en que, al decir de D.B. Randall, se encontraba la novela europea de ese momento, haciendo de su escritura un juego en el que permanentemente se confrontan teoría y práctica. »¹⁴⁸

Les figures du créateur et du lecteur se rejoignent et se superposent dans l'esprit de Cervantès et c'est pourquoi son itinéraire poétique est si intimement lié à ses lectures – qu'elles soient littéraires ou théoriques –. Edward C. Riley nous montre ainsi un auteur contemplant les possibilités créatives de son temps et les analysant afin d'opérer ses choix créatifs : il se détournera ainsi consciemment de certaines formules dans lesquelles il ne détecte aucune potentialité. Cette attitude se retrouvera tout au long du parcours créatif emprunté par Cervantès et c'est pourquoi cet itinéraire va aussi évoluer au fur et à mesure des avancées théoriques : si Cervantès se tourne d'abord vers *La Galatée*, c'est parce que ses lectures théoriques l'ont notamment incité à interroger cette formule générique. De la même façon, le choix de rédiger le *Persiles* trouve son origine dans la redéfinition de l'épopée qui s'impose à la fin du XVI^e siècle.

Cervantès s'est, dans un premier temps, mesuré à la matière pastorale en élaborant *La Galatée* et sa première œuvre narrative s'appuie, à l'évidence, sur les études qui ont cherché à mettre en exergue les qualités de l'églogue et à retracer la généalogie de la veine bucolique. On se souviendra, notamment, du précieux travail de commentaire réalisé par Fernando de Herrera sur l'œuvre de Garcilaso, qui met en avant les qualités de ce genre et en délimite le contenu :

« La materia d'esta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con

¹⁴⁸ RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes, op.cit.*, p. 31.

adulterios; competencias de rivales pero sin muerte i sangre. Los dones que dan a sus amadas tienen más estimación por la voluntad que por el precio, porque envían mançanas doradas o palomas cogidas del nido.

Las costumbres representan el siglo dorado; la dición es simple, elegante; los sentimientos afetuosos i suaves; las palabras saben al campo i a la rusticidad de l'aldea, pero no sin gracia ni con profunda inorancia i vegez, porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo. Tal es Virgilio i Garci Lasso i al contrario Batista Mantuano i Iuan de la Enzina, infacetíssimos escritores de églogas. »¹⁴⁹

Cervantès a pu se référer aux commentaires de Fernando de Herrera pour travailler le style de *La Galatée* où l'évocation d'un univers pastoral induit une certaine rusticité. Rappelons que l'hommage à Fernando de Herrera intervenant dans le Chant de Calliope indique la dette de Cervantès envers ce créateur et fin théoricien :

« En punto estoy donde, por más que diga
en alabanza del divino Herrera,
será de poco fruto mi fatiga,
aunque le suba hasta la cuarta esfera.
Mas, si soy sospechosa por amiga,
sus obras y su fama verdadera
dirán que en ciencias es Hernando solo
del Gange al Nilo, y de uno al otro polo. »¹⁵⁰

Cervantès applique à la lettre, semble-t-il, toutes les caractéristiques décrites par le Sévillan lorsqu'il entreprend la présentation de ses personnages : Elicio est ainsi paré, dès sa première apparition, d'une gibecière (« un zurrón »¹⁵¹), d'où il tire un rebec (« un polido rabel »¹⁵²) s'affirmant ainsi dans son caractère rustique – le lexique évocateur ne laisse aucun doute quant à l'origine sociale du personnage –. Le chant qu'il entonne respecte aussi scrupuleusement la définition générique proposée par Fernando de Herrera, puisque le premier vers (« Amoroso pensamiento, »¹⁵³) illustre les préoccupations profondes du berger dont les pensées sont toutes occupées à se représenter l'être aimé. Les convergences entre la définition rédigée par Fernando de Herrera et la description d'un des personnages principaux de *La Galatée* révèlent le lien que Cervantès établit avec la théorie poétique élaborée au cours du XVI^e siècle. En effet, la description d'Elicio prouve que l'auteur de *La Galatée* maîtrise parfaitement les caractéristiques génériques de l'églogue et qu'il est soucieux de le prouver à ses lecteurs. Aussi, lorsque des écarts avec cette

¹⁴⁹ HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, op.cit., p. 690-691.

¹⁵⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 573-574.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵² *Ibid.*, p. 169.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 169.

définition générique apparaîtront, conviendra-t-il d'y accorder toute l'importance qu'ils méritent. Dès la rédaction de *La Galatée*, Cervantès révèle, en tout cas, qu'il s'est préalablement documenté sur les critères génériques établis par les théoriciens : la décision de proposer une « égloga » est fondée sur une analyse théorique évidente que l'auteur mène à travers la lecture des créations relevant de ce genre et qu'il étoffe en consultant les différentes définitions théoriques dont il pouvait disposer.

Cette observation est valable tout au long du cheminement créatif de Cervantès : l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* définit son itinéraire en prenant toujours soin d'adosser son travail aux théories en vigueur au moment où il compose son œuvre ainsi qu'aux modèles littéraires précédents et appartenant au même genre. Ainsi, lorsqu'il décide de relever le défi lancé à Héliodore avec le *Persiles*, Cervantès s'est, à l'évidence, intéressé au critère de vraisemblance, par exemple, et il a pris connaissance des critiques émises à l'encontre de certains modèles désormais taxés d'invraisemblance. L'émergence dans sa dernière œuvre du terme « vraisemblable » est une façon pour l'auteur d'introduire au sein de sa démarche des phénomènes d'échos théoriques destinés à ses lecteurs. Ainsi, dès le premier livre du *Persiles*, les personnages soulignent le caractère incroyable de leurs aventures tout en affirmant leur véracité. En témoigne le bref échange entre l'Italien Rutilio et le héros éponyme :

« –Haré yo eso de muy buena gana –respondió el bárbaro italiano–, aunque temo que, por ser mis desgracias tantas, tan nuevas y tan extraordinarias, no me habéis de dar crédito alguno.
A lo que dijo Periandro:
–En las que a nosotros nos han sucedido nos hemos ensayado y dispuesto a creer cuantas nos contaren, puesto que tengan más de lo imposible que de lo verdadero. »¹⁵⁴

Les précautions prises par Rutilio au seuil de son récit illustrent de façon exemplaire la capacité de Cervantès à déceler l'importance de certains impératifs littéraires et annoncent aussi le positionnement astucieux du créateur face à la règle : l'allusion au caractère incroyable de ce que Rutilio s'apprête à conter et l'aveu de l'invraisemblance de son futur récit sont, en effet, une façon de formuler – en négatif – l'existence de l'impératif de la vraisemblance, inaugurant par là la série des artifices employés par l'auteur du *Persiles* pour marquer son savoir théorique tout en y introduisant une dimension ludique. En effet, en quelques lignes et à travers ses personnages,

¹⁵⁴ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 184.

Cervantès prouve à ses lecteurs qu'il n'a pas perdu de vue le respect de la vraisemblance, mais il les avertit car son œuvre va précisément jouer avec les frontières de ce précepte – un point sur lequel nous reviendrons plus en détail au cours de notre étude –. C'est parce qu'il maîtrise les nouveaux impératifs qui régissent la création et notamment cette épopée en prose définie dans la seconde moitié du XVI^e siècle que Cervantès peut questionner avec pertinence les concepts de vraisemblable, d'incroyable, d'impossible et d'extraordinaire.

La théorie poétique apparaît, en tout cas, comme une connaissance préalable indispensable à un créateur qui souhaite offrir une œuvre convaincante à son public et l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* se montre particulièrement attentif aux normes poétiques dont il a saisi le caractère évolutif. Pour Alberto Porqueras Mayo, l'hypothèse d'un Cervantès fervent lecteur des arts poétiques grecs et latins ne fait aucun doute :

« Por supuesto que Cervantes había leído las más importantes poéticas y retóricas de la literatura grecolatina (Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano, *Retorica ad Herennium*...). Las habrá leído, al menos fragmentariamente, en sus posibles años de estudiante con los jesuitas y en el estudio de López de Hoyos. »¹⁵⁵

Toutes ces lectures théoriques ont incontestablement constitué une source d'inspiration essentielle pour Cervantès lorsque ce dernier cherche à établir et préciser son parcours créatif : il ne se détourne pas de ces références incontournables qui sont encore riches d'enseignements si l'on prend soin de déchiffrer les significations profondes des lieux communs circulant largement à l'époque de l'auteur et provenant de ces auteurs et penseurs de l'Antiquité.

Les *De inventione*, *De Oratore*, *De partitiones oratoriae* de Cicéron, *L'institution oratoire* de Quintilien dans le cinquième chapitre, par exemple, consacré aux qualités et aux vices du discours, la *Retorica ad Herennium* et *L'Art poétique* d'Horace sont autant de guides pour les auteurs contemporains de Cervantès et pour l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles*. Tous ces textes établissent des orientations pertinentes pour travailler l'écriture qu'il convient de soigner : dans le binôme fond / forme, ces ouvrages soulignent l'importance de ne pas négliger cette dernière et de trouver un mode d'expression adéquat, en accord avec le contenu que la création accueillera. L'écriture cervantine s'appuie, de façon évidente, sur la maîtrise de ces traités pour se perfectionner et acquérir la force de plaire et de persuader : l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles*

¹⁵⁵ PORQUERAS MAYO, Alberto, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, op.cit., p. 53-54.

cite parfois ces auteurs dans ses œuvres, tantôt sur un mode sérieux, tantôt sur un mode amusé, mais son écriture révèle, en tout cas, toujours l'importance qu'il a accordée aux préceptes rhétoriques et théoriques. Il reste cependant incontestable que c'est la lecture de *La Poétique* d'Aristote et des traités contemporains – italiens et espagnols – qui a davantage interpellé Cervantès durant son travail d'élaboration d'une écriture de l'imaginaire. Pour Daniel Eisenberg, Cervantès a pris connaissance de ces ouvrages de façon indirecte et il affirme ainsi que :

« Para Cervantes, en cambio, el italiano es una lengua científica, a través de la cual se puede investigar y aprender. Cervantes fue un investigador. Ya sabíamos que investigaba la caballería histórica, estudiando, por ejemplo, cómo aparecía en las crónicas castellanas. Investigaba el tema de la teoría literaria, aunque a base de teóricos castellanos, López Pinciano, Miguel Sánchez de Lima, y Cristóbal de Mesa.»¹⁵⁶

Si Cervantès s'imprègne de la pensée théorique italienne en passant par des intermédiaires, le critique souligne avant tout le lien très fort qui unit l'écriture cervantine et la théorie italienne : Sannazaro, l'Arioste, Giraldo Cinthio et Torquato Tasso ont montré à l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* de nouveaux champs d'analyse et différents positionnements possibles face au texte du Stagirite. Les auteurs et théoriciens italiens, par la diversité des relations à *La Poétique* d'Aristote qu'ils proposent, inspirent Cervantès de façon décisive car ils lui rappellent que c'est à lui de trouver sa propre façon d'aborder la théorie et de l'assimiler. Tout en enrichissant sa maîtrise des théories littéraires, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* procède à un travail de comparaison et de tri entre les multiples avis qu'il rencontre lors de ses lectures et préserve toujours son indépendance de créateur et de penseur.

La lecture des ouvrages italiens qui s'interrogent et tentent de cerner la formule épique a constitué une motivation évidente pour Cervantès lorsque ce dernier définit le projet qui s'avèrera être son testament littéraire. Ainsi, après s'être confronté à la rédaction et à la théorisation de l'épique, à la forme brève avec les *Novelas Ejemplares* et à la critique des romans de chevalerie avec *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, il s'attaque, à la fin de sa vie, à une formule qui suscite l'intérêt de tous : auteurs, lecteurs et critiques. Ce dernier projet le mène alors

¹⁵⁶ EISENBERG, Daniel, «Los autores italianos en la biblioteca de Cervantes», in *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas : Academia de España, Roma, 27-29 septiembre 2001*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, p. 91.

à préciser sa conception du poème épique en prose et l'entreprise cervantine suit, de façon remarquable, l'évolution qui se ressent dans les tendances théoriques à l'aube du XVII^e siècle. Cette formule fait, en effet, couler beaucoup d'encre et Cervantès a pu consulter de nombreux avis théoriques au cours de l'élaboration du *Persiles*. À cet égard, Edward C. Riley évoque même l'hypothèse d'un Cervantès lecteur de l'œuvre critique de Francisco Cascales :

« Vilanova ha señalado la influencia de las *Tablas* de Cascales en la última novela cervantina, el *Persiles y Sigismunda*. El tratado de Cascales, según su biógrafo, se había escrito en 1604, si bien no se publicó hasta 1617; por ello cabe pensar que Cervantes pudiera haberlo leído. »¹⁵⁷

Si l'hypothèse mentionnée ici peut être sujette à caution, il faut surtout y lire le phénomène de convergence exceptionnel observable entre le projet cervantin et l'enthousiasme théorique qui prend son essor dès le milieu du XVI^e siècle : le genre épique, à partir de la redécouverte d'Aristote, fait, en effet, l'objet de nombreux écrits. Ainsi, le choix de rédiger comme dernière œuvre le *Persiles* relève-t-il d'une adéquation parfaite aux défis lancés dans les poétiques contemporaines. Ces dernières se divisent, pourtant, en deux groupes puisque les poétiques italiennes semblent osciller entre un désir d'intégrer l'héritage des *romanzi* et celui de définir les critères du poème épique parfait dans le sillage aristotélicien, tandis qu'en France et en Espagne, la redécouverte d'Héliodore est à l'origine d'un nouvel élan théorique visant à offrir aux créateurs et aux lecteurs, un modèle considéré comme idéal pour diverses raisons. Les théoriciens espagnols, suivant la lecture proposée par Jacques Amyot, ne tarissent pas d'éloges sur le roman d'Héliodore, car, comme le souligne Javier Blasco : « La *Historia etiópica* ofrecía un modelo muy próximo al esquema que la preceptiva había diseñado para la novela del futuro, una novela que diese realidad a la epopeya en prosa con que sueñan los preceptistas »¹⁵⁸.

De ce point de vue, 1547 est une date charnière qui marque de façon radicale l'existence d'un avant – où étaient encore tolérés certains ouvrages – et d'un après – où ces ouvrages font l'objet d'un discrédit définitif – : année de la naissance de Cervantès, c'est aussi l'année de la publication de l'ouvrage d'Héliodore préfacé par Jacques Amyot. Pourtant comme l'observe Marc Fumaroli, la réalité était, semble-t-il, plus nuancée :

¹⁵⁷ RILEY, E.C., *Teoría de la novela en Cervantes*, op.cit., p. 21-22.

¹⁵⁸ BLASCO, Javier, « La compartida responsabilidad de la « escritura desatada » del *Quijote* », in *Criticón*, art.cit., p. 50.

« Dialogue pastoral en langue vulgaire et genres poétiques néo-latins convenaient à ces exercices raffinés destinés à la délectation et à l'édification de grands lettrés, mais aussi à servir de modèles de laboratoire pour l'ensemble des lettrés de l'Europe catholique. Ni en France, ni en Espagne, ni dans les petites cours italiennes comme celle de Ferrare, où œuvrèrent l'Arioste et le Tasse, les conditions n'étaient réunies pour un art littéraire aussi raréfié et purifié de toute scorie « gothique ». Les lettrés, hors de Rome ou de la Naples aragonaise, devaient aussi tenir compte d'un public aristocratique et populaire dont l'imagination était nourrie de récits chevaleresques. Les poètes devaient s'employer à purifier cette ancienne « matière » à laquelle ils étaient attachés, soit en la pénétrant d'ironie indulgente, comme le fit l'Arioste, l'un des inspireurs de Cervantès, soit en lui imposant, comme le fit le Tasse, une forme qui la mette autant que possible en règle avec la critique littéraire humaniste et la théologie morale des clercs. »¹⁵⁹

La dernière entreprise littéraire de Cervantès montre à quel point l'auteur est sensible aux problématiques littéraires de son époque : il souhaite avant tout prendre part à cette quête de la forme épique la plus aboutie possible. Afin d'avancer dans cette recherche et cette définition d'une forme relevant peut-être d'un idéal inatteignable, Cervantès prend note des tentatives antérieures dont il tire des leçons. L'Arioste est un modèle admiré par Cervantès pour l'enthousiasme qu'il a suscité avec sa création en laissant la part belle au merveilleux, Torquato Tasso, par son double statut, est un exemple à suivre afin d'atteindre l'ambitieux projet de convaincre les lecteurs érudits, Héliodore, enfin, est un guide précieux pour avancer dans la technique narrative puisqu'à partir de la traduction établie par Jacques Amyot, sa création est applaudie pour l'*ordo artificialis* retenu. Ces trois noms sont donc évoqués, à juste titre, par la critique car ils ont tous représenté des sources d'inspiration de premier ordre pour Cervantès au moment de l'élaboration du *Persiles*. À une période où le genre épique donne lieu à un désir de redéfinition, où la redécouverte de nouveaux modèles permettant de réconcilier épopée antique et roman est la preuve qu'il est possible de concilier l'inconciliable et où la multiplicité des discours théoriques et des tentatives pratiques pour faire advenir cette forme idéale d'une épopée rénovée, le *Persiles* se présente comme la participation de Cervantès à ce débat littéraire. Le *Persiles* est un ouvrage remarquable car il respecte, tout à la fois, scrupuleusement les conseils énoncés par Torquato Tasso, les incitations lancées par Geraldo Cinthio, mais aussi la poétique définie par Jacques Amyot dans sa présentation du roman d'Héliodore. Après l'échec d'imposer une nouvelle formule avec *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – qui n'est pas, rappelons-le, perçu comme une œuvre novatrice et encore moins comme une création sérieuse et digne de figurer parmi les grands

¹⁵⁹ FUMAROLI, Marc, « L' « héritage d'Amyot ». La critique du roman de chevalerie et les origines du roman moderne. », *art.cit.*, p. 35.

noms tels *L'Odyssée* ou *L'Énéide* –, l'auteur du *Persiles* met donc un point d'honneur à offrir en guise de testament littéraire une mise en pratique de ses conclusions théoriques, nourries des principes énoncés par des théoriciens reconnus et s'inscrivant dans une généalogie noble et admirée. Le *Persiles* répond ainsi parfaitement aux attentes de ce lectorat si particulier formé par les érudits, sans trahir la recherche entreprise par Cervantès, bien des années plus tôt avec *La Galatée*. L'enjeu de la rédaction du *Persiles* est de taille et nous avons déjà pu constater l'investissement qu'il représentait pour son créateur.

Plus qu'un défi lancé à Héliodore, le *Persiles* s'adresse aux théoriciens contemporains de Cervantès, abreuvés des théories développées par Jacques Amyot dans son *Proesme du translateur* à *L'Histoire æthiopique de Heliodorus* qui jouit d'une large diffusion : comme le rappelle Laurence Plazenet, « sans compter adaptations en vers ni abrégés plus ou moins fidèles, la traduction de Jacques Amyot est imprimée une vingtaine de fois entre 1548 et 1626 »¹⁶⁰. Le traducteur français d'Héliodore, dont le manifeste littéraire – ce célèbre *Proesme* – est aussi traduit en espagnol, recense les caractéristiques que devront présenter les fictions narratives en prose dignes de ce nom :

« (ceux) qui pour suppléer au défaut de la vraye histoire (dont la diversité est intéressante, mais dont l'inaltérable véridicité interdit tout changement des faits et toute modification des discours), en cest endroit inventent et mettent par escrit des contes fabuleux en forme d'histoire, ne se proposent autre but principal que la delectation (...) celles qui sont les moins esloignées de nature, et ou il ya plus de verisimilitude, sont celles qui plaisent le plus à ceux qui mesurent leur plaisir à la raison, et qui se delectent avecq'jugement (...delectation) qui procede de la nouvelleté des choses estranges, et pleines de merveilles (...) »¹⁶¹

La forme élaborée par Héliodore ouvre ainsi le champ des possibles pour les auteurs et réunit toutes les caractéristiques attendues pour une œuvre : elle respecte la vraisemblance et définit un rapport cohérent et complémentaire avec la « vraye histoire », elle refuse toujours de se diriger vers l'autre extrême – celui des « contes fabuleux » – et l'effet recherché par l'auteur – la « delectation » – est aussi préservé. S'ils suivent le modèle héliodorien, les créateurs seront, assurément, en mesure de satisfaire leurs lecteurs, sans jamais s'adresser à leur seul plaisir. On voit poindre, ici, le précepte horacien qui souhaite associer le « plaisir à la raison » et qui légitime

¹⁶⁰ PLAZENET, L., « Jacques Amyot et « l'immortel Héliodore » », *art.cit.*, p. 15.

¹⁶¹ AMYOT, J., « Proesme du translateur à L'Histoire æthiopique de Heliodorus », cité par MOLINIE, G., *Du roman grec au roman baroque, op.cit.*, p. 7-8.

de la sorte l'entreprise littéraire en lui assignant un double rôle. Enfin, l'auteur est invité à rechercher « la nouveauté des choses étranges, et pleines de merveilles » car le récit doit être surprenant, varié et capable de captiver son lectorat. Toutes les caractéristiques soulignées par Jacques Amyot décrivent les contours d'un genre extrêmement riche, capable de plaire tant aux lecteurs qu'aux théoriciens et susceptible de laisser aux auteurs un espace de créativité important.

Dans cette perspective, il convient de rappeler que ce nouveau modèle incarné par Héliodore va également remporter l'adhésion des érasmistes, pourtant si souvent critiques à l'endroit des œuvres de fiction. La forme de la création héliodoriennne se présente donc véritablement comme une aubaine pour les créateurs puisqu'elle réconcilie tous les points de vue et, respectant apparemment le principe horacien de l'*utile dulci*, elle démontre la légitimité d'une littérature du divertissement – un divertissement sage et instructif qui permet de mettre à profit les moments d'oisiveté –. Comme le résume Marcel Bataillon lorsqu'il cherche à expliquer le succès rencontré par *L'Histoire Éthiopique* d'Héliodore auprès des érasmistes :

« Ce roman leur plaît par mille qualités qui manquent trop à la littérature chevaleresque : vraisemblance, vérité psychologique, ingéniosité de la composition, substance philosophique, respect de la morale. C'est en suivant cette ligne, qui part de la critique des romans de Chevalerie pour aboutir à l'éloge du roman byzantin, que s'est exercée la plus profonde influence de l'érasme sur le roman espagnol. »¹⁶²

L'on remarquera que l'éloge du roman grec va de pair avec la critique implicite d'un autre type d'ouvrages, le roman de chevalerie. Ainsi, c'est aussi à travers la comparaison que *L'Histoire Éthiopique* d'Héliodore s'impose véritablement comme un modèle digne d'être imité et comme une œuvre aux qualités infinies : les reproches adressés par les érasmistes à l'égard du roman de chevalerie étaient, en effet, nombreux et ils relevaient tout autant de la forme que du contenu. Ces critiques remontent au temps du Cancellier de Ayala, Pedro López de Ayala qui dans son *Rimado de Palacio*, un livre dont la rédaction s'étale sur plusieurs années (de 1385 à 1403), relevait déjà la vanité de ces lectures :

« Plogome otrosí oír muchas vegadas
Libros de devaneos, de mentiras probadas;
Amadís e Lançalote, e burlas escantadas,
en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas... »¹⁶³

¹⁶² BATAILLON, Marcel, *Érasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1998, p. 663.

¹⁶³ LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Rimado de Palacio*, estrofa 163, edición de Michel García, Madrid, Gredos, 1978.

La redécouverte du roman héliodorien semble donc arriver à point nommé dans la mesure où l'œuvre répond aux critères érasmistes que Marcel Bataillon cite dans une éloquente énumération : la vraisemblance est respectée, la forme est complexe et plaisante et le contenu permet d'atteindre, semble-t-il, cet idéal d'une œuvre qui instruit et plaît en même temps. Le succès d'Héliodore dans l'Espagne des Siècles d'Or est redevable de cet intérêt de certains cercles érasmistes pour ce texte capable de remporter leur adhésion, ce que relève d'ailleurs Javier González Rovira :

« También en España, las primeras traducciones de Heliodoro proceden de círculos humanistas vinculados al erasmismo. La versión perdida de Francisco de Vergara, cuya familia es bien conocida por sus trabajos filológicos y por sus problemas con la Inquisición; el anonimato y posible exilio del traductor de Amberes, obra dedicada a Alonso Enríquez; y la traducción de Mena aparecida en Alcalá, en cuya universidad se encuentra un importante núcleo erasmista, muestran esta dependencia inicial de las versiones de la novela de Heliodoro con dicha corriente intelectual. »¹⁶⁴

La formule du roman grec – résumée et identifiée, pour les Espagnols à l'aube du XVI^e siècle, à la seule création d'Héliodore – paraît donc vouée à supplanter le roman de chevalerie dont les faiblesses sont devenues intolérables aux yeux des théoriciens. Le modèle héliodorien se pose en guide que va choisir de suivre, de plus ou moins près, l'auteur du *Persiles*, et, comme le souligne Jean-Marc Pélorson, des phénomènes de translation sont introduits par Cervantès, qui ne perd jamais de vue le parangon héliodorien :

« Au cours des vingt-deux premiers chapitres du premier livre, Cervantès a transposé et modifié la fiction méditerranéenne et africaine d'Héliodore en développant une « histoire septentrionale », placée parmi les glaces, neiges et brumes des régions nordiques, et il a donné priorité à la narrativité. »¹⁶⁵

Le choix géographique, à l'exact opposé de celui qu'Héliodore avait réalisé, symbolise, de façon marquée, la distance que Cervantès prend par rapport à son modèle tout en relevant de l'hommage profond et sincère. Enfin, au vu de la définition du genre proposée par Jean-Marc Pelorson, l'auteur du *Persiles* semble avoir pleinement saisi les enjeux de la rédaction d'un nouveau « roman d'aventures et d'épreuves » puisqu'il propose une nouvelle variation autour du thème du couple idéal, soumis à des péripéties.

¹⁶⁴ GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1996, p. 18.

¹⁶⁵ PELORSON, Jean-Marc, « Le *Persiles* et les *Ethiopiennes* : esquisse d'une comparaison dynamique », *Autour de Los trabajos de Persiles y Sigismunda – Histoire septentrionale de Miguel de Cervantes. Études sur un roman expérimental du Siècle d'Or*, sous la direction de Christian Andrès, Paris, Indigo, 2003, p. 21.

Pour les créateurs qui décident de se mesurer à Héliodore, la réflexion qu'ils élaborent autour du modèle lui-même et le travail d'appropriation qu'ils doivent mener à bien afin d'offrir leur version du roman grec les invitent à redécouvrir l'histoire de ce genre. Ainsi, l'attitude héliodorienne, qui repère dans les genres dont il dispose des techniques ou des thématiques qu'il intègre, dans un deuxième temps, à son œuvre est-elle une démarche qu'adopteront aussi des créateurs tel Cervantès. En effet, pour l'auteur du *Persiles*, l'hybridité du roman grec va devenir une source de réflexion fertile : au cours de l'élaboration de sa dernière création, Cervantès reprend et adapte cette technique de l'assimilation de textes d'horizons très divers. Sur ce point, la relation qu'entretient le *Persiles* avec les chroniques des Indes et les récits de voyage nous semble particulièrement éloquente, car elle prouve à quel point l'auteur a compris la méthode héliodorienne et qu'il a su la faire sienne, en l'appliquant à des textes bien plus récents et en ne limitant pas ses sources aux seuls textes de l'Antiquité. Ainsi, comme l'observe Stelio Cro :

« El *Persiles* muestra analogías no solamente con los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega, el Inca, sino también con otros relatos de Indias. Las referencias al material de Indias no ocurren en un orden preestablecido. Cervantes parece recordar un tema y adaptarlo a su intento narrativo con un plan preconcebido. Esto podría explicar en parte la dificultad en identificar una fuente determinada. »¹⁶⁶

La relation qui unit Cervantès à Héliodore relève véritablement de la démarche de l'*imitatio* où imiter signifie créer : l'auteur du *Persiles* a médité sur les techniques qu'il a mises à nu durant sa lecture de l'œuvre héliodorienne et a su procéder à des translations et à des adaptations, indispensables pour proposer un « roman d'aventures et d'épreuves » capable de séduire le lectorat de son époque.

Cervantès s'est refusé à assumer une position d'imitateur servile ou de simple traducteur d'une œuvre de l'Antiquité en langue vulgaire : il se distingue, sur ce point d'Alonso Núñez de Reinoso, puisque celui-ci paraissait accepter d'endosser le rôle de simple traducteur – de l'œuvre d'Achille Tatius et de celle de Ludovico Dolce –. Comme le rappelle Christine Marguet à propos de l'œuvre de Tatius :

« Vuelve a estar de moda en el siglo XVI, en el que se redescubren también las *Etiópicas*. Su primera traducción al latín por Annibale della Croce, en 1544, es incompleta, así como la primera al italiano en 1547, por Lodovico Dolce. Hay que esperar 1551 para ver una traducción del texto completo, al italiano, por A. Coccio. Alonso Núñez de Reinoso, español exiliado en Italia, publica en 1552, en Venecia, su

¹⁶⁶ CRO, Stelio, « Cervantes, el *Persiles* y la historiografía indiana », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, IV, 1975, p. 8.

versión española. Según el propio autor, es reescritura a partir del texto en toscano incompleto de Dolce, traducción ésta de la primera traducción incompleta al latín. Entre el texto de Tacio y el de Núñez de Reinoso median pues dos traducciones parciales. »¹⁶⁷

La prise de position cervantine face au modèle est bien différente de celle d'Alonso Núñez de Reinoso, dont le but consiste, avant tout, à faire connaître le *Leucippé et Clitophon*. Un demi-siècle sépare les œuvres d'Alonso Núñez de Reinoso et de Cervantès et ce laps de temps permet de mieux saisir l'attitude de ce dernier. En effet, pour l'auteur des *Amours de Clareo et Florisea*, il s'agissait essentiellement de traduire afin de permettre la découverte d'un texte digne d'imitation et de le rendre accessible à un lectorat hispanophone. Cinquante ans plus tard, le travail de diffusion ayant déjà porté ses fruits, l'auteur du *Persiles* n'a plus besoin d'adopter la posture – qui aurait été insatisfaisante à ses yeux – d'imitateur ou de traducteur. Au contraire, il va chercher à introduire, explicitement et volontairement, la notion de défi face au modèle héliodorien qu'il a convoqué : que ce soit de façon ironique ou avec un réel désir de s'imposer comme auteur sérieux, cette attitude exprime toute la distance que Cervantès a réussi à introduire entre son œuvre et son modèle. Ainsi, paradoxalement, il revendique et convoque son modèle pour mieux s'en affranchir : le lecteur est rassuré par la généalogie explicite du *Persiles* dont il pourra – s'il le désire – mesurer les écarts, les évolutions et les changements d'orientation, insufflés par l'auteur au modèle générique. Pour Cervantès, l'imitation n'est créatrice qu'en étant continuatrice : la notion de continuation intègre, en effet, la prise en compte du modèle, mais aussi une prise de distance nécessaire pour qu'il y ait création et innovation à proprement parler.

L'élaboration du *Persiles* est à replacer dans un contexte de création qui n'éclaire cependant pas toutes les raisons de la décision cervantine d'offrir sa version du roman grec. Aussi, s'avèrera-t-il également indispensable de prendre en considération la dynamique propre au parcours littéraire de Cervantès, que l'on pourrait d'ailleurs considérer comme un facteur interne, susceptible d'expliquer le passage de l'épique au « roman d'aventures et d'épreuves » et de saisir les raisons profondes de cet engouement final pour l'épopée en prose. À ce propos, Edward C. Riley ne relevait-il pas que « de cualquier modo, por mucho que Cervantes aprendiese de otros,

¹⁶⁷ MARGUET, Christine, « De *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación », *Criticón*, 76, 1999, p. 9-10.

fue fuente vital de sus ideas literarias su propia experiencia como escritor y lector de literatura imaginativa »¹⁶⁸ ? Tout au long de son itinéraire, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* réitère invariablement la même affirmation que la diversité générique qu'il cultive masque parfois : il exprime son intérêt et sa préférence pour un type d'œuvres particulières que l'on pourrait, avec Edward C. Riley, regrouper sous le terme de littérature imaginative ou imaginaire, bien souvent réduite à la création d'œuvres jugées, de façon trop hâtive parfois, invraisemblables. Cette littérature imaginaire est un ensemble très vaste peuplé de formules génériques variées ; elle tente toujours de ménager la possibilité d'une évasion du *hic et nunc* au moment de la lecture et ne se contente jamais d'être considérée comme un simple reflet du réel. La littérature imaginaire a d'ailleurs revêtu des apparences bien différentes au fil des années et semble s'adapter, elle aussi, aux critères théoriques émergents : le « roman pastoral », le roman sentimental, le roman de chevalerie, le « roman d'aventures et d'épreuves »... Toutes ces créations sont des expressions de cette littérature qui occupent les pensées de Cervantès et que les lecteurs fréquentent avec plaisir et de façon assidue. Aussi, après avoir mis en évidence la relation qui se noue entre théorie et *praxis* au sein de *La Galatée* et du *Persiles*, nous faut-il, à présent, entreprendre d'éclairer la nature du rapport qui s'établit entre Cervantès et ses lecteurs : le succès rencontré par ses créations laisse à penser qu'il a su plaire à un important lectorat et il convient, donc, de nous intéresser plus particulièrement à ce dernier acteur intervenant sur la scène littéraire. La figure d'un créateur dialoguant avec les théoriciens doit être complexifiée en l'introduisant dans un nouveau réseau relationnel où le lecteur occupe une place essentielle. Rappelons que Cervantès est un auteur qui s'assume comme lecteur et c'est pourquoi il nous invite, lui même, à accorder tant d'intérêt à la relation qu'il tisse avec cet autre, cet *alter ego* qu'est le lecteur, créateur en puissance ou co-créateur par l'actualisation réalisée en parcourant l'œuvre.

c- L'auteur et ses lecteurs

À l'heure de mener à bien son travail d'exploration des formules littéraires existantes et sa découverte des modèles à imiter – ou à dépasser –, Cervantès garde à l'esprit l'existence d'un impératif bien concret : la nécessité d'être lu. En effet, qui dit création, dit réception et, du point de vue de tout auteur, le travail d'écriture n'atteindra sa plénitude que lorsqu'il sera soumis aux

¹⁶⁸ RILEY, E. C., « Teoría literaria », in *Suma cervantina*, *op.cit.*, p.295.

jugements des lecteurs. Dès lors, l'acte de création va également se concevoir dans la relation qu'il entretient avec une étape seconde mais néanmoins indispensable : celle de la réception de l'œuvre. Cervantès ne fait bien sûr pas exception dans l'intérêt qu'il porte à ses lecteurs et il n'est pas le seul auteur à écouter et à suivre avec attention les goûts du public : preuve en est la remarque de José Manuel Blecua sur les deux versions de *La Célestine* proposées par Fernando de Rojas et modifiées, semble-t-il, précisément pour répondre aux attentes du lectorat. Voici les observations du critique :

« Que algunos piensen hoy, como en la época de Fernando de Rojas, que la primera versión es superior o inferior a la segunda, no invalida el profundo hecho de las correcciones posteriores y cuando la obra ya circulaba impresa. (En realidad éste es un ejemplo sumamente curioso de sociología literaria, porque Fernando de Rojas es, en efecto, un estudiante de Salamanca, que parte de un primer acto que circulaba de mano en mano. Lo interesante es que, por primera vez en la historia literaria, se ve la influencia que pueden ejercer los lectores en un autor, puesto que habían discutido hasta el título de la obra y encontraban demasiado breves las escenas amorosas, lo que no deja de ser muy actual, por decirlo así.) »¹⁶⁹

La relation unissant auteur et lecteur a souvent été considérée comme un phénomène secondaire alors qu'elle joue un rôle essentiel pour saisir les raisons de certains choix auctoriaux. L'exemple cité par José Manuel Blecua met en lumière le dialogue fertile se nouant entre Fernando de Rojas et ses lecteurs. En ce qui concerne Cervantès, cette question de la réception aura aussi reçu toute l'attention qu'elle mérite : étant lui-même lecteur et se revendiquant comme tel, Cervantès sait à quel point un livre peut exister et perdurer par la lecture ; il sait aussi que le lecteur peut se faire critique et que l'auteur doit toujours tenter de satisfaire les goûts de son lectorat sans pour autant trahir sa propre quête créatrice, sous peine de tomber dans l'oubli ou de subir un mépris littéraire, synonyme d'échec pour tout créateur. Les prologues dont Cervantès pare ses œuvres révèlent d'emblée tout l'intérêt porté à cette figure du lecteur : au-delà de la simple *captatio benevolentiae*, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* semble montrer le rôle joué par la réception au sein même du processus créatif. En effet, en 1585, il s'adresse aux « curiosos lectores »¹⁷⁰ et souligne la nécessité de « sufrir el juicio del vulgo »¹⁷¹ en publiant l'ouvrage et en acceptant, de la sorte, de le soumettre à l'épreuve du jugement. Il avouera, d'ailleurs, un peu plus loin dans le prologue, que son travail s'adresse à un autre que lui, reconnaissant par là même qu'il envisage l'écriture

¹⁶⁹ BLECUA, José Manuel, *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 18-19.

¹⁷⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 155.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 157.

essentiellement comme un acte de communication. N'affirme-t-il pas, en effet, que « pues para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento »¹⁷² ? La place de choix réservée au lecteur est une véritable constante au cours du parcours littéraire de Cervantès, l'auteur n'oubliant jamais qu'il dialogue avec cet autre. Ainsi, lorsqu'il rédige le prologue du *Persiles*, l'incise présente dans la première phrase (« lector amantísimo »¹⁷³) condense et rappelle cette préoccupation autoriale : le récepteur est toujours pris en considération par l'auteur qui admet et affirme le caractère indispensable de cet interlocuteur littéraire.

La relation qui se noue à partir de 1585 entre l'auteur et ses lecteurs nous a semblé constituer un élément essentiel pour analyser convenablement l'exploration littéraire menée à bien par Cervantès et c'est pourquoi nous chercherons, dans cette sous-partie, à en éclairer les termes ainsi que les enjeux. Cependant, au cours de notre tentative de définition de l'imaginaire des lecteurs, une nuance s'impose : en effet, les éléments qui suivent ne prétendent donner qu'une représentation – encore partielle – d'une tendance générale, car, comme le rappelle Gilbert Durand :

« à chaque phase historique l'imagination se trouve présente tout entière, dans une double et antagoniste motivation : pédagogie de l'imitation, de l'impérialisme des images et des archétypes tolérés par l'ambiance sociale, mais également fantaisies adverses de la révolte dues au refoulement de tel ou tel régime de l'image par le milieu et le moment historique. »¹⁷⁴

Ainsi, lorsque nous évoquerons l'imaginaire des lecteurs dans l'Espagne des Siècles d'Or, il nous faudra garder à l'esprit le fait qu'il ne s'agit bien que d'une tendance parmi les lecteurs, et non de l'imaginaire de l'ensemble des contemporains de Cervantès qui, rappelons-le, ont tous une pratique de lecture qui leur est propre et un imaginaire spécifique. Une fois ces précisions établies, la définition de l'imaginaire des lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles nous permettra néanmoins de mettre en évidence le rapport particulier que Cervantès entretient avec son lectorat . En outre, cette étude des lecteurs et de leur imaginaire nous autorisera à présenter la figure de l'auteur sous un angle particulier, en l'insérant dans un réseau de relations qui participe, de façon indubitable, à l'élan créateur prenant son essor avec la rédaction de *La Galatée*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 158.

¹⁷³ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 118.

¹⁷⁴ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 454.

- Comment cerner la figure du lecteur ?

Malgré l'essor qu'a connu la théorie de la réception au sein de l'analyse littéraire, la tentative de décrire et d'approcher le lectorat cervantin s'est heurtée à bien des difficultés, liées au manque d'informations quant à la réception dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Les éléments d'interprétation qui suivent se fondent sur des analyses qui ont toutes essayé de définir le lectorat de cette époque : c'est à partir des travaux de Noël Salomon, de Maxime Chevalier, de François Géral et de José María Díez Borque notamment que nous avons tenté d'identifier et de cerner l'imaginaire des lecteurs contemporains de Cervantès dans un but bien précis. Il s'agit, en effet, de déterminer en quoi *La Galatée* et le *Persiles* constituaient-ils de véritables réponses aux attentes de ce public : l'imaginaire des lecteurs – qui se perçoit notamment dans leurs goûts et leurs orientations littéraires – a captivé Cervantès et le créateur s'est toujours montré à l'écoute des changements qui se produisent dans les attentes de ses lecteurs. Il est aussi intrigué par la teneur de certains débats contemporains relatifs à la légitimité d'une littérature de divertissement et au pouvoir dont serait doté le livre : aussi, au cours de son travail d'écriture, interrogera-t-il quelques uns de ces présupposés sans jamais remettre en question la place occupée par ce lecteur.

Rappelons, enfin, que la définition même du terme « lecteur » doit être nuancée, de la même façon que nous l'avons fait pour celle d'« auteur » : dans le contexte qui nous intéresse, il faudra, en effet, garder à l'esprit un certain nombre de données comme nous invite à le faire José María Díez Borque :

« Pero, de acuerdo con la realidad de la época, hay que matizar los conceptos de leer, lectura, lector, como hace Frenk :

« « Escuchar y leer » : el binomio apunta a la simultaneidad y a la *frecuente* identificación de los dos fenómenos. Debemos tener cuidado en no dar una interpretación anacrónicamente unívoca a los términos *leer*, *lectura*, *lector* en textos antiguos.[...] Doctos e indoctos escuchaban también la lectura de extensas novelas. Para los libros de caballerías hay pruebas contundentes : aquella frase del letrado Arce de Otalora (hacia 1560) : « En Sevilla dicen que hay oficiales que en las fiestas y las tardes llevan un libro de esos y le leen en las Gradás. » » ¹⁷⁵

¹⁷⁵ DÍEZ BORQUE, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2010, p. 15.

Il n'est guère aisé de proposer une représentation précise des goûts des lecteurs espagnols des XVI^e et XVII^e siècles. Certaines informations glanées à différentes sources permettent, certes, d'en esquisser la teneur, mais la définition à laquelle de tels travaux aboutissent reste toutefois insatisfaisante. En outre, le contexte historique dans lequel s'inscrit notre étude nous invite à envisager l'existence de matériaux et d'outils auxquels nous n'avons pas – ou difficilement – accès et c'est ce que suggérait déjà Francisco Rico, lorsqu'il évoquait la pratique de la lecture collective par exemple. Roger Chartier nous incite pourtant à ne pas renoncer à cette tâche, en remarquant :

« contre une définition purement sémantique du texte – qui habite non seulement la critique structuraliste, en toutes ses variantes, mais aussi les théories littéraires les plus soucieuses de reconstruire la réception des œuvres –, il faut tenir que les formes produisent du sens et qu'un texte, stable en sa lettre, est investi d'une signification et d'un statut inédits lorsque changent les dispositifs qui le proposent à l'interprétation. Il faut tenir aussi que la lecture est toujours une pratique incarnée dans des gestes, des espaces, des habitudes. À distance d'une phénoménologie qui efface toute modalité concrète de l'acte de lecture et le caractérise par ses 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 lectures. »¹⁷⁶

Notre étude devra donc essayer de reconstituer cette réalité de la lecture dans l'Espagne des Siècles d'Or, mais nous avons conscience qu'elle est aussi vouée à présenter un nombre important de manques et de vides : ne disposant pas de toutes les données mentionnées par Roger Chartier ou Francisco Rico, nous rappellerons l'existence de certaines pratiques sans pour autant pouvoir fournir des chiffres précis destinés à étayer notre argumentation. Pour l'heure, nous allons passer en revue l'ensemble des éléments qu'il nous faut prendre en considération pour cerner la figure de ce lecteur auquel Cervantès s'adresse de *La Galatée* au *Persiles*.

L'étude des bibliothèques personnelles est une pratique encore relativement récente retenue par les chercheurs afin d'esquisser le profil de différents types de lecteurs en recensant les livres qu'ils possédaient : à partir de ces catalogues, il semble, en effet, possible de définir les goûts et les préférences de tel ou tel individu et de formuler des hypothèses quant à son imaginaire – celui-ci expliquerait ainsi la motivation de l'acquisition de certains ouvrages et serait, en retour, alimenté par la lecture de ces mêmes œuvres –. Or, des travaux déjà menés ont ainsi abouti à

¹⁷⁶ CHARTIER, Roger, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècles*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, p. 15.

l'élaboration de catalogues de certaines de ces bibliothèques d'Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles et offrent ainsi d'intéressants portraits de lecteurs. Ces données constituent des éléments essentiels pour notre étude, mais il convient de rappeler que l'analyse de leur contenu doit toujours aller de pair avec un certain recul critique : les descriptions des bibliothèques personnelles des contemporains d'un auteur sont, certes, de nature à définir le profil d'un type de lectorat et à en évaluer le degré de diffusion ainsi que son aura, mais leur interprétation doit aussi se faire avec une certaine prudence. En effet, les XVI^e et XVII^e siècles sont traversés et travaillés par des tendances contradictoires et le concept même de bibliothèque est problématique. À cette époque, rappelons que le livre est à la fois source d'admiration et de méfiance et c'est pourquoi, comme le souligne François Géal :

« La première bibliothèque avec laquelle il faut compter, non seulement dans les pratiques mais surtout dans les imaginaires de l'époque, c'est l'*anti-bibliothèque* qu'incarnent les *index* successifs qui ponctuent son histoire. »¹⁷⁷

L'existence d'un contrôle de la lecture dans l'Espagne des Siècles d'Or a, en effet, fonctionné comme un frein à l'épanouissement de l'univers du livre et la notion de « contrôle de la lecture » fait immédiatement surgir à l'esprit les index de 1559 ou celui de Quiroga de 1584. Ces textes officiels imposent non seulement des normes de lectures, mais ils induisent aussi un rapport complexe et contraint au livre car l'ouvrage imprimé suscite la crainte. Ainsi :

« On conçoit qu'à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, sous l'effet de la pression appuyée des appareils de censure et de contrôle, lorsque lire devient véritablement une aventure, pour reprendre le mot de Virgilio Pinto Crespo, la situation ait été peu favorable à l'essor du livre et à la réunion d'ouvrages. »¹⁷⁸

La formation d'une bibliothèque personnelle n'est pas une pratique courante et la « réunion d'ouvrages » n'est pas une démarche allant de soi dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. En outre, l'on peut aisément supposer que certains vides dans les recensements de bibliothèques dont nous disposons seront aussi éloquents que la présence d'autres ouvrages sur les rayons de ces mêmes bibliothèques. Si l'on soupçonne volontiers l'existence de circuits parallèles mis en place afin de contourner la censure, plusieurs difficultés se dressent déjà devant nous : les bibliothèques personnelles – conséquences de cette pratique assez récente et, en tout cas, limitée d'un point de vue social de « réunion d'ouvrages » – ne sont, hélas, pas nombreuses et il nous faudra, de plus,

¹⁷⁷ GEAL, François, *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire du Siècle d'Or*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 57.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 61.

analyser les catalogues de ces bibliothèques, en tenant compte des manques qui sont, eux aussi, significatifs. En effet, si un ouvrage est soumis à la censure, il n'a pas de raison d'être dans une bibliothèque mais, son absence dans les rayons ne signifie pas qu'il n'a jamais été lu par le propriétaire de la bibliothèque ou encore qu'il n'a jamais trouvé sa place parmi les autres ouvrages. La suspicion règnant autour du livre et du savoir – orthodoxe ou hétérodoxe – qu'il peut transmettre annonce d'ailleurs l'existence de tels vides dans ces objets d'étude que constituent les bibliothèques personnelles : si l'individu qui a réalisé ce travail de « réunion d'ouvrages » était en possession d'un ouvrage présent dans la liste des livres interdits, il semble cohérent de supposer qu'il s'en débarrassât devant le risque d'un contrôle et d'une condamnation. Cette réalité complexe du monde des livres dans l'Espagne des Siècles d'Or rend ainsi plus ardue notre tentative de définition des goûts des lecteurs.

L'existence de la censure est un fait qu'il nous faut considérer avec attention dans l'étude des bibliothèques qui montreront toutes, *a priori*, une orthodoxie et une certaine uniformité. Ces remarques semblent davantage porter sur des ouvrages de contenus religieux, philosophiques et éventuellement politiques. Cependant, si les œuvres, que l'on considère aujourd'hui comme littéraires, paraissent le plus souvent épargnées par la censure inquisitoriale, le livre de fiction fait aussi l'objet d'une suspicion évidente car la notion de divertissement qu'il sous-entend entretient des liens dangereux avec une autre, résumée dans le verbe latin : *seducere*. Le livre de divertissement cherche à plaire aux lecteurs et risque, dans le même temps, de les détourner de préoccupations plus essentielles. Si les *Index* s'intéressent assez peu à ce pan de la masse imprimée, les moralistes reprendront les termes employés par ces textes de référence pour formuler des critiques à l'encontre des créations fictionnelles. La littérature et les ouvrages de fiction ne jouissent pas d'un grand crédit, au cours du XVI^e siècle, et leur condamnation – ou leur critique – est une constante dans les discours officiels. Comme le résume François Géral :

« La dénonciation de toute littérature de « l'inutile » est déjà au cœur des pragmatiques de 1502 :

« Las obras que se uvieren de imprimir, vean de qué facultad son, i las que fueren apócrifas, i supersticiosas, i reprobadas, i cosas vanas, i sin provecho, defiendan que no se impriman. »

Les mêmes termes seront réutilisés dans les textes de 1558 :

« materias vanas, deshonestas, i de mal exemplo »,

et en 1627 :

« no dexar que se impriman libros no necesarios, o convenientes [...], y de que no se espere fruto y provecho común. »

Sur ce point, on constate une étroite convergence de vues entre le discours juridique

officiel et celui des moralistes, qui en reprennent la lettre et l'esprit, tout au long des XVI^e et XVII^e siècles. »¹⁷⁹

Le livre est sans conteste au centre des préoccupations de l'Inquisition et le livre de fiction paraît, en outre, susceptible de tomber sous le coup des accusations d'œuvres « sin provecho » ou « vanas ». Ricardo Saez rappelle cependant que les ouvrages que nous qualifions aujourd'hui de littéraires ne constituent pas les cibles privilégiées des institutions dans leur volonté de contrôle et les chiffres apportés ici relativisent, en effet, la portée des affirmations précédentes de François Géral :

« Le catalogue de l'index de Valdés fait état d'une liste de 698 ouvrages faisant l'objet d'une interdiction. Ces ouvrages se répartissent de la façon suivante :

431 ouvrages rédigés en latin
175 ouvrages rédigés en espagnol
54 ouvrages rédigés en allemand
11 ouvrages rédigés en français
12 ouvrages rédigés en portugais

Parmi les 175 ouvrages rédigés en espagnol, l'interdiction frappe tout particulièrement les ouvrages de piété, entendons par là, les livres de dévotion et de spiritualité au nombre de 31 :

Les livres d'heures : 23
Les prières superstitieuses : 11
Les œuvres d'Érasme traduites en espagnol : 14
Des ouvrages italiens traduits en espagnol : 19
Des ouvrages de littérature : 19 »¹⁸⁰

À l'évidence, le livre de fiction n'est pas au centre des préoccupations de l'Inquisition ; il n'en reste pas moins que le vocabulaire employé dans les *index* soit susceptible d'être appliqué à ces créations fictionnelles. Dès lors, il paraît extrêmement difficile de légitimer la présence dans une bibliothèque personnelle d'œuvres relevant de la littérature de fiction et l'on peut aisément comprendre que les Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles n'aient pas souhaité multiplier ce type d'acquisitions. La littérature de divertissement est, en effet, elle aussi bien souvent associée à des termes péjoratifs (« cosas vanas, i sin provecho », « materias vanas, deshonestas, i de mal exemplo », « libros no necesarios, o convenientes ») et pourrait faire l'objet de condamnation : le

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 243.

¹⁸⁰ SAEZ, Ricardo, « Censure et création : le cas du *Lazarillo de Tormes* (1554,1559,1573) », *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Garrot, Juan Carlos ; Guereña, Jean-Louis ; Zapata, Mónica coord., Paris, Indigo, 2009, p. 111.

risque, même hypothétique, aura découragé certains d'étoffer les rayons de leurs bibliothèques consacrés à ce type d'ouvrages. D'autant que le livre, souvent associé à l'idée de transmission du savoir durant les Siècles d'Or, exclut les notions d'« inutile » et de « divertissement » : puisque le livre est un objet cher, les acquéreurs chercheront certainement à faire des investissements utiles et réfléchis. Rappelons, en effet, que :

« Escribe Jaime Moll sobre la condición comercial del libro :
 « Si el libro, por su continente, es un producto manufacturado, su producción tiene un coste o se exige una inversión, que en la mayoría de los casos se procurará recuperar y además se intentará la obtención de beneficios. Estamos ante la figura del editor, como es llamado modernamente, aunque hasta avanzado el siglo XIX no existe esta realidad independiente y especializada de la actualidad. En esta época, el editor es habitualmente un librero, de mayor o menor importancia, que aborda la actividad editorial de una manera continuada o esporádica como ampliación beneficiosa de su negocio de librería. »¹⁸¹

Toutes ces remarques visent à apporter des explications à la présence réduite de livres de fiction dans les bibliothèques personnelles dont nous disposons actuellement. Il serait toutefois erroné de croire, en se fondant sur ces seules données chiffrées, que les histoires contenues dans ces ouvrages ne sont pas diffusées : elles n'en sont pas moins lues et circulent malgré les obstacles matériels et idéologiques que nous venons d'évoquer. Divers phénomènes comme les rééditions successives de certains ouvrages prouvent d'ailleurs que ces créations jouissent, en dépit d'un contexte peu favorable à la littérature de fiction, des faveurs d'un lectorat important.

Notre étude porte sur la période de 1585 à 1617, celle qui assiste à l'émergence et à l'enracinement d'un rapport chaque fois plus complexe au livre. Comme nous avons pu le constater, l'analyse de ce contexte reste une étape essentielle car elle permet de comprendre le manque d'outils que nous déplorons aujourd'hui : les bibliothèques sont peu nombreuses et portent aussi l'empreinte de la censure. Celle-ci peut, d'ailleurs, être de deux types : interne et préalable, c'est-à-dire réalisée par le possesseur des livres, ou externe et *a posteriori*, lorsque l'Inquisition s'immisce dans le processus. Ces bibliothèques n'incarnent enfin que l'une des représentations d'une activité – la réception – dont les formes sont multiples : la lecture orale, la lecture collective, la circulation d'ouvrages qui représentent d'autres façons d'aborder les œuvres sont des éléments difficiles à mesurer et à utiliser, car l'on peut difficilement les évaluer de façon

¹⁸¹ DÍEZ BORQUE, J. M., *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, op.cit., p. 17.

quantitative et objective. Rappelons ainsi, avec Fernando Bouza, l'importance de la circulation de manuscrits, un phénomène que la mention du nombre d'éditions des livres étudiés ne prend, bien sûr, pas en considération à l'heure de définir l'impact réel d'un ouvrage. Le critique décrivait ce type de diffusion de la sorte :

« A [los] trataditos de preceptiva clerical o cortesana, memoriales, gacetas de avisos –llamadas también *folletos*–, relaciones de sucesos, poesías, coplas satíricas, escrituras de anticuario..., que [...] circulaban *escritos de mano*, se podrían añadir sermones, carteles de justa y desafío, libelos infamantes, breves vidas de santos, testimonios de milagros y éxtasis, profecías, vaticinios, comedias y toda clase de *papeles* que pudieron o no llegar a la imprenta. Pero, no obstante, la circulación manuscrita también afectó a creaciones de mayor vuelo tanto en tamaño como en voluntad, pudiéndose encontrar, así, novelas, crónicas históricas, tratados genealógicos, discursos políticos, escritos de naturaleza espiritual, [...], literatura caballeresca, etc. »¹⁸²

Enfin, en ce qui concerne la lecture orale, l'étude de Margit Frenk¹⁸³ sur laquelle s'appuie José María Díez Borque par exemple, rappelle que l'analyse de bibliothèques ne doit pas faire oublier l'existence d'une diffusion bien plus large :

« 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. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. Bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese *una* persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos. »¹⁸⁴

Au vu de l'importante énumération des obstacles à la définition du lectorat aux Siècles d'Or, il est incontestable que les outils dont nous disposons sont imparfaits et que la tentative de définition dans laquelle nous nous lançons devra toujours être nuancée. Malgré ces difficultés et le caractère partiel des résultats que nous nous apprêtons à fournir, il nous a semblé que l'enjeu de cette analyse légitimait la démarche : il s'agit, en effet, d'appréhender, d'une autre façon, le panorama littéraire d'une époque et de proposer – même s'il s'agit davantage d'une esquisse que d'un dessin précis et définitif – un ou des profil(s) de lecteurs pour comprendre la teneur du dialogue que Cervantès tissera avec eux. Il est, en effet, important de décentrer notre regard souvent figé sur le seul acte créateur oubliant, de la sorte, l'existence d'un circuit et du triangle de

¹⁸² BOUZA, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 59.

¹⁸³ FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

la réception dans lequel il prend place : si nous ne prétendons pas faire nôtres les conclusions de Roland Barthes lorsqu'il affirmait que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »¹⁸⁵, il est à présent difficilement envisageable de décrire une création sans la replacer dans le schéma communicationnel dans laquelle elle s'inscrit. Accorder une place au lectorat dans une étude ne signifie pas nier ou minimiser le rôle de l'auteur. Au contraire, il apparaît qu'en cernant la figure du lecteur, la capacité du créateur à dialoguer avec cet autre prendra tout son sens et, dans le cas de Cervantès – qui, par ses références récurrentes à ses lecteurs, nous incite à reconsidérer cet *alter ego* –, cette tâche se présente même comme un passage obligé et nécessaire.

- Le lectorat contemporain de Cervantès : désir d'évasion et goût pour l'imaginaire

Définir l'imaginaire des lecteurs espagnols des XVI^e et XVII^e siècles peut sembler relever de l'aporie. Il est impossible, en effet, de prétendre rendre compte de la diversité des imaginaires de l'époque puisque l'équation première (à un individu correspond un imaginaire distinct) nous contraindrait à prendre en considération pour chaque lecteur potentiel une pluralité de champs afin de procéder à la définition – qui resterait encore partielle – de cet imaginaire singulier. Nous disposons, certes, d'indications pour tenter de cerner l'imaginaire : il est, en partie, structuré par le quotidien – la réalité – du lecteur, mais aussi par ses lectures ou encore par la coexistence avec certaines pratiques artistiques développées de façon contemporaine. Pourtant, si l'on évoque les goûts littéraires du public contemporain de Cervantès, à partir des données éditoriales dont nous disposons, l'on ne peut qu'observer l'engouement pour des livres développant des univers imaginaires qui se situent sur un autre plan que le *hic et nunc*, permettant aux lecteurs de s'évader. Les lecteurs espagnols des Siècles d'Or se tournent, avec enthousiasme, vers ce type d'œuvres qui pourraient entrer dans ce groupe décrit par la pragmatique de 1627 comme les « libros no necessarios, o convenientes [...], y de que no se espere fruto y provecho común »¹⁸⁶. Les lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles ne semblent pas rechercher dans leurs lectures – orales et silencieuses, collectives et individuelles – une matière à réflexion, mais bien plutôt un moyen d'évasion. D'ailleurs, le contenu de ces livres qui connaissent d'importants succès éditoriaux – le roman de chevalerie restant, à cet égard, le parangon de ce phénomène – fait parfois l'objet de critiques

¹⁸⁵ BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1984, p. 64.

¹⁸⁶ GEAL, F., *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire du Siècle d'Or*, op.cit., p. 243.

formulées par les moralistes de l'époque : ces œuvres n'en constituent pas moins des réponses satisfaisantes aux attentes des lecteurs espagnols des Siècles d'Or, dont l'imaginaire est organisé autour d'une frontière perméable entre réel et merveilleux, entre connu et inconnu. Comme le souligne Fernando Carmona Fernández :

« En el trascurso del siglo ha tenido lugar un profundo cambio. La concepción medieval del mundo que rebrotaba con esplendor en las primeras décadas entra en su crisis definitiva en las últimas. El Descubrimiento proporcionó el espacio que necesitaba la mentalidad medieval. El hombre medieval, impregnado de una visión neoplatónica, tiene un sentido distinto de lo que nosotros entendemos por fantasía; toda idea parece reclamar su existencia, como manifiesta el largo debate medieval sobre el problema de los universales. De la misma manera que un caballero artúrico, cruzando el vado de un río o introduciéndose en un bosque, puede encontrar un espacio maravilloso poblado de hadas, enanos, magos o gigantes, la cartografía de la época medieval bordea el espacio conocido de otro, poblado por seres fantásticos. Los viajeros y navegantes traen noticias de islas misteriosas habitadas por hidras, gorgonas, amazonas, sirenas o calibanes. »¹⁸⁷

L'auteur de l'article cité, définissant l'homme médiéval, met ici en évidence l'existence d'une vision du monde et d'un imaginaire particulièrement favorables à la réception d'ouvrages jugés, pourtant, par les théoriciens du XVI^e siècle comme invraisemblables. Cette présentation n'est certes pas applicable telle quelle aux Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles : ces derniers se situent, en effet, à une période charnière où cette vision du monde héritée du Moyen-Âge entre en conflit avec une nouvelle, où l'évolution des sciences réduit peu à peu cette zone laissée à l'irrationnel et à l'inconnu. Malgré les nuances à apporter à cette description proposée par Fernando Carmona Fernández, il n'en reste pas moins vrai que si les théoriciens du XVI^e siècle désapprouvent certains contenus, les lecteurs, quant à eux, y voient une source de rêverie et ne perçoivent pas forcément le vraisemblable et le merveilleux comme deux éléments antagoniques mais bien plutôt comme deux données coexistantes et complémentaires : les histoires proposées dans les livres qu'ils consultent ne seraient finalement d'ailleurs pas si éloignées de leur réalité, puisque les conquistadores et les récits de leurs exploits ne sont pas sans rappeler les figures de chevaliers peuplant ces romans dont sont friands de nombreux lecteurs. Le lectorat espagnol des XVI^e et XVII^e siècles semble facilement accorder ses faveurs à la création pastorale, au roman de chevalerie et au « roman d'aventures », dans lesquels il trouvera des figures idéalisées de bergers, de héros guerriers ou de personnages royaux soumis à des vicissitudes. De telles œuvres s'inscrivent nettement dans un travail de représentation imaginaire et ne trahissent visiblement pas

¹⁸⁷ CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, « Conquistadores, utopía y libros de caballería », *Revista de Filología Románica*, 10, 1993, p. 20-21.

les attentes des lecteurs auxquels elles s'adressent. En effet, l'imaginaire des lecteurs espagnols est aussi préparé à recevoir ce type d'ouvrages : ces derniers n'entendent-ils pas parler, dans leur réalité de la péninsule Ibérique aux XVI^e et XVII^e siècles, de terres nouvelles et inconnues, de hauts faits d'hommes aux caractéristiques chevaleresques et même de sorcières qu'il faut chasser des royaumes ? Aussi, l'évocation d'êtres merveilleux, de faits hors du commun et de phénomènes mystérieux les renverra-t-elle à ce pan de leur propre réalité où irrationnel et rationnel vont souvent de pair. Les ouvrages taxés d'inutiles et plus récemment d'invraisemblables par les théoriciens et les moralistes trouvent aisément un public amateur d'histoires admirables et extraordinaires parmi ces Espagnols abreuvés dans leur quotidien de récits fabuleux, mais aussi désireux de laisser de côté le temps de la lecture – ou de l'écoute – un réel trop prosaïque et fade.

Mais, qui sont les lecteurs de ce type d'ouvrages ? Martín de Riquer, s'intéressant aux lecteurs des livres de chevalerie, avoue, lui aussi, la difficulté qu'il a rencontrée pour définir convenablement et précisément ce lectorat. Il insiste cependant sur le fait que le succès éditorial et la popularité d'une œuvre – ou d'un genre – sont deux phénomènes intimement liés :

« Lo más importante, y sin duda lo más difícil de establecer, es el censo de lectores de libros de caballerías. Se sabe documentalmente de algunos nobles y caballeros que eran aficionados a este tipo de literatura por la sencilla razón de que existen inventarios de sus bibliotecas o porque alguien, atendida su importancia social, ha narrado alguna anécdota que lo acredita. De los lectores de condición inferior no podemos tener pruebas porque no han dejado rastro documental. Ahora bien, es evidente –y perdónese me esta nueva perogrullada– que cuando un libro se reimprime es porque se ha agotado. »¹⁸⁸

Le lectorat identifié par le critique est constitué de nobles et d'hommes d'armes. Martín de Riquer fait aussi allusion à l'existence d'un autre groupe de lecteurs, de condition inférieure, qui reste cependant encore impossible à définir avec précision. Tous ces lecteurs partagent, en tout cas, ce goût pour le récit d'aventures ainsi que pour des personnages héroïques et clairement idéalisés.

De façon analogue, l'étude de Maxime Chevalier sur la réception de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor¹⁸⁹ nous offre une première esquisse du lectorat de cet ouvrage. Le critique rappelle, tout d'abord, le succès connu par la création pastorale en s'appuyant sur les

¹⁸⁸ RIQUER, Martín de, « Cervantes y la caballerescas », in *Suma cervantina*, op.cit., p. 285.

¹⁸⁹ CHEVALIER, M., « *la Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI », art.cit., p. 40.

données chiffrées des rééditions et sur un phénomène connexe, la création de suites données à l'œuvre, qui devient un nouvel argument pour démontrer l'enthousiasme suscité par *Los siete libros de la Diana* :

« *La Diana* de Montemayor tuvo resonante éxito en el siglo XVI: claramente lo indican la elevada cifra de sus ediciones –que pasan de veinte entre 1559 y 1599– así como las continuaciones e imitaciones del libro que surgen ya desde el año de 1564. »¹⁹⁰

Maxime Chevalier s'attache aussi à identifier le type de lecteurs de ces romans en s'appuyant sur les inventaires de bibliothèques particulières et les résultats de ses recherches nous indiquent l'existence d'un nouvel obstacle. En effet, d'après ses résultats, il est parfois peu aisé de distinguer les penchants de ces lecteurs, dont les bibliothèques renferment souvent des œuvres bucoliques et des romans de chevalerie – ce dernier groupe d'ouvrages remportant, semble-t-il tous les suffrages –. Le critique souligne, en effet, que :

« Si me refiero a estos caballeros, no es por afición a la anécdota, sino por el motivo de que los caballeros formaban en efecto, según se desprende de los inventarios de bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro que se han estudiado, la mayor parte de los compradores y lectores de obras de entretenimiento. (...) Primero, los caballeros cultos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII de cuyas aficiones literarias tenemos claro concepto prefieren, evidentemente, la novela caballescica a la novela pastoril. Pienso en Luis Zapata, en el conde de Portalegre y en el cortesano Pinheiro da Veiga. En sus escritos, los tres aluden constantemente a los *Amadises*; ni uno se acuerda de *La Diana*. »¹⁹¹

L'analyse de Maxime Chevalier met en lumière l'existence de tendances évidentes chez les lecteurs de l'époque – des goûts – pouvant varier selon les classes sociales auxquelles appartiennent ces amateurs d'œuvres de fiction. Il est intéressant de constater que malgré la différence d'objet d'étude dans les travaux de Martín de Riquer et de Maxime Chevalier, une constante transparait : le succès du roman de chevalerie conserve une place de choix, malgré les critiques dont il est victime.

Les romans de chevalerie et les créations pastorales attirent sensiblement les mêmes lecteurs et une telle coïncidence laisse suggérer que les lecteurs y trouvent des points communs ou des caractéristiques similaires que l'on pourrait sans doute relier à la nature même de ces œuvres. Il est vrai, en effet, que ces deux types d'ouvrages affirment de façon ostensible leur caractère

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 42-43.

irréel et qu'ils proposent, en outre, à leur lectorat des univers régis par des lois où l'improbable et l'in vraisemblable ont droit de cité. Il s'agit, de façon plus essentielle, de créations qui se sont montrées capables de combler leurs lecteurs en leur fournissant un support à leurs rêveries. Ce penchant des lecteurs pour une littérature offrant divertissement et évasion ne se borne pas aux seuls romans de chevalerie et de bergers (« libros de pastores » selon la terminologie proposée par Francisco López Estrada ¹⁹²) et, à titre d'exemple, l'on pourrait également rappeler le regain d'enthousiasme suscité par le conte aux XVI^e et XVII^e siècles :

« consciente e inconscientemente los cuentos tradicionales invad[e]n la literatura europea de los siglos XVI y XVII, ya que es en ese momento cuando son apreciados como relatos de puro entretenimiento, desapareciendo la función exclusivamente didáctica que se impuso durante la Edad Media. En el caso español, autores de diálogos como Luis Milán, Cristóbal de Villalón, Pero Mexía y el mismo Juan de Valdés, quien había hecho claro manifiesto de su desprecio hacia estas narraciones, las insertan en libros que están dirigidos a la meditación del público culto, con lo que se logra una difusión de la tradición cuentística en esta época. » ¹⁹³

Les formes traditionnelles où l'ingrédient imaginaire joue un rôle essentiel sont plébiscitées par les lecteurs. María Jesús Zamora Calvo met aussi en évidence le pouvoir exercé par ces attentes du lectorat sur certains créateurs : en effet, les auteurs cités par la critique méprisent cette forme traditionnelle du conte et n'approuvent pas le contenu généralement associé à ce type de créations, mais ils la cultivent pourtant en retenant la technique de l'insertion de contes au sein d'une œuvre relevant d'un autre genre. Cet exemple est particulièrement révélateur de l'existence d'un lectorat dont les penchants pour une création ne répondant pas aux critères aristotéliens et pour des littératures de l'imaginaire aux racines populaires ou mythologiques, avec lequel les auteurs doivent composer. En outre, l'on commence à percevoir à travers cette décision de créateurs de cultiver une forme parce qu'elle plaît au public et qu'elle leur est familière, que l'acte d'écriture peut aussi se définir dans la relation que l'auteur entretient avec ses lecteurs : ces derniers semblent ainsi pouvoir orienter certains choix créatifs et leurs goûts affirmés pour une forme donnée inciteraient les créateurs à la privilégier pour assurer à leurs ouvrages une réception favorable.

Toutes les observations que nous venons de faire dans les paragraphes précédents nous

¹⁹² LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española, op.cit.*, p. 256.

¹⁹³ ZAMORA CALVO, María Jesús, « El cuento, desde su origen hasta su inserción en tratados de magia », *Archivum, Revista de la Facultad de Filología*, tomos LII-LIII, 2002-2003, p. 551.

invitent à prendre la mesure d'un phénomène qui apparaît de façon incontestable aux XVI^e et XVII^e siècles : les lecteurs contredisent parfois les autorités en matière de littérature en accordant leur intérêt à des œuvres élaborant des univers fictionnels extraordinaires et merveilleux, mais si plaisantes que les lecteurs se laissent volontiers captiver. Si le lectorat à l'époque de Cervantès ne peut être assimilé à l'homme médiéval tel que le décrit Fernando Carmona Fernández, il n'en reste pas moins que ses préférences pour des ouvrages où la lecture est synonyme d'évasion laissent entrevoir un imaginaire sensible à un type bien particulier de créations. La résistance du lectorat face au pôle théorique s'illustre avec force dans l'exemple du roman de chevalerie : en dépit de la non-conformité de ce genre aux critères aristotéliens, nous le retrouvons, de façon continue dans les bibliothèques particulières.

L'analyse succincte des résultats des inventaires de quelques bibliothèques nous offre, enfin, un élément à méditer et à mettre en perspective avec l'itinéraire poétique suivi par Cervantès : les préférences qui se dessinent dans les goûts des lecteurs pour le roman de chevalerie au détriment de la création pastorale – un genre néanmoins lu puisque, d'après l'inventaire réalisé par José María Díez Borque, il occupe tout de même le second rang si l'on considère le nombre de titres recensés ¹⁹⁴ –. Ce constat dressé par Maxime Chevalier ne pourrait-il pas nous fournir un nouvel argument pour comprendre le choix que Cervantès réalise à la fin de sa vie ? En effet, celui-ci décide de ne pas donner de suite à *La Galatée*, cette seconde partie qu'il avait pourtant promise à ses lecteurs et ce changement de cap dans le cheminement créatif de l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* pourrait bien être motivé par la prise de conscience de la hiérarchie générique que le créateur a pu discerner dans les préférences de ses contemporains. En effet, la création bucolique n'a jamais connu le même succès et n'a jamais suscité le même enthousiasme que le roman de chevalerie : ce dernier a incontestablement dominé le paysage littéraire espagnol durant le XVI^e siècle et c'est sans doute pourquoi Cervantès décidera de se tourner d'abord vers le roman de chevalerie en le modifiant mais en fondant son travail d'écriture sur une analyse précise des procédés en jeu dans cette formule – *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* entretient une relation indéniable avec les hypotextes que sont les *Amadís de Gaula*, même s'il ne se place pas dans un rapport d'imitation avec ces créations – et, en dernier lieu, vers le « roman

¹⁹⁴ DÍEZ BORQUE, J. M., *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, op.cit., p. 68.

d'aventures et d'épreuves » – un genre qui reprend certaines formules du roman de chevalerie en les modulant et en les adaptant aux nouvelles contraintes théoriques –.

Il nous faut, à présent, réitérer une question afin de progresser dans notre exploration des goûts des lecteurs espagnols aux Siècles d'Or et tenter de cerner quelques caractéristiques de leurs imaginaires : comment comprendre les raisons du succès que connaît ce type d'ouvrages aux XVI^e et XVII^e siècles ? En ce qui concerne le « roman pastoral », nous nous tournerons, une fois encore, vers le travail de Maxime Chevalier qui s'est précisément intéressé aux explications possibles de l'engouement du public pour l'œuvre de Jorge de Montemayor. Selon le critique:

« *La Diana* es novela neoplatónica, novela pastoril, novela de clave. También tiene sus ribetes de novela caballeresca y marcado aspecto de novela cortesana. Montemayor, al escribir su libro, se portó como hombre perfectamente consciente de las aficiones y anhelos de su público. »¹⁹⁵

Les lecteurs de « romans pastoraux » découvrent donc, au cours de leurs lectures, des similitudes avec l'univers des romans de chevalerie dont ils sont aussi friands. Maxime Chevalier présente ainsi Jorge de Montemayor comme un auteur attentif à ses lecteurs, capable de définir leurs attentes et d'élaborer une création en fonction de leurs penchants littéraires, préalablement détectés. Ce qui plaît, en outre, dans le « roman pastoral », c'est le caractère de roman à clés qui confère au lecteur un rôle actif puisqu'il est invité à reconnaître, derrière le masque littéraire, une personnalité contemporaine et à reconstruire les anecdotes insérées dans la création et destinées à satisfaire sa curiosité : il existe donc une relation entre réalité et univers pastoral. Pour autant, ce rapport n'est pas soumis à l'impératif aristotélicien de vraisemblance, mais il se déploie bien plutôt selon un mode ludique et c'est au lecteur que revient le pouvoir de percer ou non les références implicites accueillies dans l'œuvre. Les liens avec la réalité des lecteurs (une réalité qui n'est, d'ailleurs, pas exactement synonyme de leur réalité) ne constituent qu'un argument pour comprendre l'engouement pour ces « libros de pastores » : la création n'est pas envisagée par le lectorat comme un miroir de leur quotidien et les Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles semblent même rechercher davantage l'évocation d'un monde bien différent à celui qu'ils connaissent et dans lequel ils sont contraints d'évoluer.

¹⁹⁵ CHEVALIER, M., « *la Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI », *art.cit.*, p. 46-47.

La définition des goûts des lecteurs et de leurs imaginaires auxquels font appel certaines œuvres nous invite, cependant, à nous interroger sur la façon dont se forment ces préférences et ces attentes. Nous avons tenté de démontrer que les lecteurs se tournent plus volontiers vers un certain type d'œuvres : ils apprécient les créations qui sollicitent leur imagination et qui proposent des univers où les similitudes avec leur réalité sont bien ténues. Aussi, conviendra-t-il de s'interroger sur les raisons de ces préférences : est-ce parce que ces ouvrages répondent parfaitement à leurs attentes ? Les goûts de ces lecteurs sont-ils authentiques et spontanés, ou sont-ils, au contraire, orientés et forgés par d'autres instances ? Nous avons déjà entrevu des pistes de réponse à ces deux questions, mais il nous faudra évoquer l'existence d'autres facteurs susceptibles d'influencer ces imaginaires et ces attentes des lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles au cours de notre étude. Pour l'heure, il nous a semblé nécessaire d'étayer les remarques précédentes en apportant nos propres résultats : les actes notariés conservés à l'Archivo histórico de protocolos de Madrid se sont avérés être des sources de choix pour découvrir le contenu de certaines bibliothèques afin d'infirmer ou de confirmer les conclusions auxquelles nous nous sommes référée jusqu'ici : celles de Martín de Riquer, de Maxime Chevalier, de José María Díez Borque ou encore de José Manuel Bleuca, mais aussi celles présentées dans de récents travaux monographiques.

- Une incursion dans l'Archivo Histórico de Protocolos de Madrid : lecteurs et lecture dans l'Espagne des Siècles d'Or [cf. annexe 6]

Le dépouillement des inventaires de biens à l'Archivo Histórico de Protocolo de Madrid a été essentiellement l'occasion de confirmer certaines tendances dans les goûts des lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles que la lecture de travaux récents avait déjà permis de mettre en lumière. Sur ce point, il convient de rappeler l'importance des résultats d'autres recherches que celles que nous avons déjà évoquées dans la sous-partie précédente : celle de Pedro Cátedra¹⁹⁶ ou de José Prieto Bernabé¹⁹⁷ notamment ont constitué des points de départ essentiels pour formuler nos hypothèses quant aux lectures privilégiées des contemporains de Miguel de Cervantès. Si ces ouvrages contiennent des informations précieuses pour tracer les contours du lectorat du XVI^e et XVII^e

¹⁹⁶ CÁTEDRA Pedro ; ROJO, Anastasio, *Bibliotecas y lecturas de mujeres – siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

¹⁹⁷ PRIETO BERNABÉ, José Manuel, *Lectura y lectores – La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de oro (1550-1650)*, 2 vols, Mérida, Junta de Extremadura, 2004.

siècles, il était cependant nécessaire de les compléter, dans un deuxième temps, en allant consulter de plus près les inventaires de biens afin de reconstituer les bibliothèques des lecteurs de cette période et de tenter de déterminer des tendances à partir des données collectées. Notre *corpus* se compose de 78 documents : ils sont identifiés – pour permettre une lecture plus claire – par des numéros de 1 à 73 ou des lettres de A à E, en fonction du type de documents rencontrés, dans l'annexe 6 [cf. *annexe 6*]. Les numéros se réfèrent à des inventaires de biens à proprement parler, tandis que les lettres renvoient à un autre type de documents en rapport avec le livre qu'il nous a aussi paru opportun de présenter. Les résultats que nous livrons ici ne prétendent évidemment pas dresser, de façon exhaustive, une description du panorama littéraire de l'époque qui nous intéresse. Toutefois, l'énumération des ouvrages présents dans les inventaires de biens ou dans des documents relatifs à des transactions nous offre la possibilité de reconstituer certaines bibliothèques en recensant les livres que possédaient des lecteurs de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle et de nous approcher, par là même, davantage de la réalité de ces lecteurs pour la période concernée. Sur le plan de la chronologie, il nous faut préciser que les documents que nous avons répertoriés et analysés se situent tous entre avril 1578 et l'année 1639, comme c'est le cas pour le dernier document : ces deux limites temporelles ont été établies *a posteriori*. Elles nous ont semblé à la fois suffisamment larges pour prétendre cerner des évolutions dans les choix des lecteurs et assez proches des deux dates qui nous intéressent plus particulièrement – 1585 et 1617 – : les inventaires de biens analysés sont susceptibles de nous livrer des informations sur des lecteurs hypothétiques de la création cervantine ou sur des lecteurs contemporains de Cervantès.

Nous avons affirmé, dans l'introduction de cette partie consacrée à la relation qui se tisse entre Cervantès et son lectorat que le créateur semblait particulièrement attentif aux goûts des lecteurs : par les modèles qu'il convoque ou par les formes et les genres qu'il retient, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* s'efforce, chaque fois, de proposer et d'élaborer des œuvres qui pourront recevoir un accueil favorable de la part des lecteurs. Or, cette affirmation repose sur un présupposé implicite : Cervantès connaissait ses destinataires ou, du moins, il avait réussi à cerner préalablement ce qui leur plaisait et ce qui allait assurément susciter leur enthousiasme. La seule façon de prouver la validité de ce présupposé nous conduit donc à reconstruire le plus fidèlement possible ces multiples figures de lecteurs. Le phénomène de réimpression d'un ouvrage est un

indice que nous avons déjà exploité et invoqué au cours de notre travail afin de démontrer le succès d'une œuvre ; il s'agit, à présent, de pénétrer plus en profondeur la sphère privée des propriétaires de livres afin de définir leurs goûts et de déterminer les modèles qui influencent leurs choix – et qui structurent aussi, à n'en point douter, leurs imaginaires –. Les ouvrages se trouvant sur les rayons de leurs bibliothèques offrent un argument irréfutable pour notre propos : en effet, si un ouvrage se retrouve dans un inventaire de biens, c'est que le défunt l'a acheté, qu'on le lui a donné et qu'il l'a potentiellement lu ou, en tout cas, qu'il envisageait certainement de le lire. De la même façon, lorsqu'un ouvrage ou que le nom d'un auteur réapparaissent dans plusieurs inventaires, la notion de tendance peut être avancée : nous ne sommes plus, en effet, face à un phénomène isolé et à un goût particulier, mais nous relevons une récurrence significative. Enfin, selon les cas, il conviendra d'apporter des explications à l'apparition de certains ouvrages : l'on supposera toujours que la possession d'un ouvrage est la conséquence de l'état du marché du livre à une époque donnée, mais l'on pourra aussi parfois affirmer qu'elle rend compte du désir d'un individu de donner à voir sa culture et son érudition (le livre étant un objet visible, il assume souvent le rôle de garant du savoir ou de témoin du bagage intellectuel du lecteur qui le possède) ou encore qu'elle témoigne des goûts profonds du propriétaire-lecteur – constituant ainsi une voie d'accès à l'imaginaire de cet individu –.

Les bibliothèques que nous avons pu reconstituer à partir des inventaires de biens sont révélatrices de certains phénomènes et il en va ainsi de la prégnance des modèles grecs et latins ou de celle des ouvrages religieux. De fait, lorsque nous ne sommes pas en présence de bibliothèques spécialisées (en droit notamment), les ouvrages les plus nombreux restent bien souvent les créations rédigées par les auteurs de l'Antiquité – les seuls qui peuvent d'ailleurs prétendre au titre même d'auteur –. Comme le soulignait José Manuel Prieto Bernabé :

« Entre los autores greco-latinos, sin duda, la limitación moralista persistió en el plano escolar y universitario. Sin embargo, autores como Apuleyo, Horacio y Ovidio, fueron leídos con placer por numerosos madrileños. Prácticamente no hemos echado en falta ningún autor clásico. En las bibliotecas madrileñas estaban las más significativas obras de la Antigüedad, con sus autores más representativos. Junto a filósofos como Aristóteles, Séneca o Cicerón, y poetas como Marcial, Ovidio, Horacio y Virgilio, hallamos una espléndida muestra de obras de la historiografía clásica, en donde prácticamente están todos los autores más notables desde Suetonio a César, pasando por Lucano, Tito Livio, Valerio Máximo o Quinto Curcio. Asimismo, ocuparon lugar destacado en los anaqueles las obras de Juvenal, Terencio, Tácito, Plinio o Plutarco, que por aquel entonces, junto a los arriba

citados, seguían siendo el mejor camino para acceder al mundo clásico y, por ende, al conocimiento de las lenguas griega y sobre todo latina. »¹⁹⁸

Les œuvres des grands auteurs de l'Antiquité restent des références indispensables et dominantes dans l'esprit des contemporains de Cervantès : nous avons ainsi recensé 203 apparitions – toutes œuvres confondues – dans les 73 inventaires analysés, Cicéron, Virgile, Aristote et Ovide étant les auteurs qui réapparaissent le plus fréquemment. Comme le souligne José Manuel Prieto Bernarbé, cette présence massive des auteurs de l'Antiquité révèle le désir des lecteurs de ces œuvres d'avancer dans leur connaissance du monde classique et de progresser dans leur maîtrise des langues grecque et latine – considérées comme les langues de la transmission du savoir face aux langues vulgaires –. En outre, la possession de tels ouvrages semble constituer en elle-même un gage de savoir et d'humanisme pour les propriétaires de ces bibliothèques qui peuvent se targuer de connaître, d'avoir étudié ou simplement de posséder les créations des plus grands noms de l'Antiquité. Mais, ce qui nous semble important dans le cadre de notre étude, c'est aussi de préciser la nature des œuvres qu'ont choisies d'acquérir les lecteurs : or, ces derniers paraissent non seulement soucieux de posséder des œuvres de renom, mais aussi des histoires plaisantes et agréables. En ce qui concerne Ovide, par exemple, ce sont *Les Métamorphoses* – ces récits brefs et fabuleux – qui reviennent le plus fréquemment dans les inventaires et les œuvres de Virgile – *Les Bucoliques*, *Les Géorgiques* et *L'Énéide* – sont aussi des œuvres de divertissement qui trouvent, de surcroît, un écho dans les genres cultivés en Espagne à partir de la fin du XVI^e siècle.

D'autre part, l'on pourrait aussi relever une ambiguïté que nous avons déjà évoquée en introduction : celle qui entoure le terme « histoire ». En effet, parmi les auteurs et les œuvres de l'Antiquité apparaissant dans les inventaires que nous avons étudiés, l'intérêt des lecteurs semble se répartir, de façon équilibrée, entre les ouvrages qui racontent une histoire et ceux que José Manuel Prieto Bernarbé classe sous le terme « historiographie classique » : si l'on se permettait un jeu de mots, les lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles seraient donc tout aussi friands d'histoires que d'Histoire. C'est pourquoi *L'Odyssée* d'Homère, par exemple, est aussi présente dans les inventaires – et sans doute aussi lue – que l'œuvre de Tite-Live. Le goût pour les récits qui narrent des faits réels ou imaginés est, en tout cas, incontestable parmi les propriétaires des bibliothèques recensées. Ce que l'on pourrait *a priori* considérer comme une confusion terminologique due au

¹⁹⁸ *Ibid.*, tomo I, p. 295.

terme même « histoire » se perçoit encore dans l'abondance des ouvrages historiques plus récents – intitulés histoire ou chronique – qui prennent place dans les bibliothèques que nous avons reconstituées : que ce soit *l'Histoire Générale d'Espagne* de Mariana, la *Chronique du Cid*, *l'Histoire générale des Indes* ou celles des Goths, les œuvres dans lesquelles l'Histoire est convoquée semblent remporter tous les suffrages. Parmi les livres que nous avons retenus dans notre tableau synthétique, il nous faut comptabiliser pas moins de 96 apparitions de ce type d'ouvrages – auxquelles il conviendrait d'ajouter, d'ailleurs, les références isolées à des récits de guerre et à des chroniques sur d'autres figures royales qui émergent aussi dans les inventaires –. La présence massive de ces livres abordant l'Histoire laisse supposer que les lecteurs sont à la recherche de connaissance, mais aussi d'évasion : les récits des hauts faits des empereurs ou du Cid, les histoires du Japon, d'Éthiopie ou d'Orient sont susceptibles d'abreuver simultanément ces deux besoins qui ne sont pas sans rappeler la théorie horacienne où plaire et instruire vont de pair. Tout en constituant des références sérieuses et des lectures respectables, ces œuvres éveillent aussi la curiosité de ces Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles qui se les procurent et témoignent de l'imbrication, dans leurs esprits, entre ces deux termes – Histoire et histoire(s) –. La frontière que nous connaissons aujourd'hui entre histoire et littérature et qui nous apparaît comme une barrière imperméable et infranchissable n'a pas la même consistance dans l'Espagne des Siècles d'Or.

Au sein de notre étude des tendances émergeant à cette période charnière de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, l'on ne peut passer sous silence l'importance quantitative des livres religieux dans les bibliothèques : sur ce point, la Bible reste le livre qu'il est indispensable d'avoir et elle est, d'ailleurs, presque toujours présente dans les bibliothèques que nous avons parcourues. En outre, les textes de fray Luis de Granada ou de Fonseca reviennent aussi, de façon récurrente, dans les inventaires et accroissent la place occupée par la religion dans les rayons des bibliothèques privées. De la même façon, les *Concile de Trente* et les œuvres d'auteurs tels saint Augustin, sainte Thérèse d'Avila ou saint Thomas d'Aquin se sont également immiscés dans le petit cercle des ouvrages formant ce que l'on pourrait nommer « la bibliothèque moyenne du lecteur des XVI^e et XVII^e siècles ». Dans tous les inventaires, l'on retrouve au moins un ouvrage religieux et l'on peut affirmer que le poids de la religion se matérialise donc, aussi, dans l'espace occupé par ces ouvrages dans les bibliothèques. À l'évidence, ceux qui ne possèdent qu'un nombre très limité de volumes se sont tournés, de façon privilégiée, vers les livres ayant trait à la

religion et il en va ainsi de Juan de Barreda, un clerc dont la bibliothèque ne compte que des livres religieux, à l'exception d'un Lucain [cf. *annexe 6 - Document n° 9, acte notarié 785*]. Doit-on, pour autant, en conclure que ces ouvrages doivent être considérés différemment et qu'il serait pertinent de les analyser à part, précisément du fait de leur caractère religieux ? La Bible ou les œuvres que nous venons de citer sont aussi – et avant tout – des livres et des références qui imprègnent fortement les imaginaires des lecteurs et que tout auteur devra, de ce fait, maîtriser : les récits bibliques présentent certes un contenu spécifique, mais ils n'en sont pas moins des histoires dont la valeur religieuse n'ôte en rien les qualités littéraires et le caractère symbolique. Les récits bibliques et les ouvrages abordant des thématiques transcendantales forgent aussi, peut-être même plus fortement que d'autres textes, l'horizon d'attente des lecteurs dont nous tentons d'établir le portrait et c'est aussi à cette conclusion qu'aboutit José María Díez Borque :

« No he hecho para el caso un estudio comparativo porcentual por materias, pero a la vista de los inventarios utilizados puedo afirmar – algo, por otra parte ya puesto de relieve por varios de los estudiosos citados – que la parte del león se la llevaba el libro religioso (lo mismo que en las bibliotecas particulares), con una gran variedad de géneros: Imitación de Cristo, vidas de santos, devocionarios, catecismos, sermonarios, oratorios, libros de horas, evangelios, vida de la Magdalena, oraciones, misales, concilios, pasionarios, rosarios, libros de confesión, etc., con presencia repetida de autores importantes como Santa Teresa, fray Luis de León, fray Luis de Granada, etc. Hay que tener muy presente esto para valorar el peso y alcance de la religión – que conocemos por tantos otros datos históricos – en el horizonte mental y en la construcción del imaginario colectivo de los españoles del XVII. »¹⁹⁹

En dernier lieu, il nous faut nous arrêter un instant sur les ouvrages italiens dans les bibliothèques des Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles. Ces livres apparaissent, eux aussi, comme synonymes, tout à la fois, de culture et d'évasion pour les lecteurs de la péninsule Ibérique : les *Triumphes* de Pétrarque, l'œuvre de Dante, *Gli Asolani* de Bembo ou l'*Arcadie* de Sannazaro sont particulièrement représentés dans les bibliothèques étudiées et viennent confirmer la pénétration des créations italiennes dans les imaginaires des Espagnols des Siècles d'Or. En outre, l'apparition de Jules-César Scaliger parmi les auteurs prouve, enfin, que la théorie italienne – notamment littéraire – a aussi droit de cité dans les rayons des bibliothèques des Espagnols dès la fin du XVI^e siècle [cf. *annexe 6 – Document n° 2, acte notarié 1014*]. En ce qui concerne les genres retenus pour les œuvres italiennes représentées dans les inventaires – les 66 références rendent compte de leur place de choix parmi les lectures des contemporains de Cervantès –, il conviendrait de

¹⁹⁹ DÍEZ BORQUE, J. M., *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, op.cit., p. 26.

souligner que lyrisme et épopée se partagent le premier plan. Les lecteurs espagnols cherchent à connaître les créations italiennes qui se sont déjà assurées un renom et, d'après les inventaires consultés, la pénétration des œuvres italiennes en Espagne est déjà bien visible en 1578 : elle ne fera que s'accroître au fil du temps. L'Italie fournit donc un large éventail d'œuvres qui permettent au lecteur espagnol de s'imprégner du lyrisme d'un Pétrarque ou de l'art du récit présent dans le *Roland furieux* ou dans la *Jérusalem délivrée*. À ce propos, l'on pourrait aussi relever la coexistence de modèles pourtant souvent opposés par la critique – l'Arioste et Torquato Tasso – au sein d'une même bibliothèque, comme celle d'Hipolito Resta par exemple [cf. annexe 6 – Document n° 52, acte notarié 4057] : contrairement aux théoriciens, les lecteurs ne paraissent pas s'embarasser de certaines considérations et ils peuvent apprécier deux œuvres dont les esthétiques et les fondements théoriques divergent pourtant radicalement. Le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* se sont tous deux attirés les faveurs d'un lectorat espagnol important qui recherche avant tout le plaisir de la lecture. Sur ce point, il convient de rappeler qu'il nous est peu aisé d'établir une périodisation de certaines lectures à partir des inventaires : la vogue de l'Arioste décrite par Maxime Chevalier est repérable par la présence du *Roland furieux* dans les inventaires et le succès du Tasse est également matérialisé dans les bibliothèques, mais il nous est cependant impossible de parler de modèles se succédant dans les rayons de ces bibliothèques. José María Díez Borque le regrettait aussi à propos des genres littéraires :

« Sería interesante poner en relación la fecha de las ediciones de las distintas obras y las de los inventarios para comprobar la « duratividad » del género, pero, aparte de su gran complejidad – que va más allá de mis limitaciones aquí –, no sabemos la fecha en que se incorpora cada obra a la correspondiente biblioteca, y los inventarios dan cuenta, normalmente, de los libros que se poseían al fin de una vida. »²⁰⁰

Une seule chose est sûre : ces deux œuvres italiennes se sont introduites dans le petit nombre des acquisitions privilégiées des lecteurs espagnols et elles se sont, sans doute, aussi imposées comme des références en matière de littérature.

Nous venons d'évoquer la présence des ouvrages de l'Antiquité, de religion et des œuvres en provenance d'Italie dans les inventaires *post mortem* que nous avons dépouillés, mais il convient à présent de nous recentrer sur notre problématique : en effet, qu'en est-il des œuvres de fiction espagnoles ? Une première observation s'impose : les œuvres de Cervantès sont

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

évidemment apparues dans les inventaires des biens que nous avons recensés et l'on peut ainsi avancer l'affirmation que les fictions cervantines ont donc, sans aucun doute, su répondre aux attentes des lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles – ce qui justifierait leur présence dans les bibliothèques –. Dans ce même ordre d'idée, soulignons que *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* n'est pas le titre le plus fréquemment cité dans les inventaires des bibliothèques recensées : ce sont les « Nobelas », c'est-à-dire les *Nouvelles exemplaires*, que nous avons retrouvées à trois reprises. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *La Galatée*, le *Persiles* ou encore le *Viaje del Parnaso* apparaissent, quant à eux, dans l'inventaire des biens de Fernando de Segura y Puebla, trésorier du Cardinal Duc de Lerma [cf. annexe 6 – Document n° 49, acte notarié 1884], dont la bibliothèque est riche et variée. Pour les autres créations espagnoles mentionnées plusieurs fois dans les inventaires, la présence importante d'œuvres lyriques (21 mentions) avec une prédominance de Garcilaso se doit d'être rappelée. Les « romans pastoraux » sont également bien représentés dans les bibliothèques avec 10 mentions (auxquelles il nous faut ajouter les 4 apparitions de l'*Arcadie* de Lope de Vega et celle de *La Galatée* de Cervantès que nous avons isolées dans notre tableau). Les romans épiques ou ceux que nous nommons grecs réapparaissent aussi de façon récurrente dans les inventaires (avec 11 occurrences auxquelles se rajoutent les mentions du *Peregrino en su patria*, de *La Dragontea* et de *La Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, celle du *Persiles* de Cervantès et celles du *Pelayo* d'Alonso López Pinciano). Enfin, les propriétaires de bibliothèques se tournent aussi, dans une moindre mesure, vers les romans picaresques (5 occurrences), vers cette œuvre difficilement classifiable qu'est *La Célestine* (8 références) ou encore vers les créations théâtrales de Lope de Vega, de Lope de Rueda ou de Pedro Calderón de la Barca. D'un point de vue quantitatif, les romans de chevalerie restent incontestablement les œuvre resurgissant le plus fréquemment, même si leur présence s'amenuise à l'aube du XVII^e siècle : nous avons ainsi relevé 24 mentions de ces romans au cours de notre étude des inventaires. À la lumière de ces remarques, une conclusion provisoire s'impose donc : tous ces chiffres nous permettent, en effet, de nous former une image des lecteurs espagnols des XVI^e et XVII^e siècles et de percevoir la place de la création espagnole dans les rayons de leurs bibliothèques. Or, cette création prend des formes variées et les trois genres (épiques, dramatique et lyrique) trouvent tous une place dans les inventaires même si le récit domine largement. Il semble que les lecteurs espagnols soient donc sensibles – et ouverts – à la diversité des œuvres : dans un même inventaire comme celui de Don Pedro Henriquez [cf. annexe 6 – Document n° 22, acte

notarié 2419], l'on trouvera tout aussi bien l'œuvre lyrique de Garcilaso et le *Pastor de Fílida* de Luis Gálvez Montalvo qu'une miscellanée comme le *Jardín de flores curiosas* d'Antonio de Torquemada ou encore les comédies d'un Lope de Rueda. Les bibliothèques rendent aussi compte de cette diversité de la création poétique espagnole, même s'il est indéniable que la préférence va plutôt à des formes narratives rappelant ainsi l'importance du récit qui est le fil directeur assurant une unité et guidant le lecteur dans sa découverte de l'œuvre.

L'incursion dans l'univers des bibliothèques nous permet non seulement d'avancer des données quantitatives – qui sont néanmoins relatives puisqu'il ne s'agit que d'un échantillon de propriétaires de livres –, mais aussi de mettre en relief l'existence de phénomènes remarquables. Lorsque nous évoquons la diversité présente dans les inventaires, ce sont évidemment les individus disposant d'un nombre important d'ouvrages qui réussissent à élargir l'éventail de leurs lectures et à accueillir dans leurs fonds des créations plus récentes relevant de la fiction. En effet, ils ne se cantonnent plus aux seules créations de l'Antiquité gréco-latine, à des œuvres que l'on pourrait qualifier d'utilitaires (les lois, les traités) ou encore à des ouvrages religieux : l'acquisition d'œuvres de fiction – qu'elles soient épiques, lyriques ou dramatiques – en castillan, en italien, en portugais et en français reste bien souvent l'apanage d'un petit nombre, mais elle n'en est pas moins la preuve que le livre n'est plus uniquement considéré comme un transmetteur – d'un héritage ou d'un savoir – ou comme un simple outil (pour le travail). Le livre peut aussi être source d'évasion et de divertissement. Pour clore notre analyse des inventaires, il nous faut, enfin, tenter de proposer une vue d'ensemble de ces bibliothèques que nous avons sillonnées afin de découvrir des phénomènes de convergence. Or, toutes origines confondues, les œuvres recensées permettent de relever certaines dominantes dans les centres d'intérêt des propriétaires de livres : l'Histoire et le récit en général se sont frayés une place aussi importante que les ouvrages religieux et philosophiques. Les lecteurs semblent donc sensibles à la forme – de préférence narrative, même si le vers est aussi bien représenté – de ce qu'ils acquièrent et de ce qu'ils lisent. Que ce soient les hauts faits d'un roi, d'un chevalier imaginaire ou d'un couple parfait comme celui de l'œuvre d'Héliodore (que l'on retrouve, d'ailleurs, à sept reprises dans les inventaires), les actions narrées doivent, avant tout, être impressionnantes et devront, en outre, susciter l'admiration ou la surprise du lecteur. Ce que nous disent les inventaires, c'est qu'une grande variété d'œuvres peut légitimement coexister dans un même espace, mais ils nous rappellent aussi qu'il existe une

diversité bien réelle de lecteurs qui n'ont pas tous les mêmes attentes, ni la même conception de l'objet-livre. L'écueil de la généralisation doit ainsi être évité car nos objets d'étude présentent d'importantes différences : ainsi, toutes les bibliothèques que nous avons découvertes n'offrent pas un éventail important d'œuvres. Que ce soit pour des raisons économiques ou pour d'autres motifs, certaines d'entre elles vont être réduites à quelques titres et vont parfois se limiter aux seuls ouvrages relatifs à la spécialité du propriétaire de la bibliothèque (droit et médecine pour les inventaires que nous avons eu l'occasion d'analyser). Pourtant, même dans ces bibliothèques que l'on pourrait qualifier d'homogènes, un titre d'œuvre relevant de la littérature de divertissement peut surgir témoignant alors de l'émergence de la fiction et du récit dans l'horizon du lecteur. Il en va ainsi de la bibliothèque d'une marquise, Doña María de Cardona : largement placée sous le signe de la religion [cf. *annexe 6 – Document n° 21, acte notarié 2188*], elle s'ouvre pourtant – certes timidement – à d'autres œuvres (pastorales avec l'*Arcadie* de Lope de Vega, épiques avec la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras et historiques avec la *Historia de las Indias*). Un autre élément digne d'intérêt à nos yeux – que nous utiliserons notamment dans la troisième partie de notre travail – est la présence massive d'œuvres en vers dans les bibliothèques : les lecteurs ne semblent pas voir dans le vers un obstacle pour la lecture, mais celui-ci leur apparaît, au contraire, comme un agrément. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que les propriétaires de bibliothèques possèdent bien souvent une ou plusieurs œuvres en vers – une donnée particulièrement intéressante pour comprendre, par exemple, le succès du « roman pastoral » qui conjuguera le prosimètre dans un même espace textuel –.

Le passage par l'étude des inventaires de biens constitue un détour nécessaire pour tenter de pénétrer l'imaginaire des lecteurs contemporains de Cervantès. Il serait de bonne méthode de mentionner, à présent, l'existence de phénomènes susceptibles d'expliquer la formation des goûts des lecteurs : après la démarche essentiellement descriptive que nous avons suivie dans cette sous-partie, nous tenterons donc d'adopter un point de vue critique face aux résultats proposés. En effet, l'analyse des inventaires de bien se réalise *a posteriori* et le travail mené s'attache à caractériser les traits d'un objet devenu immobile – les inventaires étant élaborés *post mortem* –, alors que la formation d'une bibliothèque est un phénomène qui se déploie dans le temps et qui implique, de surcroît, la prise en compte d'une durée. Le présent travail a cependant permis de rappeler un certain nombre d'évidences que la distance historique avait occultées ou obscurcies : nous avons

ainsi pu relever l'importance des textes religieux et notamment de la Bible, des ouvrages omniprésents dont les histoires ont pénétré les imaginaires des lecteurs espagnols des Siècles d'Or. De la même façon, nous avons pu éclairer différemment la validité du concept d'*imitatio* en démontrant que les lecteurs considèrent, eux aussi, les créations de l'Antiquité comme les œuvres à posséder en priorité et comme les références incontestables et incontestées. La présence massive d'Homère, de Virgile ou d'Ovide laisse à penser que les créateurs devront s'y référer s'ils souhaitent bénéficier d'un accueil bienveillant de la part de ces lecteurs abreuvés des histoires contenues dans *L'Illiade*, *L'Odyssée*, *L'Énéide* ou encore dans *Les Métamorphoses*. Après cette étape descriptive indispensable, il nous faut maintenant tenter d'apporter des explications à la présence de certaines œuvres dans les rayons des bibliothèques des Espagnols des Siècles d'Or : est-elle révélatrice de goûts profonds de ces lecteurs et de préférences formées naturellement et progressivement ? Ne doit-on pas envisager l'existence de certains facteurs qui expliqueraient les « tendances » que nous avons précédemment relevées ?

- Les goûts des lecteurs : spontanés ou orientés par divers facteurs ?

Les sous-parties précédentes ont confirmé l'existence d'un goût prononcé des lecteurs de l'époque pour un type particulier de créations mettant en scène des univers imaginaires et des personnages idéalisés : le livre, s'il n'est pas pourvu de qualités utilitaires, doit être en mesure de les arracher, le temps de la lecture, à leur réalité et à leurs préoccupations prosaïques. Ce goût se perçoit dans l'engouement pour toutes les créations accueillant, dans leur titre, le terme « histoire ». En quête de dépaysement – historique, géographique ou fictionnel –, les lecteurs recherchent des lectures qui leur procurent du plaisir et de l'étonnement. Pourtant, il serait pertinent de se demander s'il s'agit véritablement d'un goût spontané et inné pour l'imaginaire ou, au contraire, d'orientations littéraires façonnées par les choix et les stratégies des éditeurs de l'époque. Sur ce point, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, dans son introduction, nous invite également à prendre en considération cette donnée lorsque l'on prétend analyser les phénomènes de vogue littéraire :

« Como ha señalado V. Infantes [1989], no debemos desdeñar las modas impuestas por aquellos editores (Cromberger, Melgar, Burgos ...) que, tras el descubrimiento y primer desarrollo de la imprenta, se iniciaron en una industria muy complicada a tenor del escaso número de lectores. Él lo explica a partir del interés editorial suscitado por las Novelas de Caballerías y las ficciones Sentimentales, que choca

con la realidad que en ellas se refleja y que nada tiene que ver con el momento en el que aparecen. (...) « La realidad editorial del fin del XV y de la mitad del XVI parece mostrarnos –concluye– tras la fría estadística un reajuste literario comandado por un puñado de impresores y libreros que [re]ordena y lanza al mercado los modelos de una narrativa de ficción; van tanteando el asentamiento de determinadas obras y géneros casi siempre ajenos a los modos y modas del Renacimiento. »²⁰¹

Le critique nous décrit, ici, la réalité du monde éditorial à l'époque de Cervantès : les éditeurs se posent, en effet, comme des instances toutes-puissantes qui décident, en dernier lieu, de ce qui va circuler sur le marché. Ce sont donc les éditeurs qui sont – en partie, du moins – à l'origine des phénomènes de vogue littéraire dont nous avons déjà parlé : ce sont eux qui, par leurs choix éditoriaux, permettent ou favorisent la diffusion d'un sous-genre particulier, imprimant, de la sorte, au panorama littéraire de l'époque ses particularités. Dans les réserves émises par Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, l'on perçoit la complexité qui réside dans le processus de formation des goûts littéraires à une époque donnée : la relation sur laquelle nous insistons dans notre travail entre auteur et lecteur doit donc aussi compter avec l'existence d'intermédiaires, comme les éditeurs. Ces derniers ont, de façon indéniable, le pouvoir d'orienter les goûts de leurs contemporains en privilégiant certains modèles de fiction : aux XVI^e et XVII^e siècles, ils marquent, ainsi, une rupture avec les formes et les vogues littéraires de la Renaissance en proposant surtout des romans de chevalerie et des « ficciones sentimentales » aux lecteurs. À propos du roman de chevalerie, rappelons l'existence d'un second élan éditorial qui expliquerait, par exemple, la présence de ce type d'ouvrages dans des inventaires de biens tardifs :

« Para 1605, fecha de la publicación de la primera parte del Quijote, ya había pasado la cota más alta en la curva de producción editorial de los libros de caballerías establecida entre 1517 y 1556, durante el reinado de Carlos V. Sin embargo, hacia 1580 se produce un repunte editorial del género que señala que seguían existiendo numerosos lectores y lectoras, ávidos de consumir literatura caballeresca (Cacho Bleca 2005). »²⁰²

La critique interprète la relation entre édition et lectorat dans un sens favorable aux lecteurs : ce sont eux qui inciteraient les éditeurs à publier un certain type d'ouvrages. Cependant, la relation n'est peut-être pas si évidente que cela et l'on peut aussi considérer que les lectures des Espagnols des Siècles d'Or sont largement orientées par les choix éditoriaux des libraires : car ce sont eux, en

²⁰¹ TEIJERO, M. A., GUIJARRO, J., *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, op.cit., p.17.

²⁰² AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, « La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI : a propósito de los lectores en el *Quijote* », Bogotá, *Literatura : teoría, historia, crítica* 7, 2005 p. 46.

définitive, qui sont en mesure de privilégier un genre particulier – parce qu’ils y perçoivent un potentiel économique évident – au détriment d’autres créations. Dès lors, la figure de l’éditeur ne doit pas être perdue de vue lorsque l’on souhaite définir les goûts des lecteurs espagnols des XVI^e et XVII^e siècles, et ce d’autant plus lorsque l’on souhaite définir les rapports qui se tissent entre l’auteur et le lecteur. Comme le rappelle Fernando Bouza :

« Por supuesto, la relación de los autores con los editores venía regulada por un sistema contractual que obligaba a éstos a respetar ciertas condiciones en cuanto al volumen de tirada y a la calidad de los ejemplares. Esto ponía a los autores al resguardo de los intereses desmedidos de los editores, pero, eso sí y no siempre, sí conservaban en su poder el privilegio de impresión del original que concedía la Corona, lo que en tantas ocasiones no sucedía, teniendo en cuenta que ese privilegio era, acaso, lo único que el autor podía ofrecer para conseguir que su obra llegase a publicarse.»²⁰³

Malgré l’existence de normes destinées à réguler les relations entre auteurs et éditeurs, nombreuses sont les plaintes de la part des créateurs à l’encontre des éditeurs : les griefs sont légion et ils ont trait aux nombreuses erreurs laissées par les éditeurs au moment de mettre sous presse un ouvrage, à leur cupidité, mais aussi à la façon dont ils se cachent derrière les goûts du lecteur pour justifier certains de leurs choix. Le « De librerías » de Cristóbal Suárez de Figueroa, publié en 1629 et cité par Fernando Bouza, est, à ce titre éloquent, puisqu’il synthétise toutes les critiques adressées à l’encontre des éditeurs et qu’il prouve, en outre, que les auteurs ont, pour leur part, conscience de l’existence de ces intermédiaires intraitables. Voici le texte :

« Por de buenos colores que se quieran pintar los librerías no dexan también de padecer sus defetos y vicos (*sic*). Quanto a lo primero sin los descuydos en las obras, y costumbres de mentir que ya son hábito de ellos, les atribuyen principalmente los daños que se siguen en la República de libros legos y escandalosos. Porque como quiera que consigan ganancia (blanco en que siempre ponen la mira) no reparan en esparcir por el mundo tan mala semilla. Encárganse con particular ansia de su impresión, comprando a vezes a subido precio lo que de balde sería carísimo. Sólo eligen lo que les puede ser útil, y lo que como dizen se halla guisado para el gusto del público, cuyo talento en cosas de ingenio descubre quilates de plomo pesado y vil. Mas no passo adelante supuesto son amigos y no es bien los irrite siquiera porque no se muestren poco favorables en el despacho deste libro. »²⁰⁴

Si les lecteurs ne sont pas toujours conscients du rôle joué par les éditeurs dans la relation nouée entre auteurs et lectorat, les créateurs, quant à eux, s’en plaignent régulièrement et tentent parfois de détourner le passage obligé constitué par l’édition en divulguant notamment des versions

²⁰³ BOUZA, Fernando, « Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro », *Cuadernos de Historia Moderna*, n° 18, 1997, p. 35.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.

manuscrites de leurs ouvrages. Le texte de Cristóbal Suárez de Figueroa dénonce les choix arbitraires de ces figures devenues incontournables dans le circuit littéraire et réaffirment le pouvoir qu'ils exercent tant sur les auteurs – en leur imposant des normes, en établissant les prix de vente ou en gauchissant leurs textes – que sur les lecteurs – en leur proposant uniquement certaines créations, en invoquant « el gusto del público » pour justifier leurs propres choix éditoriaux orientant, finalement, leurs lectures –. Dans cette perspective, il est légitime de supposer que la diffusion importante des romans de chevalerie, par exemple, répond bel et bien à cette stratégie d'éditeurs conscients de l'existence d'un marché pour ces créations dont les auteurs appartiennent, pour la plupart, à des générations précédentes : ils n'auront pas à traiter avec les créateurs tout en se garantissant un nombre important de ventes. La décision de privilégier le roman de chevalerie ne relève pas d'une analyse pointue des goûts profonds et des attentes du lectorat, mais elle répond bien plutôt à des motivations économiques sensibles dans les choix des éditeurs. Inversement, Jaime Moll nous rappelle qu'à l'aube du XVII^e siècle, le « roman pastoral » commence à susciter l'indifférence, sinon le dédain des éditeurs :

« No todas las obras que obtenían licencia y privilegio real de exclusiva de edición eran editadas. Encontrar un editor no siempre era fácil. La novela pastoril empieza en esta época a tener problemas editoriales. Encontramos privilegios de obras que por sus títulos parecen pertenecer a este género y que no llegaron a la edición. El 7 de febrero de 1601, se da privilegio a Gabriel Pascual de Fresno *por El pastor Rusticio*. De 14 de septiembre del mismo año es el privilegio a Gabriel Fernández de Córdoba, vecino de la ciudad de Granada, por la *Tercera y cuarta parte de la Diana de Jorge de Montemayor*. En 1582, Gabriel Hernández, a través de un apoderado, también vecino de Granada, había cedido a Blas de Robles el privilegio para imprimir la *Tercera parte de la Diana*. Sin embargo, la obra no se publicó. Entretanto, como hemos visto, había escrito el autor la cuarta parte, que tampoco se editó. El 23 de agosto de 1603, Jerónimo de Cobarrubias Herrera, vecino de Medina de Rioseco, obtuvo privilegio para la *Segunda parte de la enamorada Elisea*. En 1594, en Valladolid, había publicado *Los cinco libros intitulados la enamorada Elisea*, donde anunciaba la segunda parte que permaneció inédita. »²⁰⁵

Une forme facilement éditée à un moment donné peut rapidement tomber en disgrâce et le déclin de l'engouement pour le « roman pastoral » pourrait aussi trouver des explications dans les choix éditoriaux des libraires dans l'Espagne des Siècles d'Or.

S'il est essentiel, à nos yeux, de prendre en considération ces nuances émises quant à la pertinence de parler d'un goût profond et inné pour la littérature de fiction et la littérature

²⁰⁵ MOLL, Jaime, « La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII : aspectos editoriales », *Anales cervantinos*, vol. XL, 2008, p. 34-35.

merveilleuse, notre constat initial reste inchangé : le public du XVI^e siècle se tourne de façon privilégiée vers ces ouvrages. Ces goûts sont à l'évidence liés aux phénomènes éditoriaux – situés en amont de la réception – car ils insufflent au paysage littéraire espagnol ses caractéristiques essentielles et notre analyse de l'imaginaire des lecteurs doit donc aussi s'accommoder du constat suivant : l'offre existante conditionne la demande et les éditeurs modèlent en partie les lectures et les lecteurs. Cette conclusion ne nuit pourtant pas à notre interprétation de la relation entre choix auctoriaux et goûts du lectorat : en effet, les éditeurs, à l'origine de ces nouvelles tendances et de ces succès littéraires qui se font jour aux XVI^e et XVII^e siècles, ne sont-ils pas, eux-aussi, avant tout, des lecteurs ? Leurs choix commerciaux sont aussi le fruit de leurs lectures et l'expression de leurs propres goûts littéraires – certes mêlés de considérations économiques.

Les phénomènes de vagues littéraires – que nous avons déjà relevés au cours de notre travail – ne doivent pas pour autant être simplifiés et il nous est impossible de passer sous silence l'existence d'intermédiaires ou de phénomènes externes dont l'influence est certaine dans l'engouement qui se ressent pour un genre ou une création. La relation entre auteur et lecteur subit donc des influences évidentes : le contexte littéraire dans lequel elle prend place voit aussi émerger de nouveaux acteurs qui n'avaient pas jusqu'ici un rôle prépondérant ; le circuit du livre s'est complexifié et les auteurs ne peuvent faire fi de ces bouleversements. Or, dans le cas de Cervantès, le créateur semble avoir été particulièrement attentif à tous ces phénomènes évoqués plus haut, qui agitent et modifient en profondeur le panorama littéraire dans lequel il doit évoluer : malgré tous les changements auxquels il assiste au fil du temps, Cervantès semble avoir toujours gardé intact le désir de répondre aux attentes de son lectorat et d'interpeller son imaginaire. Aussi, allons-nous tenter de définir, à partir des remarques précédentes, les modalités de la relation que l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* noue avec ses lecteurs, ces figures qui réapparaissent inlassablement dans chacun des prologues des œuvres cervantines.

- Une relation fertile : Cervantès et ses lecteurs :

La question du destinataire a su trouver sa place dans les analyses littéraires au fil du temps et il est vrai que c'est aussi en tissant des liens entre sociologie et littérature que l'étude d'une production romanesque peut s'enrichir et se parer de nuances nouvelles. Noël Salomon soulignait déjà l'existence d'un phénomène souvent négligé, celui de la corrélation entre l'auteur et son public :

« En cambio, la novela es un género que –ya en el Siglo de Oro– se desarrolla en un ambiente donde la correlación entre « productor-creador » y « público-consumidor » ejerce su presión. Se ha hecho poco para arrojar luz sobre dicha correlación entre los siglos XVI y XVII, aunque ciertos indicios nos hacen pensar que es éste un campo por explorar. La preocupación de Cervantes por el *lector* es innegable (surge de vez en cuando en la trama del *Quijote*) y también se puede divisar la sombra del público en géneros tan antitéticos como la novela pastoril y la novela picaresca. »²⁰⁶

Si Noël Salomon cite précisément l'exemple cervantin pour illustrer son propos, l'on pourrait lui reprocher le fait de se référer uniquement à une œuvre, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* pour argumenter sa thèse : l'attitude mise en relief par le critique n'est-elle pas aussi fondatrice de l'ensemble de la création cervantine, de *La Galatée* au *Persiles* ? En effet, Cervantès ne perd jamais de vue la relation qui s'établit entre auteur et lecteurs et lorsqu'il s'adresse à un lecteur – incarnation du récepteur idéal – dans ses prologues, il sait aussi que la réalité est toujours plus complexe et que derrière cette figure unique se cache une pluralité de goûts, d'arrière-plans culturels et d'attentes. Dès lors, l'enjeu de l'écriture, pour Cervantès, serait finalement assez proche de ce qu'exprimait Torquato Tasso dans le *Discours de l'Art Poétique* :

« Tout ce dont, comme des épices, l'écrivain judicieux doit assaisonner son poème, car c'est là le moyen de séduire et captiver le goût du vulgaire, non seulement sans donner l'ennui aux plus érudits, mais pour leur plus grande satisfaction. »²⁰⁷

Torquato Tasso explicite en quelques mots la position difficile de tout écrivain : il n'écrit pas pour un seul lecteur, mais doit toujours penser en termes de niveaux de lectures. Dès *La Galatée*, Cervantès semble conscient de cet enjeu multiple et son intérêt pour cette relation qui se noue avec ses lecteurs se perçoit à divers endroits dans l'œuvre. Par la suite, toutes les entreprises littéraires

²⁰⁶ SALOMON, Noël, « Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española », *Creación y público en la literatura española*, edición a cargo de J.F. BOTREL y S. SALAÜN, Madrid, Castalia, 1974, p. 23.

²⁰⁷ LE TASSE, *Discours de l'art poétique - Discours du poème héroïque*, op.cit., p. 77.

menées à bien par le créateur verront le jour à des moments opportuns révélant l'importance du/des public(s) au(x)quel(s) elles s'adressent.

La Galatée revendiquait « la voluntad del autor que fue de agradar, haciendo en esto lo que pudo y alcanzó »²⁰⁸ plaçant d'emblée la figure du lecteur au cœur du travail d'écriture. Or, il est vrai que la production pastorale qui prend son essor en Espagne avec la publication de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, jouit encore d'une certaine popularité lorsque Cervantès rédige son églogue. Le « roman pastoral » a notamment su séduire un lectorat formé de courtisans, puisque, comme l'observait Teresa Ferrer Valls :

« A pesar del agotamiento de las églogas, género que en su origen aparece muy vinculado a las condiciones de producción cortesana, el interés por el bucolismo no sólo no desaparece entre el público cortesano, sino que se incrementa bajo el reinado de Felipe II. Es evidente el atractivo que presentaba la utopía pastoril para un público cortesano. No deja de ser significativo que la Europa renacentista, que acoge y difunde el modelo de cortesano que cristaliza en la obra de Baltasar Castiglione, sea la misma que se deja seducir por la mitología pastoril, por la utopía de una vida natural, al margen de la civilización urbana. »²⁰⁹

L'univers pastoral résonne dans les esprits de ces lecteurs, car l'idéal représenté par le berger n'est finalement pas si éloigné de celui incarné par le parfait courtisan tel qu'il est décrit par Castiglione – un auteur retrouvé à deux reprises dans les inventaires de biens que nous avons étudiés [cf. annexe 6] –. En effet, le berger des « romans pastoraux » cultive, lui aussi, la poésie et médite sur l'amour, se révélant surtout à travers ses discours versifiés et pétris de références provenant de la philosophie et de la poésie. Ces personnages bien éloignés des véritables bergers des XVI^e et XVII^e siècles présentent, en revanche, de grandes ressemblances avec l'image du courtisan cultivé et amateur de vers. Aussi, l'auteur de *La Galatée* prendra-t-il soin de travailler ces parallèles et dans le prologue de sa première œuvre narrative – sous la forme d'objections qui pourraient être formulées à l'encontre de son ouvrage –, énumère-t-il les qualités recherchées par ce public particulier dans les « romans pastoraux ». Nous retranscrivons de nouveau ce passage déjà cité afin d'illustrer, cette fois, la capacité de Cervantès à satisfaire le lectorat le plus probable auquel s'adresse sa création :

« 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 algunas de

²⁰⁸ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 158.

²⁰⁹ FERRER VALLS, Teresa, « Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II », *Voz y Letra, Revista de Literatura*, Tomo X, vol. 2, 1999, p. 5.

sus églogas por haberse levantado más que en las otras; y así no temeré mucho que alguno condene 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. Mas advirtiéndolo (como en el discurso de la obra alguna vez se hace) que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo en el hábito, queda llana esta objeción. »²¹⁰

Les remarques linguistiques introduites par Cervantès ne sont pas sans rappeler les dissertations sur la langue présentes dans le premier livre du *Courtisan* de Baldassare Castiglione. En outre, le mouvement de va-et-vient perceptible dans l'écriture cervantine entre les textes de l'Antiquité et la situation fictive qui l'occupe se ressent aussi dans le traité de l'Italien, dont nous reproduisons ici un extrait tiré de la traduction élaborée par Juan de Boscán :

« Bolviendo pues al atavio del anima, como se deva hazer en nuestro Cortesano, diremos brevemente dexando a parte las reglas de muchos Filosofos que desta materia han escrito y declarado que cosa es virtud de alma, y sotilmente disputado de la divinidad della. Bastara agora para nuestro proposito, hazer que sea este de quien hablamos hombre de bien, y limpio en sus costumbres. Porque en solo esto se contiene la prudencia, la bondad, el esfuerço, la virtud que por los philosophos es llamada temperancia, y todas las otras calidades que a tan honrrado titulo como es de Cortesano conviene. »²¹¹

Le système allusif repérable dans le prologue de *La Galatée* et destiné à créer une connivence avec le lecteur se retrouve donc dans le passage cité du *Courtisan*. Remarquons aussi que les concepts maniés, provenant des ouvrages philosophiques diffusés à l'époque dans les péninsules Ibérique et Italienne, laissent clairement supposer que les deux auteurs s'adressent à des publics cultivés qui sauront identifier, ici, Virgile et, là, Aristote. Le portrait dressé par Castiglione semble, enfin, reformulé et fictionnalisé par Cervantès dans *La Galatée* : les lecteurs du « roman pastoral » cervantin ne s'offusqueront nullement de l'intrusion de passages à teneur philosophique dans l'ouvrage que leur propose le jeune créateur car ils ont déjà été initiés, par leurs lectures précédentes, à ce type de contenu.

Le prologue de *La Galatée* témoigne donc de la connaissance parfaite de Cervantès des goûts de ce public particulier. Les hypotextes du *Courtisan*, mais aussi des *Diálogos de amor* de Léon L'Hébreu sont convoqués non seulement pour faire montre d'une érudition attendue, mais aussi pour projeter un lectorat d'initiés dans un réseau textuel déjà dense. Les échanges des

²¹⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, op. cit., p. 158.

²¹¹ CASTIGLIONE, Baltasar, *El Cortesano traduzido por Boscan en nuestro vulgar castellano*, Anvers, Martin Nutio, 1561, p. 51.

bergers rappelleront, en effet, aux lecteurs les dialogues entre Philon et Sophia qui tentaient, par exemple, de distinguer amour et désir :

« Este es un hablar inpropio, el dizir amar al querer aver la cosa que quiere dizir desearla, por que el amor es de la misma cosa amada y el deseo es de tenerla, o quistarla, no por tanto pueden estar juntamente amar y desear. »²¹²

Ce type de nuances et des raisonnements de cette nature foisonnent dans *La Galatée*, révélant tout à la fois la maîtrise de ces textes philosophiques de la part de l'auteur et le bagage culturel supposé de son lectorat : si l'identification de l'hypotexte n'est pas indispensable pour garantir le plaisir de la lecture de *La Galatée*, les phénomènes d'échos que nous venons de relever dans le seul prologue de cette création invitent à penser que Cervantès avait bel et bien l'image d'un lecteur cultivé et courtisan à l'esprit, au moment de la rédaction de son églogue. La rédaction et la publication de *La Galatée* interviennent donc dans un contexte plutôt favorable : il existe, en effet, un public recherchant l'évasion à travers le mythe pastoral. L'univers bucolique symbolise l'Anti-Cour, un lieu épargné par la bassesse humaine et nous pourrions rappeler, à ce propos, les remarques formulées par Ricardo Saez, dans son étude sur *Los siete libros de la Diana* : « Cette campagne imaginaire et esthétique aux contours évanescents et esquissés symbolise dans le roman la pureté primordiale, non souillée par les intrigues humaines de la Cour »²¹³. Si l'on ne peut, certes, pas réduire le lectorat des « romans pastoraux » au public courtisan, celui-ci forme très certainement le groupe de lecteurs le plus visible et le plus facilement identifiable pour le créateur : Cervantès a perçu et énoncé clairement les attentes de ce public de la fin du XVI^e siècle et c'est pourquoi il a décidé de se tourner, dans un premier temps, vers l'univers bucolique assimilant cette image de l'Anti-Cour développée dans l'ouvrage de Montemayor, par exemple.

Cependant, Joaquín Casaldüero observait, non sans malice, que « los trabajos de Elicio y Galatea no los conocemos, sabemos sólo los de Persiles y Sigismunda »²¹⁴ soulignant par là-même le parti pris de Cervantès qui consistera à privilégier l'élaboration d'un « roman d'aventures

²¹² HEBREO, León, *Los Dialogos de amor de mestre Leon Abarbanel medico y filosofo excelente*, Venise, 1568, p. 1.

²¹³ SAEZ, Ricardo, « De l'Arcadie rêvée à la sublimation esthétique. Essai de lecture des *siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (1559) », *Le monde rural : réalité, mythes et représentations, (domaine ibérique)*, Travaux de Pyrénéica, sous la direction de Claude Allaigre, Publications de L'Université de Pau, 1995, p. 14.

²¹⁴ CASALDUERO, J., « *La Galatea* », *art. cit.*, p.45.

et d'épreuves » au détriment d'un autre projet : la rédaction de la seconde partie de *La Galatée*. Le « roman pastoral » cervantin s'achevait, pourtant, sur l'annonce imminente d'une deuxième partie :

« El fin de este amoroso cuento e historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilio y Belisa, con otras sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte de esta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes. »²¹⁵

La première partie de *La Galatée* laisse donc l'histoire du personnage éponyme et celles des autres bergers en suspens, en attente d'une fin et, ce faisant, d'une seconde partie. Or, à la fin de sa vie, Cervantès se détourne de l'histoire de la belle bergère pour offrir à ses lecteurs le *Persiles* : une telle décision ne peut que susciter l'intérêt des critiques, d'autant que l'auteur ne la justifie jamais de façon explicite et qu'elle est évidemment révélatrice de l'itinéraire poétique tracé et de l'importance accordée au public (l'accueil favorable du public avait été clairement évoqué dans le prologue de *La Galatée* : « la cual si con apacibles voluntades esta primera viere recibida »).

Le succès rencontré par ce premier ouvrage n'a, en effet, pas été à la hauteur des espérances de Cervantès et dans un article consacré à l'édition et à l'activité de la famille Robles, éditeurs de père en fils, Jaime Moll nous livre une précieuse piste pour expliquer la décision de Cervantès de remettre à plus tard la rédaction de la seconde partie de son églogue :

« A principios de 1605, un librero-editor, Francisco de Robles, hijo de Blas de Robles, bastante alejado de lo literario, lanza al público lector la obra de un escritor prácticamente desconocido –¿quién se acuerda de un libro que publicó en 1585?– que alcanza un rápido éxito editorial y que afianza una relación que sólo se rompe al final de la vida del escritor, de Miguel de Cervantes: tres ediciones de la primera parte del *Quijote* (dos de 1605, una de 1608), dos de las *Novelas ejemplares* (1613 y 1617) y la segunda parte del *Quijote* (1615) fueron editadas por Francisco de Robles. Sólo al final, Cervantes cambia de editor, acogiéndose al joven Juan de Villarroel (*Comedias*, 1615 y *Persiles*, 1617), tal vez muy prometedor pero poco solvente. »²¹⁶

D'un point de vue éditorial, *La Galatée* n'a pas été le succès escompté par Blas de Robles et Jaime Moll en déduit donc que cette première publication est tombée dans l'oubli et qu'elle doit, en tout cas, être dissociée du reste des publications de Cervantès. Si nous n'adhérons pas aux conclusions portées sur le « roman pastoral » cervantin, les chiffres fournis par le critique rappellent

²¹⁵ CERVANTES, M., *La Galatea*, op. cit., p. 629.

²¹⁶ MOLL, J., « La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales », art. cit., p. 31-32.

l'importance de la réception d'une œuvre dans le processus de reconnaissance d'un auteur et de la dynamique commerciale dans laquelle prend place toute création : *La Galatée* n'a pas conquis un public assez important pour que l'éditeur prenne le risque de s'atteler à une réédition de cet ouvrage. Cervantès va lui aussi tirer les conclusions du succès en demi-teinte de sa création bucolique et procèdera donc à des réajustements de son itinéraire créatif.

L'exemple du *Persiles* est, à cet égard, tout à fait représentatif de l'attitude de l'auteur : en effet, Cervantès connaît Héliodore bien avant de publier le *Persiles* et le projet de rédaction d'un roman d'aventures et d'épreuves est sans doute assez précoce. L'épisode de Silerio ²¹⁷, présent dans *La Galatée*, n'a-t-il pas souvent été associé à l'esthétique de ce genre narratif ? Et la nouvelle, *La española inglesa*, « la historia de sus repatraciones geográficas y religiosas (son católicos), de la restauración de Isabela a sus padres verdaderos y de la reunión de los jóvenes amantes al final de la novela » ²¹⁸ ne présente-t-elle pas des similitudes avec les thématiques développées dans les romans d'aventures et d'épreuves ? Ces deux exemples laissent à penser que Cervantès projetait de se mesurer à cette formule générique depuis fort longtemps : il préfère, cependant, laisser mûrir son projet en analysant d'abord le phénomène littéraire qui est en train de se dessiner et de se préciser. C'est sans doute lorsqu'il observe les rééditions successives du *Peregrino en su patria*, un ouvrage qui se place aussi dans le sillage d'Héliodore (six éditions se succèdent, en effet, de 1604 à 1618), que Cervantès se décide à se consacrer au *Persiles*. Il est persuadé que son ouvrage connaîtra un succès littéraire à la hauteur de ses espérances et qu'il supplantera peut-être même celui récolté par la version offerte par Lope de Vega, son rival : son intuition se confirmera comme le prouvent les six publications du *Persiles* au cours de la seule année 1617. L'élaboration progressive du projet du *Persiles* révèle, tout à la fois, la prudence du créateur et sa sagacité : il attend d'accumuler les preuves matérielles suffisantes qui lui garantissent l'intérêt des lecteurs pour ce genre avant de parachever sa création. À l'aube du XVII^e siècle, tout converge pour inciter Cervantès à proposer sa version du « roman d'aventures et d'épreuves ». L'enthousiasme provoqué par la récente diffusion de *L'Histoire Éthiopique* d'Héliodore et des romans grecs ne cesse de s'accroître et Cervantès y a relevé un caractère remarquable : la création d'Héliodore s'est montrée tout aussi bien capable de séduire un vaste

²¹⁷ CERVANTES, M., *La Galatea*, op. cit., p. 274-319.

²¹⁸ SIEBER, Harry, « Introducción », CERVANTES, M., *Novelas ejemplares I*, op.cit., p. 28.

lectorat que de convaincre les critiques et penseurs, même les plus farouches et les plus hostiles à la littérature « de entretenimiento », c'est-à-dire, de divertissement – le rôle de Jacques Amyot dans cette entreprise de redorer l'image d'une littérature de divertissement avec *L'Histoire Éthiopique* a été démontré par Laurence Plazenet dans son prologue ²¹⁹ –.

C'est véritablement cette affinité et ce phénomène de convergence entre le projet cervantin et un contexte littéraire propice, qui explique que Cervantès ait souhaité à tout prix mener à terme la rédaction du *Persiles*. Le roman d'Héliodore, et plus largement les romans grecs, se sont ainsi imposés comme des modèles faisant l'unanimité : tous – auteurs, lecteurs et théoriciens – apprécient ces lectures dans lesquelles ils trouvent une source d'inspiration, de satisfaction ou de réflexion. Le nombre d'auteurs se référant à ces modèles ou s'inspirant de ces ouvrages est d'ailleurs croissant : Alonso Núñez de Reinoso ouvre la voie en choisissant de se mesurer à Achille Tatius et de porter son attention sur son ouvrage, *Les amours de Leucippé et Clitophon*, pour proposer *Los amores de Clareo y Florisea*, publié à Venise en 1552. Dans son étude du genre, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes énumère les productions susceptibles d'être placées dans le sillage des romans grecs :

« Las novelas más destacadas del género son : *Clareo y Florisea* (1554) de Alonso Núñez de Reinoso (cuya acción guarda un extraordinario parecido con el *Leucipe y Clitofonte* de A. Tacio a partir de una libre recreación de los *Amorosi Ragionamenti* de L. Dolce), la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras (en siete libros y la reelaboración de 1583, en esta ocasión dividida en nueve libros. El añadido de los dos nuevos libros nos va a acercar a la estética bizantina), *El Peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega (con el que asistimos a un proceso gradual de nacionalización del género), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) de Miguel de Cervantes (sin lugar a dudas el modelo de la narrativa bizantina en la literatura española), el anónimo *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (h. 1624), la *Historia de Hipólito y Aminta* (1627) de Francisco Quintana, la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* (1627) de Juan Enríquez de Zúñiga, el *Eustorgio y Clorilene. Historia moscovita* (1629) de Enrique Suárez de Mendoza, el *Roselauro y Francelisa* (h. 1635) de Antonio Aguiar y Acuña, y las dieciochescas *Historia de Liseno y Fenisa* (1701) de Francisco Párraga Martel y *Los trabajos de Narciso y Filomela* (finales del siglo XVIII) de Vicente Martínez Colomer, que utilizó en algunos momentos para constatar su influjo hasta finales del siglo siguiente en forma de imitación cervantina. » ²²⁰

²¹⁹ PLAZENET, L., « Jacques Amyot et « l'immortel Héliodore » », HÉLIODORE, *L'Histoire æthiopique*, op.cit., p. 33-54.

²²⁰ TEIJERO, M. Á., GUIJARRO, J., *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, op.cit., p. 113-114.

La liste établie par Miguel Ángel Teijeiro Fuentes impressionne par sa longueur et la position occupée par la version de Cervantès – centrale – démontre bien que le *Persiles* prend place au sein d'un mouvement extrêmement vaste dans lequel se succèdent pas moins de onze œuvres : de la seconde moitié du XVI^e siècle jusqu'aux confins du XVIII^e siècle, la formule du roman grec n'a donc pas cessé d'inspirer les auteurs dont l'engouement pour ce genre est profond et durable. Cervantès réussit à s'insérer au cœur du phénomène de vogue littéraire et, parce qu'il imprime au genre de nouvelles nuances et que sa version est particulièrement appréciée par un public, il devient, à son tour, un modèle (« un modelo ») pour les créateurs désireux de rédiger des « romans d'aventures et d'épreuves ». Le pari que Cervantès s'était lancé est donc pleinement gagné.

C'est donc avec la rédaction du *Persiles* que Cervantès prend véritablement conscience du défi littéraire formulé par Torquato Tasso. Il est vrai que le *Persiles* synthétise les analyses menées sur le lectorat lors des précédentes expériences littéraires réalisées par Cervantès : le rythme et la variété de ce dernier ouvrage emporteront assurément l'adhésion du vulgaire – pour reprendre les termes du Tasse –, tandis que la forme qui mène à ses limites la structure héliodoriennne ne manquera pas de susciter l'admiration des érudits. Pour plaire au lectorat, cultivé et connaisseur des idées et des textes théoriques qui s'imposent au cours du XVI^e siècle, l'auteur du *Persiles* médite et s'approprie ces ouvrages, devenus incontournables : la seule lecture de *L'Histoire Éthiopique* ne peut suffire pour élever sa création au rang de modèle de l'épopée en prose et c'est pourquoi il l'adossera également à un arrière-plan théorique et littéraire. Edward C. Riley relevait, à ce propos, que : « un libro como el *Persiles* se hallaba precisamente en la corriente de las ideas literarias avanzadas de la época y en la vanguardia de la moda literaria »²²¹. La vogue du « roman d'aventures et d'épreuves » présente d'intéressantes singularités, car il est vrai que les horizons d'attente du lectorat dit « vulgaire » divergent, en règle générale, de ceux des théoriciens. Cependant, le modèle de l'épopée en prose, incarné par *L'Histoire Éthiopique*, réussit l'impossible en conciliant ces deux horizons d'attente : les rééditions des œuvres relevant de cette catégorie générique confirment le succès rencontré par ces ouvrages auprès des lecteurs et l'émergence de titres comme *L'Histoire Éthiopique* dans des traités théoriques rédigés aux XVI^e et XVII^e siècles laisse, en outre, supposer que ces créations ont aussi su convaincre le lectorat érudit tout armé des concepts aristotéliens. La *Philosophía antigua poética* d'Alonso López Pinciano illustre l'estime

²²¹ RILEY, Edward, C., *Teoría de la novela en Cervantes, op.cit.*, p. 95.

portée par les critiques aux romans grecs et l'auteur de ce traité fait siennes les conclusions de Jacques Amyot, posant, à son tour, la création héliodorienne comme la digne héritière de l'épopée antique. L'on se souviendra, par exemple, des remarques de Fadrique :

« –Y ¿cómo sabéis vos eso?, ¿por ventura hay alguna historia antigua de Grecia que os diga que Theágenes no fue de la sangre de Pyrrho, y alguna de Ethiopia, que Cariclea no fue hija de Hidaspes y Persina, reyes de Ethiopia? Yo quiero que sea ficción, como decís y yo creo; mas, como no se pueda averiguar, no hay por qué condenar al tal fundamento como fingido. Y en esto, como en lo demás, fue prudentíssimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como está dicho, de su argumento. »²²²

Admiratif de l'ingéniosité des choix géographiques opérés par l'auteur de *L'Histoire Éthiopique* qui réussit à ne jamais contrevenir aux règles aristotéliennes dans son élaboration d'une fiction – l'apparition de ce terme est importante –, Alonso López Pinciano l'érige derechef aux rangs des plus grands créateurs. L'on peut aisément supposer que cette lecture d'Héliodore est celle que partagent les lecteurs érudits dans l'Espagne des Siècles d'Or : reformulation des conclusions de Jacques Amyot, elle réapparaît ici dans un art poétique espagnol et l'on remarquera que Cervantès s'est montré particulièrement attentif à introduire dans son testament littéraire toutes les caractéristiques admirées dans cet ouvrage. En effet, la lecture parallèle de la *Philosophía antigua poética* et du *Persiles* [cf. annexe 4] met l'accent sur les nombreux phénomènes de convergence entre théorie et *praxis* prouvant ainsi que Cervantès a incontestablement cherché à satisfaire le lectorat érudit, pétri de lectures théoriques et guidé par les préceptes aristotéliens.

Miguel Ángel Teijeiro Fuentes soulignait, à la fin de son analyse de « la Novela Bizantina », le phénomène de convergence auréolant ce genre récent de l'épopée en prose, en affirmant que :

« En definitiva, el gusto que el género bizantino despertó en el interesado lector, el equilibrio argumental entre el sentimiento amoroso y la aventura, la fantástica verosimilitud y el afán moralizador que le valen el apoyo de erasmistas primero y contrarreformistas más tarde, las diferentes alabanzas que recibe de los escritores del momento, las numerosas ediciones que explican su éxito en España y el resto de Europa, el reconocido prestigio de las plumas que en él encontraron el acomodo perfecto para sus historias... todo ello, por tanto, determina sin duda su notable éxito y contribuye a esbozar un planteamiento crítico que me permite concluir subrayando el interés que estas narraciones ofrecen. »²²³

²²² LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía Antigua Poética*, op.cit., p. 476.

²²³ TEIJERO, M. A., GUIJARRO, J., *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, op.cit., p. 174.

La conclusion du critique ne fait aucun doute : le « roman d'aventures et d'épreuves » s'est révélé capable de réconcilier lectorat érudit et vulgaire et c'est ce qui aura motivé la décision de Cervantès d'abandonner la rédaction de la seconde partie de *La Galatée* au profit du *Persiles*. Une telle œuvre lui assurait, en effet, une double reconnaissance et un double couronnement, légitimant dans le même temps un itinéraire de création qui n'avait, jusqu'ici, pas été toujours bien lu, ni interprété.

Le passage d'un genre à un autre témoignerait ainsi du regard lucide posé par le créateur sur le champ de virtualités présentes dans chaque forme et sur les attentes d'un public, dont les goûts ne sont pas immobiles, mais soumis à variation au fil des années. Si le « roman pastoral » connaît un succès réel à la fin du XVI^e siècle, il apparaît, peu à peu, comme obsolète dans le paysage littéraire de l'époque et ne semble bientôt plus apte à offrir à l'auteur l'espace d'imaginaire auquel il aspire. C'est donc le constat d'un changement dans l'itinéraire poétique initialement annoncé qui nous invite à penser que Cervantès a pris conscience des évolutions qui sont intervenues dans le panorama littéraire contemporain. Le parcours de Cervantès à travers les contrées de l'imaginaire va ainsi revêtir, au fur et à mesure de sa progression, de nouveaux attributs. Pour un auteur si attentif à la figure du lecteur, l'une des explications que l'on pourrait apporter pour justifier le caractère mouvant de cet itinéraire est à chercher, une fois de plus, du côté de l'imaginaire des lecteurs contemporains de Cervantès. En effet, cet imaginaire évolue, lui aussi lentement et n'est pas toujours un. Il se fonde, au contraire, sur des systèmes d'opposition complexes, car les lecteurs d'une époque se définissent, bien souvent, par opposition à ceux de l'époque antérieure. Ainsi, comme l'observe François Géal :

« Si toute époque a ses propres imaginaires, qui se définissent par rapport à ceux d'autres époques, ces derniers « suivent » un cheminement diachronique fondé sur une dynamique interne entre éléments fonctionnant selon des schémas d'oppositions dialectiques. »²²⁴

Étant donné que nous nous intéressons à une fonction humaine – l'imaginaire –, il convient de prendre en considération les mouvements contradictoires ou dialectiques qui la travaillent en profondeur. En effet, selon François Géal, il est légitime de parler de l'imaginaire d'une époque. Le critique met aussi en lumière l'existence d'un « cheminement diachronique » et c'est ce processus d'évolution de l'imaginaire des lecteurs qui explique, du moins partiellement,

²²⁴ GÉAL, F., *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire du Siècle d'Or*, op.cit., p. 23.

l'abandon, par un ou des auteur(s), de tel ou tel genre. Dans les quelques textes où Cervantès parle de son travail d'écriture, il le place sur un plan bien particulier et avoue que ses œuvres ont comme finalité première l'« entretenimiento ». À cet égard, Edward C. Riley nous offre des pistes intéressantes pour établir la signification de ce terme en suggérant que :

« lo llama obra de « entretenimiento », pues aunque con él trató de dignificar la novela, pretendía además de esto que su último libro fuese una obra de alcance popular. *El Persiles* es una novela bizantina de ambiente contemporáneo y un libro de caballerías actualizado. »²²⁵

L'évolution des goûts des lecteurs apparaît ainsi comme un facteur indispensable à analyser pour saisir les raisons des changements de cap perceptibles dans l'itinéraire créatif de Cervantès et pour en relever toute la pertinence : chaque création trouve, en effet, une justification au regard des spécificités décelables dans les imaginaires des lecteurs en 1585, 1605 et 1617. *La Galatée* est rédigée parce que la figure du berger est déjà bien ancrée dans les imaginaires des Espagnols du XVI^e siècle. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* est une parodie des romans de chevalerie parce que ces derniers font l'objet de critique d'un pan du lectorat. Le *Persiles*, enfin, est une relecture de la création d'Héliodore parce que les contemporains de Cervantès ont complètement adhéré aux arguments de Jacques Amyot. En quelques années, il aura donc fallu que Cervantès détecte toutes ces nuances dans les imaginaires de ses lecteurs pour leur proposer des œuvres adaptées à leurs attentes.

- Un lectorat qui dépasse les frontières espagnoles

Le lectorat que Cervantès a su conquérir par ses créations n'est pas seulement espagnol et l'accueil tout aussi favorable que celles-ci rencontrent au-delà des frontières de la péninsule Ibérique, de l'autre côté des Pyrénées notamment, est un phénomène digne d'intérêt. De façon générale, la création espagnole est appréciée des lecteurs français comme en témoigne la longue liste des ouvrages espagnols – dont *La Galatée* et le *Persiles* – publiés, tout d'abord, en espagnol à Paris, puis traduits en français à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle. Il existe donc, dans le pays voisin, un lectorat tout aussi friand des œuvres espagnoles et les observations de Georges Molinié, dans son étude sur le roman grec et sur le roman baroque, le rappellent :

« *La Diane* de J. de Montemayor est imprimée en espagnol, à Paris, en 1611, les travaux de *Persiles* et de *Sigismonde* le sont en 1617 ; le *Guzman de Alfarache*, de M.

²²⁵ RILEY, Edward, C., *Teoría de la novela en Cervantes, op.cit.*, p. 96.

Alemán, qui contient l'histoire d'*Ozmin et Darache*, est également édité en espagnol, à Paris, en 1600. La présence d'une considérable colonie espagnole à Paris ou à Rouen ne suffit pas à expliquer l'impression en France d'œuvres littéraires espagnoles : c'est tout un public cultivé français qui était capable, et désireux, de les lire. Et pour ceux que la barrière de la langue étrangère eût empêché de comprendre, on multiplie les traductions : l'ensemble des amateurs de romans est ainsi touché. *Clareo y Florisea*, d'A. Núñez de Reinoso, est traduit en 1554 à Paris par J. Vincent (*La plaisante histoire des amours de Florisée et de Clareo*). L'histoire d'*Abindarraez et la belle Jarifa*, aussi connue sous le nom de l'*Abencerrage*, intercalée à l'intérieur de la *Diane* de J. de Montemayor, en même temps que l'ensemble de la *Diane*, paraissent en traduction dès 1578 à Reims, par N. Collin ; (...) de même, le *Persiles*, qui paraît en Espagne en 1617, est traduit sous le titre des *Travaux de Persiles et de Sigismonde* dès 1618 par F. de Rosset (Paris, J. Richer) et par V. d'Audiguier (chez la veuve Guillemot). »²²⁶

Les remarques de Georges Molinié mettent en évidence que la demande de ce type d'ouvrages n'est pas le seul fait de la colonie espagnole implantée à Paris²²⁷ et à Rouen. Il existe en effet, un public bien plus large que prévu pour différents types d'œuvres et, au tournant du XVI^e siècle, il semble que les imaginaires du lectorat espagnol et du lectorat français soient donc sensiblement les mêmes, puisqu'ils se tournent vers les mêmes types d'œuvres : des ouvrages où l'imaginaire est un ingrédient essentiel, même s'il convient d'émettre la réserve induite par la mention d'un « roman picaresque » qui s'ancre davantage dans une réalité connue des lecteurs – encore que pour le lectorat français, ces créations sont peut-être également appréciées pour le dépaysement qu'elles offrent en raison de la description de l'univers de la pègre espagnole –.

Les œuvres espagnoles – dont celles de Cervantès – sont ainsi aptes à faire écho dans les imaginaires de leurs compatriotes, mais aussi dans ceux des lecteurs français. D'ailleurs, César Oudin, dans son introduction à l'édition de 1611 de *La Galatée* ne semble pas avoir le moindre doute quant au succès que rencontrera l'œuvre et quant à l'intérêt que lui porteront les lecteurs français [cf. annexe 7] :

« Llevome la curiosidad a España el año passado, y mouiome la misma estando alli, a que yo buscasse libros de gusto y entretenimiento, y que fuessen de mayor prouecho, y conformes a lo que es de mi profession, y tambien para contentar a otros curiosos. Ya yo sabia de algunos que otros vezes auian sido traydos por aca, pero como tuuiesse principalmente en mi memoria a este de la Galatea, libro ciertamente digno (en su genero) de ser acogido y leydo de los estudiosos de la lengua que habla, tanto

²²⁶ MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 17-18.

²²⁷ Lire à ce sujet : FERNÁNDEZ-GAILLAT, Michèle, *Les Espagnols à Paris à l'époque de Philippe III (1598-1621). Aspects sociaux et culturels*, thèse de doctorat dir. A Redondo, Université Paris III, 1997.

por su eloquente y claro estilo, como por la sutil inuencion, y lindo entretejimiento, de enricadas aventuras, y apazibles historias que contiene. »²²⁸

Le jugement porté sur *La Galatée* est extrêmement positif : l’auteur de la préface le juge digne d’être lu et largement diffusé et, à travers une longue énumération, il recense les qualités de l’ouvrage qu’il offre à ses compatriotes. Le style, l’invention, le divertissement et l’effet de contraste créé par la présence d’aventures et d’histoires qualifiées de paisibles sauront sans aucun doute convaincre les lecteurs français de la valeur de l’œuvre et, ce faisant, de la légitimité de la démarche de César Oudin. Ironie du sort : *La Galatée* pourrait finalement être davantage appréciée par les Français que par les Espagnols.

Les œuvres de Cervantès ont été accueillies avec un tel enthousiasme que la situation économique peu favorable dans laquelle se trouve l’auteur n’a pas manqué d’étonner l’ambassadeur français, Noël Brûlart de Sillery. Nous reproduisons les remarques suivantes de José Manuel Lucía Megías qui illustrent la reconnaissance littéraire dont jouissait Cervantès de l’autre côté des Pyrénées :

« En Madrid, el 25 de febrero de 1615 el embajador francés Noël Brûlart de Sillery se entrevistó con Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo. La comitiva francesa había llegado a la capital castellana para negociar la boda del rey Luis XIII con la princesa Ana de Austria. Los caballeros franceses de su comitiva se interesaron en aquella ocasión por las novedades literarias que triunfaban en la corte madrileña, y al escuchar el nombre de Miguel de Cervantes, no dejaron de alabarle y de recordar obras suyas, muy apreciadas en Francia, como la *Galatea*, las *Novelas Ejemplares* y, ¡cómo no!, la primera parte de las aventuras de nuestro caballero manchego, que había sido traducida al francés por César Oudin en 1614. “ Fueron tantos sus encarecimientos, que me ofrecí llevarles que vieses el autor d’ellas, que estimaron con mil demostraciones de vivos deseos. Preguntáronme muy por menor su edad, su profesión, calidad y cantidad. Halléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre, a que uno respondió estas formales palabras: « Pues, ¿a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público? ». Acudió otro de aquellos caballeros con este pensamiento y con mucha agudeza, dijo: « Si necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo »”. Con estas palabras, el licenciado Francisco Márquez Torres rescata esta anécdota en la Aprobación firmada el 27 de febrero de 1615 al inicio de la segunda parte del *Quijote*. »²²⁹

La production narrative de Cervantès, longue ou brève, comique ou teintée de lyrisme, a su gagner le public français parce qu’elle répondait parfaitement à ses attentes et que l’imaginaire de ce

²²⁸ OUDIN, César, « a los estvdiosos y amadores de las lenguas estrangeras », CERVANTES, M., *Galatea dividida en seys libros, op.cit.*, p.11.

²²⁹ LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Don Quijote, un mito en papel*, TF Artes Gráficas, Madrid, 2005, p. 11.

lectorat était abreuvé de lectures où les bergers étaient à l'honneur et où l'idéalisation était un principe récurrent. *L'Astrée*²³⁰ d'Honoré d'Urfé ou *L'Entretien des illustres bergers*²³¹ de Nicolas Frénicle, publié en 1634, ne constituent-elles pas d'autres exemples cet engouement du public français pour le genre pastoral ?

Cependant, les remarques de Georges Molinié nous invitaient aussi à relever une autre tendance qui abonde dans le sens de notre propos : celle d'un délaissement progressif du « roman pastoral ». En effet, dans la France de la fin du XVI^e siècle, ce sont aussi les « romans d'aventures et d'épreuves » qui font davantage l'objet de traductions. Les « romans pastoraux » sont certes traduits, mais dans une moindre mesure. De plus, Georges Molinié souligne que dans *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, c'est surtout l'histoire intercalée, l'*Abencerrage*, qui paraît retenir l'attention des lecteurs de l'hexagone – hispanophones ou francophones – et non tant le cadre pastoral dans lequel elle prend place. Les lectorats français et espagnols évolueraient ainsi de façon parallèle : s'ils affichent de nettes préférences pour des romans où l'imaginaire est à l'honneur, les lecteurs français commencent aussi à établir des distinctions entre deux genres, au profit d'un type d'œuvres s'inspirant du modèle héliodorien. Le « roman pastoral » n'est indéniablement plus apte à ravir ce lectorat que Georges Molinié qualifie de « cultivé » ou, du moins, ne constitue plus sa lecture privilégiée. Dans le texte préliminaire de l'édition parisienne de *La Galatée*, intitulé « Galatea a las Damas francesas » une allusion à une possible lassitude du public suggère d'ailleurs que le genre pastoral entre peut-être déjà dans une période de déclin :

« yo quedare muy contenta de estarme alli arrinconada, y a vn lado, como en assecho, aguardando tiempo y ocasiones, para acudir a las cosas que yo conocere ser de su seruiçio y gusto, passando yo y ellos algunos ratillos en buena y dulce conuersacion, con mi compañia de gallardos pastores y hermosas pastoras; y si a caso yo no fuera admitida en la de algunos, que por uentura tuuiesen los gustos algo estragados, o porque fuessen cansados y hartos de tratar con las otras, que me precedieron: segura estoy que no han de faltar apetitos nuevos, para prouar si queda algun rastro de buen sabor en mi. »²³²

Si l'existence même de la parution d'une édition parisienne en 1611 indique que cet ouvrage a su trouver un lectorat et qu'il répond à ses attentes, les centres d'intérêt de ces lecteurs ont aussi

²³⁰ URFÉ (d'), Honoré, *L'Astrée*, Paris, Gallimard, 1984.

²³¹ FRÉNICLE, Nicolas, *L'Entretien des illustres bergers*, Paris, Honoré Champion, 1998.

²³² OUDIN, C., « Galatea a las damas francesas » in *Galatea, op.cit.*, p. 9-10.

évolués : la mention de « las otras que me precedieron » rappelle l'engouement pour les histoires de bergers, mais la double adjectivation « cansados y hartos » se réfère à un phénomène bien visible parmi les amateurs de livres. Les attentes et les préférences des lecteurs évoluent donc au tournant du XVI^e siècle en Espagne comme en France, même si l'enthousiasme pour une littérature du divertissement reste intact. Aussi n'est-il pas surprenant qu'en 1618, ce soit le testament littéraire de Cervantès qui fasse l'objet d'une double traduction : les parentés avec Héliodore et la renommée déjà acquise par l'auteur parmi les lecteurs français assurent aux traducteurs de l'ouvrage le succès escompté. L'accueil favorable du *Persiles* dans le monde littéraire français vient, une nouvelle fois, confirmer la pertinence des choix de Cervantès.

L'existence d'un lectorat français fervent d'ouvrages espagnols et adepte des créations de Cervantès qui est reconnu très tôt comme un auteur de talent tend à démontrer que l'imaginaire des lecteurs français et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles est travaillé par les mêmes lectures, par les mêmes réseaux de références et qu'il est construit par les mêmes systèmes de représentation. La vogue du « roman pastoral » puis le succès des ouvrages s'inscrivant dans la filiation d'Héliodore dessinent les contours d'un lectorat assumant son désir d'évasion. La fortune de *La Galatée* et surtout celle du *Persiles* dans l'Espagne des Siècles d'Or et dans la France du début du XVII^e siècle sont remarquables non seulement parce qu'elles démontrent la pertinence des choix génériques réalisés par le créateur, mais aussi parce qu'elles laissent entrevoir l'existence d'un imaginaire commun à deux lectorats pourtant séparés par une barrière géographique de taille. Français et Espagnols lisent avec plaisir les œuvres de Cervantès pour des raisons qu'il nous faudra découvrir dans la deuxième partie de notre travail.

d- Conclusion provisoire

La première partie de notre travail nous aura fourni l'occasion de définir et de préciser la figure de Cervantès entre 1585 et 1617 : ainsi, c'est un portrait dynamique qui se dessine sous nos yeux puisque les notions d'itinéraire et d'exploration semblent bel et bien avoir orienté avec force la recherche cervantine au fil du temps. De *La Galatée* au *Persiles*, Cervantès a, en effet, parcouru, de façon extrêmement approfondie, le panorama littéraire de son époque. Dans un premier temps, notre étude s'est arrêtée sur *La Galatée* et le *Persiles* afin d'apporter des explications à deux interrogations : pourquoi commencer son travail narratif par une églogue ? Et, pourquoi faire du

Persiles le terme de son itinéraire poétique ? Nous avons ainsi pu mesurer la pertinence des choix de Cervantès car, à chaque fois, le contexte littéraire s'est révélé particulièrement propice et ses œuvres sont, avant même leur publication, presque garanties d'être des succès éditoriaux.

Au fil de ces questionnements, Cervantès est, en outre, apparu comme un créateur attentif à la réalité littéraire de son temps : son itinéraire poétique se déploie, œuvre après œuvre, en fonction des changements que l'auteur perçoit dans ce contexte littéraire des XVI^e et XVII^e siècles. Dès lors, si Cervantès prend le « roman pastoral » pour point de départ de son exploration, c'est parce que d'autres œuvres relevant du même genre ont déjà été reçues favorablement et c'est aussi parce que Cervantès a assimilé les codes de son temps. Enfin, si le *Persiles* marque le point final du parcours créatif cervantin, c'est parce que l'auteur a perçu la grandeur de ce genre et qu'il en a détecté toutes les potentialités : le « roman d'aventures et d'épreuves » sera, assurément, un testament littéraire qui laissera l'image d'un auteur sérieux et peut-être d'un nouvel Héliodore. En effet, en se plaçant dans le sillage de *L'Histoire Éthiopique*, Cervantès sait qu'il garantit à son œuvre une réception stimulante, puisque le genre en définition de l'épopée en prose s'est définitivement imposé au premier plan du panorama littéraire de l'époque.

L'itinéraire de création qui nous mène de *La Galatée* au *Persiles* se distingue donc par la pertinence de chaque étape accomplie par l'auteur : lorsqu'il s'arrête sur un genre particulier, Cervantès le fait en connaissance de cause, parce qu'il a préalablement observé la scène littéraire de son temps. En ce sens, il nous a semblé pertinent d'insister sur les relations qu'entretient l'auteur avec les autres acteurs de la création des XVI^e et XVII^e siècles : les modèles, les lecteurs et les théoriciens. Ainsi, à une époque où l'*imitatio* est un impératif et un gage de qualité, il s'avérait essentiel de caractériser l'attitude adoptée par Cervantès face à ses modèles. Or, ce qui ressort clairement de notre analyse c'est le refus de s'enfermer dans un rapport univoque à un modèle. L'auteur de *La Galatée* a conscience de la relation complexe qui unit création, réception et théorie littéraire et c'est pourquoi il ne s'est jamais risqué à rédiger son propre art poétique, comme l'a fait, par exemple, Lope de Vega : il a pu observer que le champ théorique était, lui aussi, soumis à variations et que définir une fois pour toutes un parti pris poétique risquerait d'enfermer sa création dans un cadre trop rigide. Tant sa réflexion métanarrative que sa production littéraire sont traversées par des influences diverses et acceptent de suivre un principe dynamique :

ouvertes aux idées nouvelles qui surgissent dans les arts poétiques rédigés depuis la fin du XVI^e siècle, elles portent aveu de la conscience de l'auteur d'évoluer dans un univers littéraire en proie à de nombreux bouleversements. S'il refuse de rédiger un texte métapoétique qui reviendrait à définir préalablement son parcours créatif, Cervantès sait aussi qu'il prend place dans un circuit de création où chacun a son rôle à jouer. Dès lors, loin de fuir ou de négliger les réflexions théoriques de son temps, il s'y confronte et ne renâcle pas à les lire et à les faire siennes. La notion d'exploration nous semble, donc, tout à fait pertinente pour rendre compte de cette attitude, active et réactive, de Cervantès : cet auteur souhaite se mesurer à tous les genres et veut dans le même temps interroger la validité des réflexions théoriques naissantes.

En ce qui concerne la relation de Cervantès avec les lecteurs, notre étude s'est efforcée de mettre en exergue le dialogue s'instaurant entre ces deux figures – auteur et récepteur –. Les œuvres cervantines répondent, volontiers, aux attentes d'un lectorat grandissant et l'imaginaire des lecteurs représente, en quelque sorte, l'étoile polaire qui oriente l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* dans son cheminement littéraire. En effet, Cervantès s'est toujours montré soucieux de déterminer ce qui plaisait à ses lecteurs et de découvrir, puis d'analyser les œuvres plébiscitées afin d'élaborer sa propre version du genre alors admiré. Les penchants des lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles pour des ouvrages où le merveilleux et l'idéalisation dominant ont aussi conduit Cervantès à poursuivre sa recherche dans des formes où ces ingrédients étaient mis en valeur : c'est sur cette continuité perceptible entre *La Galatée* et le *Persiles* que reviendra d'ailleurs, plus en détails, notre analyse au cours des deuxième et troisième parties. En dépit des difficultés rencontrées par les critiques à l'heure de cerner la réception et malgré le caractère encore fragmentaire de notre connaissance des lecteurs contemporains de Cervantès, il reste évident que ce dernier a toujours pris soin de mettre au premier plan cette figure. C'est d'ailleurs pour cette raison que le créateur n'a jamais renoncé à mener cette exploration de l'univers et de l'imaginaire des lecteurs : le dialogue n'est jamais rompu et le lecteur est considéré comme un interlocuteur de choix que Cervantès respecte toujours, même s'il semble parfois se jouer de lui. Le lecteur est celui qui réactualisera la création et sa participation est essentielle : aussi, l'enjeu, pour Cervantès, sera-t-il de proposer des œuvres capables de lui plaire, de le ravir de son *hic et nunc* pour lui faire découvrir l'essence de la fiction.

Torquato Tasso refusait un asservissement total aux goûts du public et engageait tout auteur digne de ce nom à définir ses propres objectifs de création. Il critiquait, en outre, certaines positions jugées peu audacieuses : « ces gens-là assimilent les leçons de l'art poétique et de la rhétorique aux bornes et repères qui servent de limites aux navigateurs timorés »²³³. Or, au terme de notre première partie, il apparaît que Cervantès ne s'enferme jamais dans l'application aveugle des considérations poétiques de celui qu'il considère néanmoins comme un modèle : suivant en cela les incitations de l'auteur des *Discorsi*, le créateur espagnol a refusé d'être ce navigateur trop timoré décrit dans le *Discours du poème héroïque*. Sans refuser les héritages et sans dénigrer les autorités, Cervantès cherche aussi à poursuivre sa propre voie et à progresser dans son itinéraire poétique.

Cervantès, explorateur de formules littéraires : l'auteur apparaît ainsi comme un créateur gravitant dans un univers littéraire qui se complexifie, de façon notable, aux XVI^e et XVII^e siècles et qui connaît des bouleversements importants. De nouvelles figures incontournables émergent, de nouvelles théories se définissent et les évolutions constantes des goûts des lecteurs, mais aussi des théories incitent Cervantès à renoncer à se consacrer à un genre unique. La deuxième partie de notre étude tentera, d'ailleurs, de démontrer que *La Galatée* et le *Persiles* ne rendent pas seulement compte d'une exploration générique menée par un créateur ambitieux et désireux d'embrasser tout le champ littéraire dont il disposait : il s'agit aussi de deux explorations dans l'imaginaire dont l'analyse permettra de marquer le principe évolutif qui est l'essence même de la fiction telle que la conçoit Cervantès. Si ce dernier est à l'écoute de son lectorat et des courants théoriques qui lui sont contemporains, il ne renonce pas pour autant à sa propre quête : Cervantès suit son lectorat, mais il le crée aussi. De la même façon, il s'abreuve des lectures théoriques existantes aux Siècles d'Or, mais il les nuance et les questionne. *La Galatée* et le *Persiles*, deux incarnations de l'imaginaire fertile d'un créateur, sont aussi les lieux où se définit une conception personnelle de la fiction.

²³³ LE TASSE, *Discours de l'art poétique - Discours du poème héroïque*, op.cit., p. 207.

Deuxième partie :

La Galatée et le Persiles, deux explorations dans l'imaginaire

La première partie de notre travail a été l'occasion d'analyser et de cerner de plus près l'attitude cervantine, toujours dynamique et réactive, face à la réalité littéraire qui l'entoure : Cervantès se rapproche de la figure de l'explorateur dans sa façon d'aborder les genres. En effet, chaque entreprise littéraire est une découverte des critères génériques essentiels de chaque forme et en précisant les traits de l'œuvre qu'il crée, Cervantès les accorde aussi bien aux goûts des lecteurs qu'aux schémas fixés par les théoriciens. Dès lors, l'itinéraire emprunté par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* est loin de s'apparenter à une avancée incertaine et tâtonnante à travers la pénombre d'une théorie poétique en cours de définition, car Cervantès médite longuement avant de proposer une œuvre : il interroge son contexte de création et ne cesse de regarder, avec le recul nécessaire – fruit de ses expériences précédentes –, sa propre création.

Dans cette perspective, si l'itinéraire poétique – au sens étymologique de création – de Cervantès est conçu comme une exploration des genres et du monde des lettres, chaque œuvre constitue en elle-même une autre exploration : il s'agit de découvrir les richesses d'une forme et d'en épuiser les virtualités, afin de poursuivre une quête qui dépasse la rédaction d'un ouvrage. En effet, l'auteur revient, à chaque fois, sur les questionnements essentiels liés à la création littéraire : qu'est-ce qu'une fiction ? Quelle forme doit-elle revêtir ? Quel genre pourrait permettre le plein épanouissement de la fiction ? À cette première série d'interrogations viendra se superposer une seconde : pourquoi Cervantès privilégie-t-il des créations dominées par l'élément imaginaire ? Pourquoi, enfin, avoir choisi des univers littéraires dans lesquels les espaces et les personnages sont si éloignés d'un mode de représentation réaliste que l'on retrouve, par exemple, dans d'autres formes comme le « roman picaresque » ?

Au fil de ses créations, Cervantès semble rechercher la façon la plus probante qui soit pour exprimer cet imaginaire et pour construire un univers fictionnel cohérent. Des interrogations, liées notamment au contexte littéraire instable, orienteront également l'itinéraire emprunté par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* : Cervantès réfléchit, en effet, sur les différents aspects du défi qu'il se lance – la rédaction d'œuvres imaginaires sans pour autant négliger les avancées théoriques de son temps –. Ainsi, pour continuer à écrire et à poursuivre son parcours créatif, Cervantès se devra de résoudre certains problèmes : il lui faudra déterminer les modalités du voyage imaginaire que ses œuvres proposent aux lecteurs. Il se positionnera face aux théories dominantes au tournant du

XVI^e siècle, qui prônent le respect de la vraisemblance et qui fustigent les créations où des épisodes merveilleux abondent. C'est en alliant cette double articulation réflexive – la première portant sur la fiction et la seconde sur l'imaginaire –, que Cervantès procède à différents choix thématiques et formels entre *La Galatée* et le *Persiles*.

Le contexte de création dans lequel évolue l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'est guère propice à l'avènement de la fiction : celle-ci est suspecte selon certains moralistes, voire dangereuse. C'est pourquoi Cervantès va devoir mettre en œuvre toute son ingéniosité afin de contourner les obstacles qui se dresseront au cours de son itinéraire dans l'imaginaire. Aussi, dans une première sous-partie, étudierons-nous la façon dont Cervantès s'appuie sur des préceptes devenus indispensables pour préserver l'essence de son projet. Dans un deuxième temps, nous nous arrêterons sur les particularités de l'écriture de l'imaginaire que Cervantès commence à élaborer dans *La Galatée* et qu'il perfectionnera : certaines caractéristiques disparaissent progressivement et l'on s'intéressera, par exemple, aux raisons qui ont motivé le passage d'une prédominance du vers à celle de la prose. Dans notre dernière sous-partie, nous nous arrêterons plus particulièrement sur la liberté revendiquée par l'auteur au sein de son itinéraire créatif : l'impératif de la *varietas* est, semble-t-il, détourné par Cervantès qui l'interprète comme une invitation à suivre un parcours sinueux sans jamais se borner à cultiver un seul genre.

De *La Galatée* au *Persiles*, l'exploration des espaces de liberté est à l'honneur et les concepts de création et d'imagination viennent élargir cette affirmation de la liberté nécessaire à la puissance créatrice de l'auteur. Pour ce faire, nous examinerons la façon dont l'imaginaire devient, dans la démarche cervantine, une arme de subversion face à des règles qui pourraient être érigées en normes toutes-puissantes. Entre autocritique et autolégitimation, l'auteur n'abandonne jamais son projet de mettre au point l'écriture de l'imaginaire et nous tenterons de démontrer que le *Persiles* illustre, avec force, cette capacité du créateur à prendre acte de ces erreurs et des limites rencontrées jusqu'alors, à en tirer des conclusions et à redéfinir son itinéraire de création. La légitimité de la recherche d'une écriture de l'imaginaire ne semble néanmoins jamais remise en question, bien que Cervantès ne cesse d'interroger et de redéfinir les modalités de son expression.

a- Deux formes fictionnelles, deux étapes d'un itinéraire au sein de l'imaginaire

L'objet de cette partie visera, tout d'abord, à mettre l'accent sur les particularités de *La Galatée* et du *Persiles* qui se présentent, avant tout, comme deux étapes intégrant une seule et même exploration menée par Cervantès tout au long de sa création : celle de l'imaginaire, entendu et saisi dans sa radicale polysémie. L'auteur met au point deux formes fictionnelles bien distinctes et pourtant, au-delà des différences évidentes repérables à la seule lecture de ces deux œuvres, des concepts comme celui de *varietas* et du « enseñar deleitando » laissent déjà entrevoir la cohérence qui fonde la démarche de l'écrivain. Entre 1585 et 1617, Cervantès sonde les problématiques qui agitent le monde des lettres et il définit ou redéfinit, au fur et à mesure, sa façon d'aborder les défis littéraires. Au terme de notre première partie, l'on aurait pu croire que l'auteur, en mal de reconnaissance littéraire, s'était laissé convaincre par la nécessité de plaire aux lecteurs pour assurer les ventes de ses ouvrages : il n'en est rien et l'étude comparée de *La Galatée* et du *Persiles* éclairera, d'un jour nouveau, les analyses menées dans la première partie de notre travail. En effet, le *Persiles* atteste une évolution dans la conception de l'auteur ainsi que dans sa pratique. Le positionnement subtil entre fidélité revendiquée aux dogmes et subversion discrète que l'on s'attachera à mettre en évidence dans *La Galatée* se précisera dans le *Persiles* : l'auteur ne cesse de chercher une alternative à la littérature didactique qui semble pourtant de mise dans l'Espagne des Siècles d'Or. La réflexion sur le rôle de l'œuvre conduira Cervantès à proposer sa propre interprétation d'une littérature du divertissement et le *Persiles* pourrait alors être considéré comme une affirmation de la nécessité de la fiction et du voyage à travers l'imaginaire.

- Deux principes fondamentaux : évolution et *varietas*

Analyser deux œuvres cervantines, si espacées d'un point de vue chronologique, implique bien sûr la prise en compte des différences – tant dans la conception de l'essence de la fiction que du point de vue de la forme – que recèlent ces deux créations. Toutefois, une étude approfondie de ces ouvrages nous pousse à reformuler l'interprétation de cette comparaison : il nous faut l'envisager non en termes d'opposition, mais en termes d'évolution. La relation entre les œuvres écrites par Cervantès est assez semblable à celle qu'il entretient avec les modèles littéraires à

imiter : de la même façon que l'*imitatio* n'est jamais synonyme d'imitation servile, la rédaction de plusieurs œuvres ne signifie pas, pour l'auteur, réécriture du même. Ce qui a déjà été écrit est considéré comme un nouveau fondement à partir duquel s'épanouit ce qui est en cours d'élaboration : les créations passées nourrissent les créations à venir. À cet égard, l'écriture cervantine s'inscrit dans un processus évolutif évident : comme nous l'avons observé, notamment, avec l'application du principe de la *varietas*, Cervantès explore divers pans de la littérature, veillant toujours à ne pas lasser ses lecteurs et à ne jamais s'enfermer dans une forme qu'il cultiverait indéfiniment. Toute son œuvre témoigne, d'ailleurs, de ce désir de varier ce qu'il présente à ses lecteurs et, dès lors, la présence d'un ouvrage qui pourrait trahir l'existence d'un phénomène de répétition au sein de sa production littéraire (la deuxième partie de *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* par exemple) se justifie aisément par l'existence d'éléments contextuels telle l'apparition du livre apocryphe d'Avellaneda. Cervantès rédige, avant tout, cette seconde partie à *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* pour répondre à une discussion littéraire dont il n'est pas l'initiateur, mais à laquelle il se doit de prendre part. De fait, comme le souligne José Manuel Martín Morán :

« El influjo del *Quijote* apócrifo de Avellaneda en la segunda parte de Cervantes parece haber sido mayor de lo que la crítica ha venido reconociendo habitualmente. Cervantes en el *Quijote* de 1615 reacciona contra Avellaneda –y utilizo el término empleado por Menéndez Pidal– de diferentes formas. »²³⁴

Aux yeux de Cervantès, le *Don Quichotte* apocryphe d'Alonso Fernández de Avellaneda relevait du scandale et pourtant les continuations d'œuvres qui avaient connu, plus tôt, un important succès étaient monnaie courante, ce phénomène étant généralement perçu de façon positive. Dès lors, comment expliquer la réaction violente de Cervantès ? Plus que le sentiment véritable de propriété intellectuelle, il faudrait voir dans la réaction de Cervantès l'indignation d'un auteur dont la recherche n'a pas été comprise, ni estimée à sa juste valeur : c'est donc parce qu'il y a un besoin d'éclaircissement que l'auteur s'attèle à la rédaction d'une deuxième partie. Dans l'exemple isolé d'un retour sur une forme et sur un type d'œuvres déjà explorés, Cervantès revendique, avant tout, le caractère personnel et sérieux de sa recherche : s'il veut s'inscrire dans des systèmes généalogiques et s'il peut même accepter de constituer un modèle pour les auteurs à

²³⁴ MARTÍN MORÁN, José Manuel, « Cervantes y Avellaneda. Apuntes para una relectura del *Quijote* », in *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, 24-29 de agosto de 1992*, vol. V, Juan VILLEGAS ed., Universidad de California, 1994, p. 137.

venir, il ne tolère, en revanche, nullement la parodie injustifiée visant uniquement à jeter le discrédit sur son entreprise littéraire.

En côtoyant l'ensemble de la production cervantine profondément marquée par le sceau de la diversité (de genre, de ton, de chronotope et de taille), une observation s'impose : l'auteur n'adhère jamais au principe de la répétition, car il poursuit un tout autre but. Cervantès souhaite, en effet, mettre au point une écriture en perpétuel devenir. Ainsi, au-delà de la diversité et de la particularité de chaque œuvre, il nous faut prendre en compte le mouvement plus général dans lequel chaque création cervantine prend place, car, de *La Galatée* au *Persiles*, c'est la même entreprise et la même volonté qui conduit l'auteur à se confronter aux genres qui l'entourent. Entre ces deux œuvres, il existe, certes, des différences notables, dues notamment à l'évolution de la réflexion de l'auteur qui s'affine et affronte, comme nous l'avons souligné dans la première partie, les théories littéraires des XVI^e et XVII^e siècles. Le « roman pastoral » ne présente évidemment pas les mêmes caractéristiques que le « roman d'aventures et d'épreuves » : en ce sens, Cervantès montre son souci de ne pas lasser son lecteur en lui offrant un seul type d'œuvres, un modèle dont il chercherait à épuiser toutes les variations possibles et imaginables. C'est pourquoi chaque création, dès son commencement, marque, de façon insistante, son appartenance à un genre bien défini. Ainsi, après le chant inaugural de *La Galatée*, il serait pertinent de relever la récurrence du terme « pastor » et de ses dérivés : « Esto cantaba Elicio, pastor en las riberas de Tajo »²³⁵, « la sin par Galatea, pastora en las mesmas riberas nacida; y aunque en el pastoral y rústico ejercicio criada... »²³⁶. En quelques lignes, Cervantès affirme et réaffirme l'appartenance générique de son ouvrage dans lequel l'Amour, comme il se doit dans les églogues, est au cœur des préoccupations et des chants des bergers. Dans le quatrième livre, par exemple, le chant de Lauso dévoile les sentiments du berger pour Silena. « Amor »²³⁷ intervient, personnifié, dès la troisième strophe et le chant de Lauso se clôt sur une exclamation adressée à cette personnification :

« ¡Amor, que a tanta alteza me has subido,
no me derribes con pesada mano
a la bajeza oscura del olvido!
¡Sé conmigo señor y no tirano! »²³⁸

²³⁵ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 166.

²³⁶ *Ibid.*, p. 167.

²³⁷ *Ibid.*, p. 399.

²³⁸ *Ibid.*, p. 401.

Le chant de Lauso est représentatif du travail cervantin dans la mesure où il reprend et met en exergue les caractéristiques du genre : le berger évoque son sentiment amoureux en parlant de ce que « encierra el pecho enamorado mío »²³⁹ et s'adresse à sa bien-aimée qu'il compare à plusieurs figures mythologiques (Europe, Danaé, Lucrèce, Hélène de Troie, Lavinia ou encore Didon). À travers de tels passages, *La Galatée* revendique sa filiation générique et son identité pastorale : Cervantès paraît tout mettre en œuvre pour que le lecteur n'ait aucun doute sur la nature de la création qu'il découvre.

Ce parti pris se retrouve aussi dans le *Persiles* : la violence et la barbarie apparaissent, dès la première ligne de cette œuvre, par la référence au « bárbaro Corsicurvo »²⁴⁰ et ne cessent de croître au fil des pages. Les péripéties s'accumulent dans le premier livre et les récits viendront, en outre, appuyer cette impression d'une violence omniprésente. Taurisa, par exemple, s'arrêtera longuement sur la description des rites régissant la vie de cette Île Barbare :

« es habitada de unos bárbaros, gente indómita y cruel, los cuales tienen entre sí por cosa inviolable y cierta (persuadidos, o ya del demonio, o ya de un antiguo hechicero a quien ellos tienen por sapientísimo varón) que de entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo. Este rey que esperan no saben quién ha de ser y, para saberlo, aquel hechicero les dio esta orden: que sacrificasen todos los hombres que a su ínsula llegasen, de cuyos corazones (digo, de cada uno de por sí) hiciesen polvos y los diesen a beber a los bárbaros más principales de la ínsula, con expresa orden que el que los pasase, sin torcer el rostro ni dar muestras de que le sabía mal, le alzasen por su rey. Pero no ha de ser éste el que conquiste el mundo, sino un hijo suyo. También les mandó que tuviesen en la isla todas las doncellas que pudiesen o comprar o robar y que la más hermosa dellas se la entregasen luego al bárbaro cuya sucesión valerosa prometía la bebida de los polvos. »²⁴¹

La violence est symptomatique et se glisse même dans les récits des personnages : l'effet d'accumulation est, à cet égard, remarquable dans la narration de Taurisa où la barbarie est érigée en règle et affecte tous les étrangers – hommes et femmes – alors qu'elle est fondée sur une simple croyance (énoncée par un sorcier assimilé, par la conteuse, à la figure du démon). L'explication des coutumes de l'île, qui pourrait se faire source de compréhension et d'explication du bien-fondé de faits terrifiants, contribue paradoxalement à renforcer l'idée d'anarchie, de violence aveugle et de chaos qui domine dans cet univers barbare. Nous avons relevé cet exemple car il contraste, par

²³⁹ *Ibid.*, p. 400.

²⁴⁰ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 127.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 137-138.

ailleurs, fortement avec la présentation du couple de héros, toujours associés à des termes extrêmement positifs : si l'on s'en réfère encore aux propos de Taurisa, Auristela est un être exceptionnel. Elle la décrit, en effet, en ces termes :

« una principal doncella, a quien yo tuve por señora, a mi parecer de tanta hermosura que, entre las que hoy viven en el mundo, y entre aquellas que puede pintar en la imaginación el más agudo entendimiento, puede llevar la ventaja. Su discreción iguala a su belleza y, sus desdichas a su discreción y a su hermosura; su nombre es Auristela; sus padres, de linaje de reyes y de riquísimo estado. »²⁴²

Le processus d'idéalisation du personnage est évident dans ce passage et il sera repris, de façon systématique, au fil des pages : le qualificatif « sin par » sera fréquemment associé à Auristela. Puisque le nom est présage – *nomen est omen* – celui d'« Auristela » est véritablement programmatique étant donné qu'il vient confirmer – ou qu'il annonce – la nature remarquable de l'héroïne : provenant du latin (*auri stella*), il confère à Auristela des caractéristiques presque divines en l'associant à la figure céleste, à cette étoile d'or qui brille et sert de point de repère aux marins. Auristela devient ainsi aurorale et astrale. Periandro n'est pas en reste et fera, lui aussi, l'objet de descriptions où la répétition de l'adverbe hyperbolique « tan » soulignera la valeur et la beauté du personnage. Le récit du capitaine atteste cette idéalisation à laquelle est également soumis le héros :

« El primero que se adelantó a hablar al rey fue el que servía de timonero, mancebo de poca edad, cuyas mejillas, desembarazadas y limpias, mostraban ser de nieve y de grana, los cabellos, anillos de oro y cada una de las partes del rostro tan perfecta, y todas juntas, tan hermosas, que formaban un compuesto admirable. Luego la hermosa presencia del mozo arrebató la vista y aun los corazones de cuantos le miraron, y yo desde luego le quedé aficionadísimo. »²⁴³

En mettant en scène un couple parfait devant affronter une multitude de péripéties, Cervantès respecte scrupuleusement le canevas du « roman d'aventures et d'épreuves ». L'auteur semble, d'ailleurs, mettre un point d'honneur à travailler les effets de contraste générés par cette situation narrative héritée du modèle héliodorien : il se plaît à souligner la beauté presque surnaturelle des personnages éponymes et le chaos dans lequel ces derniers se voient contraints d'évoluer. Au vu de ces remarques, le *Persiles* se présente comme une œuvre de la disparité et, pour utiliser une comparaison picturale, du clair-obscur : elle est, en effet, travaillée en profondeur par ce principe d'opposition que l'on retrouve sur de nombreux plans et accueille en son sein des antithèses que

²⁴² *Ibid.*, p. 135-137.

²⁴³ *Ibid.*, p. 267.

Cervantès met admirablement en scène.

Le puissant contraste entre germe et terme de la création semble même avoir été recherché, à dessein, par l'auteur : *La Galatée* et le *Persiles* paraissent mettre volontairement en évidence leur particularité générique, attestant le principe de *varietas* régissant le parcours cervantin. Toutefois, d'un autre point de vue, elles laissent aussi entrevoir l'existence d'une métaréflexion dans laquelle elles prennent place et un certain nombre d'éléments, présents dans *La Galatée* et dans le *Persiles*, révèlent la continuité entre ces deux projets d'écriture, pourtant séparés d'une trentaine d'années. Si l'on revient sur la caractérisation des personnages, par exemple, au-delà des particularités inhérentes à la forme pastorale et au « roman d'aventures et d'épreuves », l'idéalisation est évidente et les procédés utilisés par Cervantès sont assez semblables dans les deux ouvrages. Qu'on en juge par les comparatifs utilisés pour décrire Galatée lors de la première évocation de ce personnage : ils ne sont pas sans rappeler ceux utilisés pour présenter Auristela. Ainsi, Galatée « fue de tan alto y subido entendimiento que las discretas damas, en los reales palacios crecidas y al discreto trato de la corte acostumbradas, se tuvieran por dichosas de parecerla en algo, así en la discreción como en la hermosura »²⁴⁴. Qu'elles soient bergères ou reines, les figures féminines sont toujours présentées et définies comme des êtres hors du commun, suscitant l'admiration et le ravissement de tous. On se souvient, en effet, de la réaction du frère de Periandro lorsqu'il revoit Auristela à la fin de l'œuvre :

« conoció asimismo a Sigismunda por entre la perdida color de su rostro, porque el sobresalto, que le turbó sus colores, no le afeó sus facciones: hermosa era Sigismunda antes de su desgracia, pero hermosísima estaba después de haber caído en ella, que tal vez los accidentes del dolor suelen acrecentar la belleza. Dejose caer del coche sobre los brazos de Sigismunda, ya no Auristela, sino la reina de Frislanda y, en su imaginación, también reina de Tile. »²⁴⁵

Beauté supérieure, intelligence (« discreción ») et origine royale – ou digne d'être reine, dans le cas de Galatée – : toutes ces caractéristiques font de ces personnages des êtres parfaits, idéaux et surtout, idéalisés et idéalisables – par les autres personnages et par les lecteurs –. Par ce type de descriptions, l'auteur convie, à l'évidence, son lecteur à faire travailler son imagination afin de se représenter la figure idéale qui devra émerger à partir de l'évocation qu'il est en train de lire. Les éléments descriptifs précis destinés à faciliter ce travail de reconstruction d'un portrait

²⁴⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 167.

²⁴⁵ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 711.

bien défini de ces êtres angéliques sont peu nombreux, car il s'agit précisément de laisser au lecteur la possibilité d'élaborer l'image – celle qui lui semblera être, selon ses propres critères, la représentation la plus satisfaisante qui soit – de la beauté incarnée. Nous reviendrons plus longuement dans la dernière partie de notre étude sur cette matrice commune repérable dans les projets d'écriture de *La Galatée* et le *Persiles* puisqu'elle ne se limite pas seulement au traitement des personnages. L'exemple de l'idéalisation des figures féminines et masculines que nous venons de mentionner n'en constitue pas moins déjà l'indice d'une continuité indéniable dans la recherche cervantine. Dès lors, le terme de variété n'est plus synonyme de discontinuité, mais, bien au contraire, d'évolution, de retour sur son travail et de métaréflexion. Chaque œuvre constitue un laboratoire d'écriture et, par là même, de réflexion littéraire, mais elle s'inscrit en outre dans une réflexion et une recherche de plus longue haleine, dont les origines sont à chercher dans la rédaction du « roman pastoral » et qui trouve son aboutissement dans un « roman d'aventures et d'épreuves ». Dans ce travail oscillant entre pérennité d'une quête littéraire et recherche d'une radicale variété, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* rappelle aussi le rôle prépondérant assigné à la figure du lecteur. La préoccupation pour le lectorat se perçoit dans les affirmations réitérées de la nécessaire complicité entre auteur et lecteur afin que ce dernier soit partie prenante des explorations menées par Cervantès : le lecteur jouera un rôle décisif dans son effort de réactualisation de la création et le créateur lui ménage une place de choix dans le travail de représentation des personnages. Tant dans *La Galatée* que dans le *Persiles*, Cervantès suggère un certain nombre de traits que le lecteur est invité à compléter : les descriptions faites des figures féminines sont ainsi suffisamment suggestives pour orienter la représentation que s'en feront *a posteriori* les lecteurs, mais le créateur refuse de les caractériser de façon trop précise afin de laisser aux lecteurs la possibilité de projeter leurs propres images de la beauté sur ces portraits féminins.

La relation entre auteur et lecteur occupe, à l'évidence, une place de choix dans la réflexion métalittéraire du créateur. Cependant, ce dernier ne peut pas non plus faire fi de l'existence d'autres problématiques face auxquelles il se doit de se positionner. À cet égard, la question de la finalité de l'œuvre semble avoir été jugée par Cervantès, comme primordiale : il fallait trouver une réponse à la fois acceptable – pour les théoriciens – et cohérente – du point de vue de la création de l'auteur –. Quel est le rôle d'un ouvrage littéraire ? Peut-il se contenter de plaire à son lecteur ?

Doit-il, au contraire, revêtir un aspect didactique et moral afin de se prémunir de toutes critiques ? La finalité de l'œuvre peut-elle, enfin, intrinsèque ? Toutes ces interrogations proviennent des arts poétiques. Elles peuvent paraître annexes et secondaires de prime abord, mais pour un auteur qui sonde l'imaginaire, elles peuvent devenir des obstacles infranchissables en privant sa création de toute sa légitimité. L'enjeu est donc de taille pour Cervantès et nous verrons que les réponses apportées à cette question de la finalité de l'œuvre ne sont pas tout fait identiques dans *La Galatée* et dans le *Persiles*.

- Une question incontournable : la finalité de l'œuvre

Dans sa tentative de définir la théorie littéraire qui transparaît dans les œuvres de Cervantès, Edward C. Riley fait observer l'existence de préoccupations poétiques récurrentes. L'une d'entre elles – celle qui a trait à la relation que l'auteur doit établir avec le lecteur – dépend d'un autre questionnement qui n'a pas cessé de susciter l'intérêt des théoriciens et des moralistes et qui prétend déterminer la finalité de l'œuvre littéraire. Cet arrière-plan des débats poétiques nés en Italie au moment de la redécouverte des textes d'Aristote est indispensable à évaluer pour saisir pleinement les divisions fondamentales dans le monde des lettres espagnoles des XVI^e et XVII^e siècles. Selon Edward C. Riley, les commentateurs et les auteurs de traités poétiques s'étaient engagés dans ces débats, car ils s'étaient assignés le devoir d'explicitement la finalité de l'œuvre et pour ce faire, ils s'étaient, de nouveau, tournés vers les deux figures majeures de la poétique, se référant tantôt à Horace et à son *utile dulci*, tantôt à Aristote. Il s'agissait de mesurer la fonction première de la création qui pouvait relever de son caractère didactique, ou, au contraire, de son essence de pur divertissement :

« Durante la época de la Contrarreforma, sin duda se volvió a insistir sobre todo en la función didáctica, pero no debemos exagerar este último. Escalígero consideraba que el oficio del poeta era enseñar deleitando. Castelvetro, por el contrario, pensaba que su misión era, principalmente, proporcionar placer y entretenimiento al pueblo. Piccolomini, aun admitiendo las dos funciones, hacía hincapié sobre todo en la función doctrinal y no aceptaba que la buena poesía pudiera producir sólo deleite. Las opiniones de Tasso eran un tanto variables, pero pensaba que la épica debía ser útil y agradable a un mismo tiempo. Según otros muchos autores, ambas funciones eran propias de la poesía. Se llegó a añadir también un tercer requisito, tomado de la retórica: a saber que la poesía debía producir emoción. »²⁴⁶

²⁴⁶ RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes, op.cit.*, p. 138.

On se souvient que, dans son *Art poétique*, Horace unissait les deux impératifs :

« Les poètes veulent instruire ou plaire ; parfois plaire et instruire en même temps. Pour instruire, sois concis ; l'esprit reçoit avec docilité et retient fidèlement un court précepte ; s'il est trop long, il laisse échapper tout ce qu'il a reçu de trop. La fiction, imaginée pour amuser, doit, le plus possible, se rapprocher de la vérité ; elle n'a pourtant pas le droit de nous entraîner partout où il lui plaît, par exemple devant une Lamie qui retirerait de ses entrailles un enfant vivant qu'elle vient de dévorer. Les vieillards ne veulent pas d'un poème sans enseignement moral ; les Ramnès dédaigneux ne vont pas voir un drame trop austère ; mais il obtient tous les suffrages celui qui unit l'utile à l'agréable, et plaît et instruit en même temps ; son livre enrichit Sosie le libraire, va même au-delà des mers, et donne au poète une notoriété durable. »²⁴⁷

Dans ce passage, Horace évoque « la fiction, imaginée pour amuser » à laquelle il oppose le « drame trop austère » qui n'est pas recherché ni apprécié par le public. Il montre ainsi la voie aux créateurs en leur signalant les deux pôles, les deux extrêmes qu'il serait bon d'éviter. Enfin, si le créateur arrive à concilier les deux finalités de l'œuvre, s'il « plaît et instruit en même temps », Horace lui assure une réception à la hauteur de ses attentes : il s'attarde, d'ailleurs, dans une phrase organisée en trois temps sur le succès littéraire connu par cet auteur qui réussira à unir ces deux finalités et expose ainsi la nécessité d'atteindre *l'utile dulci*. L'*Art poétique* d'Horace était bien connu des Espagnols et les idées qu'il contenait avaient été notamment diffusées par las *Tablas poéticas* de Cascales : « En realidad son 170 los versos de Horacio traducidos en las *Tablas poéticas*. Eso supone poco más de un tercio del total de 476 versos que tiene la *Epistula ad Pisones* »²⁴⁸.

Le texte horacien n'est, certes, pas connu dans son intégralité des lecteurs et des auteurs espagnols, mais l'essentiel de son contenu, diffusé par les arts poétiques espagnols notamment, est rapidement assimilé : le précepte horacien se transforme bien vite en véritable *topos* brandi, de façon systématique – avec, cependant, certaines variantes – par les auteurs des principaux traités poétiques. On le retrouvera ainsi tant dans les écrits théoriques italiens que dans les traités espagnols postérieurs : Horace est, d'ailleurs, parfois opposé à Aristote dans les diverses entreprises menées par les Italiens de formuler la véritable finalité de l'œuvre – le singulier employé pouvant ici prêter à confusion puisque la finalité est souvent double –. Ainsi, si Jules-

²⁴⁷ HORACE, *Œuvres*, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 268.

²⁴⁸ PÉREZ PASTOR, José Luis, « La traducción del licenciado Francisco de Cascales del *Ars poetica* de Horacio », in *Criticón*, 86, 2002, p. 27.

César Scaliger reprend, au pied de la lettre, le précepte formulé par Horace en préservant l'équilibre entre la fonction didactique et le rôle de divertissement que doit légitimement assumer la création, Lodovico Castelvetro, dans la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, publiée en 1570, choisira, pour sa part, de mettre davantage en lumière la notion de plaisir en proposant une lecture bien personnelle du texte d'Aristote. Castelvetro affirmait, en effet, que :

« Coloro che vogliono che la poesia sia trovata principalmente per giovare, o per giovare e per dilettae insieme, veggano che non s'oppongo all' autorità d'Aristotele, il quale qui e altrove non par che le assegno altro che diletto ; e se pure le concede alcuno giovamento, glielo concede per accidente, como è la purgazione dello spavento e della compassione per mezzo della tragedia. »²⁴⁹

Le caractère doctrinal de la création – ici, en particulier, de la tragédie – n'est pas la seule fin assignée à l'œuvre selon Castelvetro, et ce dernier met même en garde contre une mauvaise interprétation des propos d'Aristote car, selon la lecture proposée par le commentateur italien, le Stagirite affirmerait clairement la prépondérance du plaisir parmi les fins recherchées par tout créateur. Si les autres auteurs de traités italiens cités par Edward C. Riley sont plus nuancés ou s'ils maintiennent – à dessein – une ambiguïté quant à la lecture du précepte horacien ou quant à l'affirmation d'une finalité de l'œuvre au détriment d'une autre, l'on perçoit que tous ont relevé dans cette question l'existence d'un enjeu essentiel pour le domaine de la création littéraire. De la finalité définie des œuvres dépendra la place assignée à la création et aux auteurs, et c'est pourquoi une question donnant lieu à une réponse *a priori* univoque – faut-il chercher à instruire ou bien plutôt à plaire – va diviser, comme nous l'avons constaté, les théoriciens italiens. Ces débats se poursuivront d'ailleurs, de l'autre côté de la Méditerranée, dans la péninsule Ibérique laissant entrevoir l'importance de cette question et de son corollaire – peut-on écrire une œuvre dans le seul but de plaire et de proposer aux lecteurs un divertissement ? –.

La méfiance à l'égard des auteurs et la nécessité ressentie par les théoriciens de justifier la création ne sont, certes, pas nouvelles, mais elles s'enracinent dans la pensée occidentale depuis Platon. À ce propos, l'on se souviendra de l'affirmation suivante qui intervient, dès le premier livre de *La République* :

« Si donc un homme en apparence capable, par son habileté, de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes,

²⁴⁹ CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Roma, Bari, Laterza, 1978-1979, vol. 2, p. 112.

nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable ; mais nous lui dirions qu'il n'y a point d'homme comme lui dans notre cité et qu'il ne peut y en avoir ; puis nous l'enverrions dans une autre ville, après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes. Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme et se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début, lorsque nous entreprenions l'éducation de nos guerriers. »²⁵⁰

Dans la pensée platonicienne, le poète est, en effet, présenté comme un être potentiellement dangereux et ses capacités à imiter semblent devoir être soumises à un contrôle ou, pour le moins, à un certain nombre de règles. Seule la figure du « poète et conteur plus austère et moins agréable » est tolérée par le philosophe, car elle remplit un rôle concret (répondant, ainsi au critère d'« utilité ») et fournit aux citoyens un exemple de conduites acceptables à suivre (diffusant le modèle et l'archétype de l'« honnête homme »). Cette vision du poète et de la création pèsera indiscutablement sur la pensée théorique qui s'élabore au cours des XVI^e et XVII^e siècles : la fiction reste un champ complexe, difficile à cerner et incontrôlable. L'on comprend alors pourquoi les théoriciens désireux d'aborder le domaine littéraire se soient sentis investis de la mission de justifier la raison d'être de la création et ont, bien souvent, cherché à en souligner le rôle didactique ou à préserver la tension terminologique fondatrice du *utile dulci* horacien. Certains théoriciens se sont même évertués à déformer la pensée platonicienne pour que d'ennemi hostile, Platon devienne un allié de la poésie. À cet égard, la démarche d'Alonso López Pinciano illustre cette volonté d'atténuer la condamnation platonicienne envers le poète : la deuxième lettre de la *Philosophía antigua poética* se fonde, en effet, sur un dépassement des contradictions relevées dans les divers écrits platoniciens afin de légitimer tant la création que la théorie poétique. Aussi, après une longue dissertation où les arguments s'enchaînent parfois avec difficulté, le destinataire des dialogues, Don Gabriel conclut en ces termes :

« En el fragmento tercero, hallo también mucha consideración, y no poco ingeniosa, porque me acuerdo haber, un tiempo, pasado por los dos lugares de Platón, en el tercero de su *República* y en *Epinomis*, y que ellos a mí se me pasaron por alto; a cuya causa quedé por condenada a la poética en la opinión de Platón. Vuestra carta lo concuerda tan bien, que no hay dificultar de hoy más en ello. Mas las confirmaciones dos del mismo filósofo sobredicho, fueron, a mi parecer fuertes y fuertes, también, las razones que dellas contra la poética se sacan, acusándola de perturbadora y mentirosa. Y dejada aparte la confirmación del caso de Valerio, que fue donosa, digo que estuve algo confuso y que deseaba, mientras iba leyendo las confirmaciones, ver el fragmento cuarto, en el cual esperaba las solturas dellas. Yo le vi y me agradé

²⁵⁰ PLATON, *La République*, Paris, GF- Flammarion, 1966, p. 149-150.

mucho de las respuestas, y aun me admiré cómo Fadrique dejó tan hermanado a Platón y al Filósofo en la aprobación de la poética, cosa en que ninguna persona dudará, a mi parecer, de hoy más, pues del mismo Platón consta en otras muchas partes la mucha autoridad y veneración que él dio continuo a la poética. »²⁵¹

Il s'avère essentiel pour les théoriciens d'énumérer les nombreux appuis théoriques dont ils jouissent afin de légitimer leur démarche et de montrer la grandeur de la poésie, quitte à déformer ou à reformuler les affirmations des penseurs de l'Antiquité. En ce qui concerne la finalité de l'œuvre, il est intéressant de constater que les auteurs s'accordent tous pour proclamer son existence, même si leurs conclusions divergent quant à la nature de celle-ci. Une telle insistance chez les théoriciens italiens et espagnols pour prouver qu'une autorité comme Platon – souvent invoquée *a contrario* pour critiquer poètes et poéticiens – était favorable à la poésie et à la poétique suggère qu'ils ont fort à faire pour convaincre certains contemporains hostiles ou réticents à accorder une réelle importance à ce pan de la réflexion et de l'activité humaine.

Dans l'Espagne des Siècles d'Or où la pensée a été fortement marquée par les théories de Platon, les débats autour de la finalité des œuvres ne seront pas l'apanage des théoriciens tel Alonso López Pinciano : les auteurs, à leur tour, tenteront de démontrer leur utilité en se plaçant, autant que faire se peut, du côté de ces poètes et conteurs épargnés par la critique platonicienne. De fait, prétendre rédiger une œuvre de pur divertissement est difficilement concevable dans un contexte post-tridentin : le livre est déjà suspect, car il peut transmettre et diffuser l'hétérodoxie et il pourrait, de surcroît, séduire les lecteurs, c'est-à-dire les détourner de leurs véritables préoccupations. Un tel discours est récurrent aux XVI^e et XVII^e siècles et il se retrouve, d'ailleurs, dans différents types d'écrits – officiels et privés – qui témoignent tous de l'assimilation de ce lieu commun. Étant donné que la lecture sous-entend l'existence d'un moment d'oisiveté, le pouvoir du livre sera décrit en des termes négatifs : l'enchantement produit par l'œuvre relève presque de la sorcellerie et nombreux sont les cas racontés par les contemporains de Cervantès où les lecteurs souffrent même de maux physiques à cause de l'ouvrage qu'ils feuilletent. Au vu de ce contexte, il semble peu aisé – voire périlleux – pour les auteurs de refuser le rôle doctrinal que souhaitent leur attribuer certains théoriciens de l'époque : les créateurs semblent ainsi voués à légitimer la fiction et devront prouver que leurs œuvres présentent des qualités morales et didactiques indéniables.

²⁵¹ LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética, op.cit.*, p. 107.

C'est donc l'expression bipartite du « enseñar deleitando » – reprise hispanisée du précepte horacien – qui va devenir la formule reprise *ad nauseam* sous la plume des auteurs espagnols des Siècles d'Or. Certains la brandissent pour affirmer d'emblée la conformité de leurs ouvrages avec la théorie dominante d'une littérature de l'utilité. D'autres, en revanche, vont tenter de saisir ce que signifie profondément cette finalité double figée dans une association surprenante de deux verbes. De fait, un espace laissé dans l'expression bipartite du « enseñar deleitando » est perceptible : la coprésence de deux termes sous-entend, en effet, la possibilité d'un mouvement d'oscillation entre les deux pôles qu'ils représentent. Dans le cas de Cervantès, la problématique de la finalité de la création a bien évidemment fait l'objet d'analyse : le créateur ne pouvait omettre ou contourner cette question centrale sous peine de devenir, à son tour, la cible des attaques des théoriciens et des moralistes de son temps. Les prologues qu'il rédige nous fournissent, d'ailleurs, de précieux éléments pour déterminer son positionnement : le contexte littéraire dans lequel il crée des œuvres fictionnelles est particulièrement contraignant, mais loin de se faire joug pour un esprit inventif et fécond, il va devenir source de réflexion. C'est en examinant avec attention ce contexte peu propice à la fiction que Cervantès trace son itinéraire de création.

- Un contexte peu propice : critiques et suspicions autour de la fiction

Le poète est banni de la cité idéale élaborée par Platon et si un type de poésie doit être toléré, il s'agira exclusivement d'une création assumant, servilement, une fonction didactique. La poésie, essentiellement définie comme l'art d'imiter, reste, à bien des égards, une activité jugée inutile et, par la suite, un glissement se produira entre inutilité et vanité, puis entre vanité et dangerosité. Or, ce que Platon soupçonne déjà dans *La République*, c'est le pouvoir de la poésie et c'est pourquoi il aspire, à tout prix, sinon à la supprimer, du moins à la contrôler et à en restreindre l'impact. Un peu plus tard, Aristote n'avait-il pas démontré, en effet, les pouvoirs bien réels, mais jugés bénéfiques par le Stagirite, dont est dotée la poésie ? La fonction cathartique de la tragédie, mise en évidence par Aristote, ne révélait-elle pas le pouvoir de toute création sur son public ? C'est d'ailleurs sur ce dernier point de la théorie aristotélicienne qu'ont buté nombre de commentateurs et de théoriciens, comme nous le rappelle Teresa Chevolet :

« Mais, derrière le même mot, les acceptions divergent, laissant toujours dans l'ombre le mystère de sa signification : "*Che cosa è questo purgare ?*" se demandera

encore Francesco Buonamici en 1597.

C'est que le terme même de "*catharsis*" venait de fort loin. Emprunté à la médecine, il laissait entendre, s'il était pris au sens propre d'une "purge" médicamenteuse, que la tragédie pouvait accomplir, sur des spectateurs malades ou souffrants, un véritable choc thérapeutique par le biais d'une exacerbation de la crainte et de la pitié, et les ramener à la santé. Employé au sens métaphorique, en revanche, le terme de "*catharsis*" imageait efficacement l'action éducative ou corrective opérée sur les âmes par le spectacle de l'infortune, l'impact pédagogique du théâtre, son action morale ou politique. Pris en tenaille dans cette polarité, balançant entre solution "médicale" et solution éthico-civile, ne disposant pas, de la part d'Aristote, d'indices fiables pour assurer un sens obvie à cette délicate notion, ou s'imaginant que le secret de son sens se trouvait enclos dans l'arcane d'un livre perdu, les premiers lecteurs de la *Poétique* l'interprétèrent selon leur contexte théorique immédiat, leurs options sur la finalité de la littérature, leur appartenance idéologique.

Ainsi, aux côtés de la grande masse des poéticiens "moralistes", généralement d'obédience horatienne, qui voyaient la littérature, et en particulier le théâtre, comme un moyen général de redresser les mœurs et d'amener les hommes à la vertu, il y eut quelques poéticiens réellement "médicalistes", férus d'Aristote et lecteurs d'Hippocrate et de Galien, qui tentèrent de lire le processus cathartique comme une opération thérapeutique au sens propre. »²⁵²

L'interprétation du texte aristotélicien est loin d'être fixée à l'aube du XVII^e siècle, mais tous s'attèlent à clarifier cette notion de « catharsis » qui démontre la force et le pouvoir de la poésie sur les esprits. Toute œuvre est potentiellement dangereuse et il convient donc de maîtriser, de limiter et de définir avec précision son champ d'action : la création utile est tolérable, mais tout créateur délivré du contrôle exercé par la morale pourrait devenir un agitateur, capable de réveiller, chez son public, des convictions inacceptables sur le plan de la morale ou sur celui de la politique. Outil transmettant des idées transgressives ou vecteur d'un modèle accepté par la société, le livre est duel et la création qu'il renferme est, elle aussi, soupçonnée de cette duplicité.

La création peut rapidement faire l'objet de critique selon les interprétations données au texte aristotélicien et la lecture de Platon, quant à elle, alimentera un autre front critique : celui qui concerne un type particulier de création que l'on pourrait qualifier de « littérature de l'imaginaire ». Platon – notamment dans l'allégorie de la caverne²⁵³, un passage fréquemment cité dont Cervantès cherchera à prendre le contre-pied dans *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* en retenant, lui aussi, une grotte en guise de décor²⁵⁴ – se montre, en effet, particulièrement méfiant à l'égard de l'image. Selon la lecture donnée par le philosophe, l'image

²⁵² CHEVROLET, Teresa, « « Che cosa è questo purgare ? » : la *catharsis* tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance », *Études Épistémè*, n° 13, 2008, p. 38.

²⁵³ PLATON, *La République*, *op. cit.*, p. 273-277.

²⁵⁴ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II*, *op.cit.*, p. 219-231.

est trompeuse et se comporte, en outre, comme un écran empêchant d'atteindre l'Idée. L'expression platonicienne de « vains fantômes »²⁵⁵, employée pour se référer aux images, ouvre la voie à un courant hostile à tout travail de représentation et servira, en outre, de justification à la suspicion généralisée à l'encontre de ces peintres et poètes qui ne donnent qu'à voir des « ombres »²⁵⁶ ou, tout au mieux, « les images qui projettent ces ombres »²⁵⁷, mais qui ne permettent guère d'accéder à l'essence des choses. Le texte platonicien se révélera, d'ailleurs, une source inépuisable pour les détracteurs de la littérature de l'imaginaire aux XVI^e et XVII^e siècles. Dès lors, si la poésie est déjà une activité difficile à légitimer, comment défendre la pratique d'une littérature imaginaire, la création d'œuvres mettant à l'honneur l'image et l'imagination ?

Forts de l'appui de la pensée platonicienne, certains Espagnols au tournant du XVI^e siècle voient dans la profusion de créations fictionnelles une véritable menace. La diffusion de l'écrit, conséquence de la création et du développement de l'imprimerie, a notamment favorisé l'apparition d'un nouveau lectorat, encore peu habitué au maniement des livres de fiction. Or, ces lecteurs sont incapables d'exercer leur discernement face aux livres et c'est pourquoi des auteurs malveillants ou des œuvres inappropriées pourraient aisément les abuser, les (dés)orientant vers des problématiques futiles et vers une activité – la lecture – qui doit, pour beaucoup, rester une pratique sporadique et limitée, de préférence, à la découverte d'ouvrages au contenu exemplaire. La fiction est dangereuse dans la perspective d'un courant de pensée bien ancré dans cette Espagne tridentine et post-tridentine : la lecture de certains ouvrages peut constituer un exercice utile pour un profil bien précis de lecteurs, dont le savoir et le discernement les aident à distinguer le vrai du faux et à faire la part des choses entre réalité et fiction. En revanche, il est essentiel de protéger et de mettre en garde un autre public contre les pouvoirs incontrôlables du livre : les femmes et les lecteurs peu avertis deviennent rapidement les destinataires privilégiés de certains discours destinés à démontrer les dangers d'une fréquentation trop assidue d'ouvrages fictionnels. Le lectorat féminin retiendra, par exemple, l'attention de Luis Vives : du point de vue de l'auteur du *De institutione feminae christianae*, la femme est, en effet, un être particulièrement crédule et les lectrices sont ainsi les premières victimes de la fiction. Il convient donc de les tenir éloignées de certaines lectures. Pour Alban K. Forcione, ce texte de Luis Vives est un digne exemple du

²⁵⁵ PLATON, *La République*, op. cit., p. 274.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 276.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 276.

point de vue dominant, peu enclin à admettre un quelconque intérêt dans la littérature imaginaire :

« In humanist Luis Vives' *De institutione feminae christianae* traditional criticism of mendacity fuses with the Platonic-Christian suspicion of literature of the imagination on ethical behavior to form one of the most typical documents of the purely moralistic attacks on the romances in the Renaissance. »²⁵⁸

Un tel discours n'est évidemment pas le seul fait de Luis Vives et on le retrouve aussi, par exemple, sous la plume de Juan de la Cerda dans *Vida política de todos los estados de mujeres*, publié en 1599. Ce texte, retranscrit par les soins d'Anne Cayuela, développe un étonnant champ lexical du danger :

« Hay algunas doncellas que por entretener el tiempo, leen en estos libros, y hallan en ellos un dulce veneno que les incita a malos pensamientos, y les hace perder el seso que tenían. Y por eso es un error muy grande de las madres que paladean a sus hijas desde niñas con este aceite de escorpión, y con este apetito de las diabólicas lecturas de amor. En media hora hace más daño un libro de amores, o de cosa semejante, a la doncella desadvertida de sus daños, que una ruin tercera en muchas horas de conversación. »²⁵⁹

Le lectorat féminin paraît bien démuni face à la perversité de certains ouvrages (Juan de la Cerda condamne ici « las diabólicas lecturas de amor ») et c'est pourquoi les textes visant à dénoncer le pouvoir du livre se multiplient tant aux XVI^e et XVII^e siècles. Les travaux de Donatella Gagliardi rappellent ce phénomène de diffusion du discours de Luis Vives également repris par Alejo Venegas :

« Las advertencias de Vives no fueron desoídas por Venegas, quien aprovechó toda ocasión para abogar por una censura más severa de las fábulas milesias. Lo impulsaba el deseo de beneficiar al prójimo, y máxime a la gente vulgar, incapaz, en su opinión, de distinguir entre apariencia y verdad y convencida de que:
« cualquier libro impresso tiene auctoridad para que le crean lo que dixere. De donde acontece que muchas vezes beve ponzoña por medicina, y haze sacomano de la mentira so color de verdad. Por donde es cierto que, si no pudiera dañar la lición de los malos libros, nunca la sancta madre iglesia pusiera su decreto en aprovar unos y reprovar otros, como claramente parece en la décima quinta y tricésima séptima distinción del decreto. Por lo qual, si los libros que después se escribieron, que por las vanidades que tratan los podremos dezir Milesios, fueran en el tiempo que se hizieron estos decretos y viniera a noticia de la iglesia el notable daño que de la lición destes resulta, de creer es que los vedara la iglesia como libros notablemente dañosos. Pues muchos de los libros que pronunció por inútiles y dañosos son mucho mejores, o por mejor dezir menos dañosos que estos vulgares Milesios que estragan las ánimas tiernas de los ignorantes y rudos lectores. » »²⁶⁰

²⁵⁸ FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 15.

²⁵⁹ CERDA, Juan de la, *Vida política de todos los estados de mujeres*, cité par CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Droz, 1996, p. 103.

²⁶⁰ GAGLIARDI, Donatella, « Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas », *Studia Aurea*, n° 2, 2008, p. 6.

La résurgence de termes similaires dans tous ces textes critiques – le poison est utilisé, cette fois, pour caractériser les fables milésiennes – indique que nous sommes en présence d'un discours établi qui se déploie dans l'Espagne des Siècles d'Or. L'association systématique de la lecture et du danger s'infiltrer même dans les ouvrages de théoriciens qui consacrent, pourtant, leurs efforts à affirmer la grandeur de la matière poétique. Aussi, n'est-il pas dénué d'intérêt d'observer qu'Alonso López Pinciano rappelle, lui aussi, cette conception d'une lecture néfaste, héritée de Platon. À travers une anecdote *a priori* insignifiante, relatée par le personnage le plus crédule de ses dialogues – El Pinciano –, le théoricien convoque le pan critique contre la littérature de l'imaginaire au cœur de son dialogue – dans le but, cette fois-ci, d'en montrer les limites –:

« Y en prueba de la opinión de Platón y mía, si no os enfada, contaré un caso que me aconteció los días pasados con un amigo mío, nombre Valerio (...) 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 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 nuestro 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. Y yo me alboroté, como era razón, y los demás, así galanes como damas, que a gran priesa desembarazaban la sala y llenaban los corredores y, deseando cada uno ser el primero que al muerto resuscitase, tropezamos unos en otros y caímos de manera los hombres y mujeres que, a no ir tan turbados, diéramos que reír. 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 Archelausa y diome tanta pena, que se me salieron las lágrimas; no sé lo que más pasó, que yo no lo he sentido ». (...) Este es el caso del cual se puede colegir fácilmente cuánto daño traigan consigo esas ficiones, pues no sólo alborotó la de *Amadís* al lector Valerio, mas a toda la gente que a la boda fue llamada y convidada. »²⁶¹

L'exemple retenu par Alonso López Pinciano est particulièrement représentatif de la vigueur de la critique de la fiction dans l'Espagne des Siècles d'Or : le théoricien met en évidence l'effet de la lecture sur un individu et la force de l'opinion communément partagée et exprimée ici par le personnage de Pinciano. La citation identifie, en outre, une nouvelle cible des critiques formulées par les moralistes : il s'agit d'un autre sous-groupe de la littérature imaginaire puisque, dans ce cas, c'est le roman de chevalerie qui est clairement visé. L'auteur de la *Philosophía antigua poética* veillera, dans un deuxième temps, à mettre l'accent sur les limites de l'interprétation de la théorie platonicienne, mais il a tout de même souhaité donner à lire cet épisode afin de mieux contredire l'opinion commune, tant il est vrai que la littérature d'imagination suscite, de façon

²⁶¹ LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, op.cit., p. 97-98.

générale, la crainte. Tous les *topoi* sont ainsi convoqués dans ce texte : la fiction détourne les individus de préoccupations plus concrètes et utiles, elle constitue une réelle menace pour l'équilibre d'êtres fragiles et peu habitués à manier les livres – Valerio n'étant pas, à l'évidence, une figure d'érudit –, elle ne leur fournit pas de véritables modèles dignes d'imitation et provoque, de surcroît, chez les lecteurs des réactions fortes, démesurées et inquiétantes – la panique s'empare aussi du personnage féminin qui découvre le pauvre Valerio inanimé –.

Partant du présupposé que beaucoup de lecteurs ne sont pas prémunis contre la fiction, certains auteurs de traités d'éducation ou d'ouvrages destinés à définir les différences existant entre divers types d'ouvrages vont multiplier les mises en garde et les avertissements, s'adressant, en particulier, au lectorat considéré comme étant le plus facilement impressionnable. Tous ces écrits n'ont pas manqué de fournir à Cervantès matière à réflexion comme le révèlent les similitudes entre l'histoire de Valerio, contée par le personnage de Pinciano dans la *Philosophía antigua poética* et les effets produits par la lecture sur Don Quichotte. Cervantès a donc pris connaissance des critiques s'élevant contre la littérature imaginaire et la rédaction de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* est une réponse amusée à ces inquiétudes et ces préjugés : l'œuvre publiée en 1605 témoigne, à sa façon, de la réflexion de l'auteur sur ces conceptions si répandues d'une lecture dangereuse et d'une création imaginaire criticable. Si cet ouvrage constitue l'indice le plus tangible de la conscience cervantine des suspicions vis-à-vis de la fiction, toute la production de l'auteur se développe aussi en définissant son positionnement par rapport à ces doutes et ces impératifs d'une littérature contrainte à défendre sa légitimité. Dans ce même ordre d'idée, le titre « *Novelas ejemplares* » dont il affublera son recueil de récits brefs est une façon ostentatoire, retenue par Cervantès, pour démontrer qu'il s'interroge, lui aussi, sur cette problématique : il en jouera et s'en écartera afin de proposer une conception littéraire et personnelle de cette notion d'exemplarité attendue dans les ouvrages relevant de la fiction. L'adjectif « exemplaire », que Cervantès introduit dès le titre de son ouvrage, peut, en effet, donner lieu à une multiplicité d'interprétations : il permet de nuancer le caractère licencieux généralement associé à l'époque au terme « novela », il rappelle en outre, par son étymologie, l'*exemplum* et laisse, enfin, au lecteur la responsabilité de déterminer en quoi ces nouvelles peuvent-elles, par leur qualité, servir d'exemples.

Dans une Espagne où l'écriture de fictions ne va pas de soi, Cervantès a, lui aussi, décidé de se mesurer à ces questions portant sur la finalité des œuvres et sur le pouvoir du livre : les deux exemples que nous venons de citer ne sont, bien sûr, pas isolés et de *La Galatée* au *Persiles*, nous essaierons de démontrer l'importance de ces problématiques dans la démarche cervantine. L'auteur a, d'emblée, conscience de cette réalité d'une fiction illégitime, voire dangereuse, et n'a pas été sourd à toutes ces attaques destinées à affaiblir une création imaginaire : chacun de ses ouvrages doit donc être analysé comme une réponse apportée par Cervantès à cette condamnation récurrente de la fiction. Revenant sur les textes poétiques fondateurs, il analysera l'expression duelle du « enseñar deleitando » et proposera sa propre lecture de l'essence de la création.

- *La Galatée* et les impératifs génériques : ¿enseñar o deleitar?

L'*utile dulci* devient vite un *topos* littéraire issu des théories d'Horace dans l'Espagne des Siècles d'Or. Toutefois certains créateurs veulent en saisir plus profondément le sens et Cervantès refusera, par exemple, de se contenter de citer ce précepte. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* tentera donc de découvrir, à la faveur de son parcours à travers les genres, ce que signifie véritablement ce *topos* : il est conscient qu'il va devoir lui aussi trouver une réponse satisfaisante et argumentée à ces critiques qui pourraient, à terme, remettre en cause toute littérature imaginaire. Les textes que nous avons précédemment cités s'attaquent, rappelons-le, aux romans de chevalerie, mais aussi aux fables milésiennes et aux livres dont le contenu amoureux n'est pas jugé convenable pour de jeunes lectrices. Alban K. Forcione remarquait ainsi que ce péché originel de la fiction était, bien souvent, un poids difficile à porter pour les ouvrages et qu'il induisait, en outre, la mise en évidence d'un principe de justification – toute œuvre, d'autant plus si elle revendique son appartenance à la fiction, doit démontrer son utilité – :

« It is significant that the first translators of Greek romances into Spanish echo this attitude towards the romances of chivalry, revealing how omnipresent the suspicion of imaginative literature of any type was among the humanists. In justifying his labors in translating Ludovic Dolce's *Ragionamenti amorosi*, itself an Italian translation of the last four books of Achilles Tatius' *Clitophon and Leucippe*, Alonso Núñez de Reinoso claims that he undertook the enterprise to « instruct in how to live well » (*avisar a bien vivir*), that there is an allegorical significance in each character, and that the work is in no way to be identified with the « vanities » of the romances of chivalry. In concluding, he emphasizes that he did not waste (*malgastar*) his time, but rather : « I consider well employed all the time which I

have spent in this. » » ²⁶²

Cette attitude de justification systématique se retrouve tant chez les auteurs d'œuvres imaginaires que chez leurs traducteurs, tant elle est révélatrice du paradoxe règnant alors : les lecteurs aiment ce type d'ouvrages et les lisent avec enthousiasme, mais, en raison de cet engouement, les théoriciens et les moralistes les regardent avec méfiance. À ce propos, les arguments avancés par Alonso Núñez de Reinoso illustrent, de façon remarquable, cet effort de mise en exergue de l'utilité de l'ouvrage traduit : le verbe « avisar » souligne, en effet, le caractère didactique de la création tout comme la lecture allégorique qu'il invite à réaliser. Le terme « malgastar », enfin, est convoqué dans un but évident de contredire l'association d'idées entre fiction et oisiveté. L'aspect didactique des œuvres littéraires – traduites ou produites à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle – doit être ostensible dès les paratextes et devient absolument indispensable si les créateurs souhaitent déjouer les critiques possibles des moralistes. Chaque auteur doit prendre garde à concilier les deux impératifs énoncés par Horace et, de préférence, à mettre en évidence le premier terme présent dans la version hispanisée de ce précepte : enseñar. Or, Cervantès a, pour sa part, découvert l'existence d'un jeu dans la double contrainte de l'*utile dulci* et c'est dans ce flottement que le créateur pense pouvoir se dégager de l'héritage platonicien, se défaisant, par la même occasion, de l'emprise de la condamnation systématique de la création poétique.

Dans *La Galatée*, les fondements philosophiques relatifs aux considérations sur l'amour développées dans les discours des personnages paraissent suffire pour répondre à la fonction doctrinale assignée aux œuvres. Les dettes envers Léon L'Hébreu ont, comme on le sait, été relevées par la critique : les *Diálogos de amor* avaient joui d'une diffusion importante et ont constitué une source d'inspiration de qualité pour Cervantès et les auteurs espagnols qui se confrontent à la problématique amoureuse. La première traduction en castillan de l'œuvre de Léon L'Hébreu fut publiée à Venise en 1568 et dédiée à Philippe II : les *Diálogos de amor* feront, bien vite, l'objet de trois nouvelles traductions : celle de 1568 sera, en effet, suivie de la traduction de Carlos Montesa, publiée à Saragosse en 1582 et d'une autre, proposée par l'Inca Garcilaso de la Vega en 1590. En abordant les influences possibles de divers traités sur l'amour dans *La Galatée*, Isabel Colón Calderón soulignait que :

²⁶² FORCIONE, A. K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, op.cit., p. 19.

« Muchos son los tratados amorosos de que podía disponer Cervantes, en latín, italiano o español. Meditaciones sobre el amor, por lo demás, se podían hallar en textos muy dispares (*El Cortesano* de Castiglione, las *Anotaciones* de Herrera, etc.). Por supuesto, no pretendo señalar la posible deuda de Cervantes con todos ellos, sino tan sólo dar cuenta de algunas semejanzas y divergencias. Ya en *La Galatea* se puede apreciar la presencia de León Hebreo, Bembo y Equicola; y en el prólogo de la Primera Parte de *Don Quijote* se incluye una referencia algo desdeñosa hacia los *Diálogos* de León Hebreo : « Si tratárades de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas. »²⁶³

La critique met en avant la multiplicité des hypotextes déjà repérable dans la première entreprise littéraire de Cervantès : Léon L'Hébreu n'est pas la source unique à laquelle puise Cervantès, mais des influences des *Gli Asolani* de Pietro Bembo, de Mario Equicola et de son *Della natura d'Amore* – d'abord édité en latin en 1495, puis en italien en 1525 – sont aussi sensibles, laissant émerger une intertextualité notable avec les traités amoureux majeurs, connus et reconnus des lettrés espagnols. De cette façon, Cervantès met l'accent sur le caractère sérieux de son œuvre esquivant, de la sorte, toute critique possible. Cervantès ne se contente pas de l'appui convoqué par le seul choix terminologique de « égloga » pour qualifier sa création. Aux noms de Théocrite, Virgile et Ovide, il souhaite aussi associer, en travaillant le contenu philosophique des dialogues de ses bergers, de nouvelles autorités : celles des auteurs de traités d'inspiration néo-platonicienne. Les méditations sur les effets de l'absence de l'objet aimé développées par Tirsi dans le deuxième livre annoncent la teneur philosophique du discours sur l'Amour proposé dans *La Galatée* :

« El firme y puro amor jamás decrece
en el discurso de la ausencia amarga;
antes en fe de la memoria crece.
Así que, en el ausencia, corta o larga,
no ve remedio el amador perfecto
de dar alivio a la amorosa carga.
Que la memoria puesta en el objeto
que amor puso en el alma representa
la amada imagen viva al intelecto. »²⁶⁴

Les « razones de filosofía »²⁶⁵ que Cervantès confessait avoir introduites dans le prologue de *La Galatée* ne peuvent donc plus être interprétées comme des trahisons faites au modèle retenu par le créateur, mais se présentent davantage comme des adresses aux moralistes et aux théoriciens de son temps. En puisant dans des ouvrages philosophiques des raisonnements déconstruisant le

²⁶³ COLÓN CALDERÓN, Isabel, « *El amor en El Laberinto de Cervantes* », *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 11, 1993, p. 66.

²⁶⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 254.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 158.

phénomène amoureux pour mieux l'expliquer, Cervantès insuffle, dans le même temps, à son œuvre un contenu susceptible de répondre au critère d'utilité. L'analyse proposée par Tirsi de cette relation complexe entre l'absence physique de l'être aimé et le paradoxal accroissement du sentiment amoureux chez le véritable amant est argumentée et elle permet, qui plus est, de mettre à mal une croyance qui tendrait à affirmer le contraire. Tirsi nous propose, ici, une première définition de l'Amour qu'il distingue, avec subtilité, d'autres sentiments jugés impurs : les concepts employés par le berger-philosophe (« memoria » / « alma » / « intelecto », d'une part, et « objeto » / « representar » / « imagen viva », d'autre part) ne pourront que convaincre le lecteur de la pertinence de sa réflexion. Par le système de références sur lequel s'élabore *La Galatée*, Cervantès veille à désamorcer les critiques qui pourraient aisément se dresser à l'encontre d'un ouvrage de pur divertissement – l'églogue est, certes, une forme héritée de l'Antiquité, mais l'in vraisemblance qui la caractérise et la thématique légère qu'elle développe constituent des faiblesses selon des critères théoriques et moraux en vigueur aux XVI^e et XVII^e siècles –.

La fonction doctrinale de *La Galatée* est particulièrement mise en lumière dans le quatrième livre, avec la partie intitulée « Disputa sobre el amor »²⁶⁶ où s'affrontent verbalement « el desamorado Lenio »²⁶⁷ et Tirsi qui lui répond dans un discours intitulé « defensa y alabanza del amor »²⁶⁸. Le parti pris formel adopté par Cervantès, celui de la dispute médiévale, est immédiatement associé, dans les esprits de ses contemporains, à une démarche rationnelle visant à résoudre un problème et le caractère didactique du passage est ainsi marqué de façon bien visible. Selon Peter I. Von Moos :

« Depuis la seconde moitié du XI^e siècle, comme on le sait, la dispute dialectique fit renaître une méthodologie helléniste, profondément agonale, selon laquelle toute pensée est un dialogue intérieur, obtenu, selon Platon et Aristote, par un dédoublement du penseur lui-même permettant l'acheminement de la connaissance, et la confrontation *in utramque partem* des diverses faces d'une pensée, grâce au débat avec autrui ou à défaut, avec soi-même. La *disputatio* dite scolastique, issue de cette conception, s'est développée comme le moyen de communication le plus rationnel jusqu'à devenir quasiment le seul « instrument » capable de résoudre les problèmes scientifiques et herméneutiques les plus ardues. »²⁶⁹

²⁶⁶ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 416.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 433.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 434.

²⁶⁹ VON MOOS, Peter I., « Le dialogue latin au Moyen Âge : l'exemple d'Evrard d'Ypres », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n°4, volume 44, 1989, p. 996.

Étant donné que pour écrire une œuvre de fiction aux XVI^e et XVII^e siècles il est impératif de la doter d'un contenu respectable, les auteurs se doivent de trouver des artifices qui permettront de mettre en exergue le caractère didactique de leur ouvrage. La présence de la forme de la *disputatio* dans le « roman pastoral » fait partie de cette stratégie : Cervantès parsème *La Galatée* de passages didactiques afin de démontrer que son œuvre s'élabore autour d'une réflexion articulée :

« En el libro IV se encuentra el gran planteamiento con la discusión entre Lenio y Tirsi; como se observa en las notas, esta es la parte menos *original* de la obra, pero indispensable en un libro de pastores. Su fundamento está en los tratados de amor, un género que en la primera mitad del siglo XVI se extendió por Europa. »²⁷⁰

L'intertextualité avec *Gli Asolani* de Pietro Bembo, le *Della natura d'amore* de Mario Equicola et les *Diálogos de amor* de León Hebreo était aisément repérable par les lecteurs cultivés de l'époque de Cervantès : ce dernier n'a donc pas cherché des textes obscurs ou peu connus du public, mais il a privilégié des autorités en matière de philosophie amoureuse. Ainsi, selon Francisco López Estrada et María Teresa López García-Berdoy :

« El hecho de que se apoye en estos tratados es propio de estos libros. El material de esta naturaleza era, en cierto modo, común a los curiosos, fuesen escritores o lectores, y con razón cita G. Stagg lo que dice Girolamo Vida sobre casos semejantes, que « a veces no hay que avergonzarse por hablar por otra boca » (1959, 269). Cervantes hace en esto lo que otros muchos, y esta disputa de Lenio y Tirsi es una miniatura de tratado de amor, acomodado con armonía al conjunto de *La Galatea*, y cumple con decoro esta función. »²⁷¹

La dispute qui s'étend sur plusieurs pages occupe une place de choix dans le quatrième livre de *La Galatée* et la forme de la *disputatio* semble, à elle seule, illustrer le substrat philosophique présent dans le roman cervantin. Ce passage considéré par Francisco López Estrada et María Teresa López García-Berdoy comme une « miniature de traité amoureux » met à l'abri la création pastorale des reproches des moralistes : elle offre un divertissement aux lecteurs, mais s'adresse, avant tout, à une autre faculté que la seule imagination. La *disputatio* fait, en effet, appel au discernement et à la « discreción » des lecteurs qui seront placés en position de juges devant déterminer la qualité des démonstrations des deux participants, c'est-à-dire de Lenio et de Tirsi qui proposeront un « razonamiento »²⁷² sur l'Amour :

« Con esta canción acabó su razonamiento el desamorado Lenio, y con ella y con él

²⁷⁰ LÓPEZ ESTRADA, F.; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., *Introducción* ;CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 65-66.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 69.

²⁷² CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 433.

dejó admirados a algunos de los que presentes estaban, especialmente a los caballeros, pareciéndoles que lo que Lenio había dicho, de más caudal que de pastoril ingenio parecía; »²⁷³

L'«ingenio» de Lenio, qui se définit dans un rapport négatif à l'Amour, a su se révéler pleinement dans son argumentation. De façon analogue, la défense que Tirsi propose, en guise de réponse au précédent discours de Lenio, sera estimée tant pour son contenu que pour sa forme :

« El fin del razonamiento y canción de Tirsi fue principio para confirmar de nuevo en todos la opinión que de discreto tenía, si no fue en el desamorado Lenio, a quien no pareció tan bien su respuesta que le satisficiese al entendimiento y le mudase de su primer propósito. »²⁷⁴

Dans ce long passage, Cervantès a privilégié, à dessein, le champ lexical de la faculté rationnelle : « razonamiento », « ingenio », « discreto », « entendimiento » seront les vocables retenus par l'auteur pour souligner le caractère philosophique et fondé de la dispute.

Au vu de ces remarques, force est d'admettre que *La Galatée* est présentée, par son créateur, comme une invention digne d'admiration parce qu'elle n'est pas un simple divertissement : de la même façon que les auditeurs de la dispute seront impressionnés par la qualité de l'échange auquel ils assistent, les lecteurs pourront trouver matière à réflexion dans cette œuvre pastorale. Si Cervantès se refusera toujours à céder aux moralistes car il ne peut limiter la portée de la littérature en la réduisant à une illustration imagée d'un savoir ou d'une éthique, il sait, néanmoins, qu'il ne peut les attaquer de façon directe et qu'il doit user de stratagèmes littéraires. Ce constat est d'autant plus vrai pour une première œuvre destinée à faire connaître l'auteur comme un créateur respectable et respectueux des normes littéraires. Aussi, en attirant le regard de ces critiques potentiels sur des passages qui s'apparentent à des mises en application strictes du précepte horacien, Cervantès se ménage-t-il, avec habileté, un espace de liberté : il donne à voir une œuvre *a priori* conforme aux attentes des moralistes et des théoriciens en introduisant, à des endroits stratégiques, des passages philosophiques et des personnages aisément identifiés comme les détenteurs d'un bagage culturel. En effet, Tirsi et Damón sont très tôt présentés comme les garants d'une tradition poétique de qualité, mais aussi comme des personnages issus d'un milieu cultivé. Teolinda en avait, d'ailleurs, préalablement dressé un portrait particulièrement élogieux :

²⁷³ *Ibid.*, p. 433.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 451.

« –Si los oídos no me engañan, hermosas pastoras, yo creo que tenéis hoy en vuestras riberas a los dos nombrados y famosos pastores Tirsi y Damón, naturales de mi patria; a lo menos Tirsi, que en la famosa Cómpluto, villa fundada en las riberas de nuestro Henares, fue nacido; y Damón, su íntimo y perfecto amigo, si no estoy mal informada, de las montañas de León trae su origen y en la nombrada Mantua Carpentanea fue criado; tan aventajados los dos en todo género de discreción, ciencia y loables ejercicios que no sólo en el circuito de nuestra comarca son conocidos, pero por todo el de la tierra conocidos y estimados. Y no penséis, pastoras, que el ingenio de estos dos pastores sólo se extiende en saber lo que al pastoral estado conviene, porque pasa tan adelante que lo escondido del cielo y lo no sabido de la tierra por términos y modos concertados enseñan y disputan; »²⁷⁵

Clairement dissociés de l'univers pastoral, ces deux personnages sont présentés comme de véritables philosophes, capables d'expliquer les plus grands mystères de la Nature : pratiquant la dispute et professant leurs savoirs, ils jouissent, en outre, d'une renommée importante. L'on peut supposer qu'au-delà de l'éloge à deux de ses contemporains – Francisco de Figueroa et Pedro Laínez –, Tirsi et Damón occupent donc une place particulière dans les *dramatis personae* de *La Galatée* car c'est à travers ces deux figures que l'auteur confèrera, de façon la plus évidente, un caractère respectable à sa création : il nous faut donc interpréter les propos de Teolinda comme une nouvelle adresse destinée au lectorat et notamment aux théoriciens.

Plaire et instruire : les deux membres de l'impératif horacien doivent apparaître dans toute œuvre et si Cervantès privilégie parfois le divertissement, il n'oublie pas, quand il le peut, de mettre en exergue des indices de son acceptation des règles : les références mythologiques qui abondent dans l'ouvrage sont un rappel constant – et bien visible – de l'origine noble de *La Galatée* placée, dès le prologue, sous l'égide du « principe de la poesía latina »²⁷⁶. Dans la dispute que nous analysons, des références à des personnages mythologiques s'accumulent pour décrire le phénomène amoureux :

« ¿Hay, por ventura, Tántalo que más fatiga tenga entre aguas y el manzano puesto, que la que tiene el miserable amante entre el temor y la esperanza colocado? ¿Son los servicios del amante no favorecido los cántaros de las hijas de Dánao, tan sin provecho derramados que jamás llegan a conseguir una mínima parte de su intento. ¿Hay águila que así destruya las entrañas de Ticio, como destruyen y roen los celos las del amante celoso? ¿Hay piedra que tanto cargue las espaldas de Sísifo, como carga el temor continuo los pensamientos de los enamorados? ¿Hay rueda de Ixión que más presto se vuelva y atormente, que las prestas y varias imaginaciones de los temerosos amantes? ¿Hay Minos ni Radamanto que así castiguen y apremien las desdichadas, condenadas almas como castiga y apremia el amor al enamorado pecho que al insufrible mando suyo está sujeto? ¿No hay cruda Megera ni rabiosa Tesifón ni

²⁷⁵ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 25.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 158.

vengadora Alecto que así maltratan el ánima do se encierran, como maltrata esta furia, este deseo de los sin ventura que le reconocen por señor y se le humillan como vasallos, los cuales, por dar alguna disculpa de las locuras que hacen, dicen, o, al menos, dijeron los antiguos gentiles que aquel instinto que incita y mueve al enamorado para amar más que a su propia vida la ajena, era un dios a quien pusieron por nombre Cupido, y que así, forzados de su deidad, no podían dejar de seguir y caminar tras lo que él quería. »²⁷⁷

Cervantès montre son allégeance au principe du *docere*, quand l’occasion s’offre à lui. Dans le discours de Lenio que nous retranscrivons, les questions rhétoriques s’accumulent, révélant la maîtrise de l’art oratoire qui se fait jour dans l’enchaînement des questions. En outre, la comparaison systématique à des personnages mythologiques (victimes de châtements divins, aux caractères violents, ou êtres surhumains comme les Érynies) permet de mettre en évidence l’héritage culturel de *La Galatée* tout en créant un puissant effet hyperbolique destiné à souligner le caractère destructeur de l’amour. La comparaison retenue dans cet extrait par l’auteur s’avère, en définitive, bivalente puisqu’elle est à la fois explicative – le but est de faire comprendre aux auditeurs-lecteurs les effets de l’amour – et déréalisante – l’amour est présenté dans sa relation aux mythes – : tout en respectant le devoir d’instruire, l’auteur proposerait, en fait, à ses lecteurs un voyage à travers les mythes. S’il revendique l’intérêt qu’il porte au premier verbe de la formule « enseñar deleitando », Cervantès est, à n’en point douter, davantage préoccupé par d’autres problématiques liées à l’écriture et à la réception de son œuvre.

Dans *La Galatée*, Cervantès multiplie les indices de son respect du principe didactique et prend même un plaisir certain à fictionnaliser et à mettre dans la bouche de ses personnages les contenus qu’il a rencontrés dans les traités amoureux notamment. Pourtant, dès 1585, le créateur précisait dans son prologue que le but de son œuvre « fue de agradar »²⁷⁸ : c’est donc la fonction de divertissement qui prime pour l’auteur et ce, dès *La Galatée*. Même si la priorité, pour Cervantès, relève de l’écriture, au vu des réflexions théoriques contemporaines qui se précisent, il est devenu indispensable de revêtir sa création d’un aspect doctrinal, de la doter d’une substance morale ou philosophique. Le terme « revêtir » est bien évidemment à lire dans la perspective des notions d’astuce et de stratégie que nous avons précédemment mises en relief : le premier choix cervantin – celui de l’églogue – est, en effet, à envisager comme la première exploration véritable dans l’écriture de l’imaginaire d’un auteur qui se confronte à des limites et à des bornes de divers

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 425-426.

²⁷⁸ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 158.

ordres. Le choix de la forme pastorale semblait particulièrement pertinent en 1585 car Cervantès avait pris la mesure des contradictions théoriques générées par cette formule : les licences poétiques accordées aux créateurs cultivant ce genre avaient, par exemple, été perçues par l'auteur de *La Galatée* comme le signe d'une formule prometteuse. Toutefois, la première entreprise de Cervantès semble être aussi irrémédiablement vouée à l'échec : en effet, l'univers imaginaire construit est accepté par les critiques et les lecteurs seulement parce qu'il se fonde sur un système de conventions. Le genre pastoral bénéficie de l'indulgence des théoriciens, par ailleurs souvent tourmentés par la question de la vraisemblance, parce qu'il se fonde sur un pacte tacite – il est toléré, malgré son caractère irréel et les ruptures qu'il introduit par rapport à l'impératif de vraisemblance notamment –. Aussi, l'évolution de la théorie littéraire qui se fixe et s'établit à la fin du XVI^e siècle sonnera-t-elle le glas de certaines formules génériques : la non-conformité aux principes aristotéliens va être de plus en plus perçue comme une faiblesse et les auteurs commencent, eux aussi, à entrevoir les limites d'un genre tel que le « roman pastoral ». María Soledad Arredondo soutient, ainsi, que :

« La placidez y las delicias de la vida pastoril no se hallan, por tanto, más que en los libros de pastores, y los propios autores que los componen no dejan de admitirlo en otras creaciones de distinto modelo genérico. Como Cervantes, también Lope desliza una observación irónica a este respecto en sus novelas cortas, cuando explica a Marcia Leonarda en *La prudente venganza*:

« ...para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión ».

Esto demuestra serias dudas sobre la eficacia literaria de un grupo genérico que aleja a los lectores de la realidad, y un deseo por parte de los autores de instalarse en ella años más tarde, aun a costa de demitificar el modelo pastoril. »²⁷⁹

Nous rejoignons ici María Soledad Arredondo lorsqu'elle constate le détachement progressif des auteurs face à ce genre. En revanche, nous ne concluons pas de la même façon car si les auteurs, tels Lope et Cervantès se détachent de la création pastorale et la critiquent, ils ne remettent pas en cause la dissociation entre œuvre et réalité, mais regrettent davantage la scission entre « roman pastoral » et vraisemblance. Le « roman pastoral » a, de façon incontestable, perdu de sa force et il est désormais difficile de se reposer sur un simple système de conventions pour élaborer un ouvrage plaisant. Aussi, convient-il de trouver – ou de mettre au point – une nouvelle formule susceptible de réconcilier cette quête d'une écriture de l'imaginaire et les nouvelles grilles de lecture qui se sont définitivement imposées.

²⁷⁹ ARREDONDO, María Soledad, « Las críticas a los libros de pastores : de la ironía a la parodia », in *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, 6 (1987), p. 353.

- L'indispensable mise en exergue de la fonction didactique de l'œuvre : de *La Galatée* au *Persiles*

La lecture comparée du premier et du dernier ouvrage de Cervantès révèle que l'auteur progresse considérablement dans sa réflexion relative à la difficile coexistence de la doctrine et du divertissement au sein d'une seule et même création. Dans le *Persiles*, Cervantès se confronte donc différemment à ce défi et Alban K. Forcione nous invite à prendre la mesure de ces changements :

« Like Tasso, Cervantes was deeply attracted to the free fantasies of the medieval romance, which he knew to be an outmoded literary genre. At the same time he conceived of the possibility of a new genre which would retain the appeal of the romances and, by its observance of Aristotelian rules, meet the demands of contemporary tastes. »²⁸⁰

La tension relevée précédemment à propos de *La Galatée* s'est accrue dans le *Persiles* car le contexte a changé. Le « roman d'aventures et d'épreuves » rédigé par Cervantès n'est pas un ouvrage qui signifie ou entérine l'acceptation totale et aveugle des règles par le créateur, mais il est le fruit d'un savant dosage entre imaginaire et principes théoriques. Les « free fantasies of the medieval romance » ne sont définitivement plus acceptables du point de vue des principes issus de la *Poétique* aristotélicienne. Pour autant, l'auteur du *Persiles* ne renonce pas à son projet d'alliance entre épanouissement d'une écriture et respect des normes.

De son expérience de *La Galatée*, Cervantès se souvient de l'importance du choix initial : celui du modèle. Or, *L'Histoire Éthiopique*, vers laquelle il se tourne pour rédiger le *Persiles*, se prête parfaitement à ce défi de proposer un ouvrage capable d'instruire et de divertir les lecteurs. En effet, le roman d'Héliodore réussit à la fois à garder le lecteur en alerte (notamment grâce à la structure qu'il offre du commencement *in medias res* associé à la présence de récits analeptiques) et à l'instruire (par les *excursi* et le caractère exemplaire des personnages). Ainsi, les premières lignes de *L'Histoire Éthiopique* plongent, d'emblée, le lecteur dans un espace inconnu et décrivent un bien étrange spectacle : les rives que découvrent les lecteurs, en même temps que la « troupe d'hommes armés » évoquée dans le récit sont recouvertes « de gens fraîchement navrés ». Voici ce début qui force l'admiration des théoriciens contemporains de Cervantès :

« Le jour ne faisoit gueres que commencer à poindre, et le Soleil à rayer sur les

²⁸⁰ FORCIONE, A. K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, op. cit., p. 12.

cimes des montaignes, quand il se trouva une troupe d'hommes armez, et embastonnez à la façon des brigands au dessus du mont qui s'eleve le long de l'une des bouches du Nil, que l'on appelle Heracleotique, lesquelz s'arresterent illecques un peu, pour courir de l'œil la mer qui bat le pied de la montaigne : Et après avoir jecté leur veuë sur l'eau, voyans qu'il ne se presentoit rien à leurs yeux dont ilz peussent faire butin, qui ne cinglast en haulte mer, ilz descendirent au prochain rivage, pour voir aussi s'il y auroit rien à voler : et là trouverent ce qui s'ensuit. Premièrement il y avoit une nef à l'ancre, vuide de gens, mais pleine nonobstant, et bien chargée d'autres choses, comme l'on pouvoit aysément juger à la voir seulement de loing, pour autant que la pesanteur de sa charge l'enfonçoit en l'eau jusques à la troisieme ceinte. Au demourant le rivage estoit tout couvert de gens freschement navrez, dont les uns estoient desjà tous roides morts, les autres ne l'estoyent qu'à demy : et y avoit quelques parties de leurs corps qui battoyent, et remuoent encores. Ce qui donnoit à cognoistre qu'il n'y avoit gueres que le combat estoit finy. »²⁸¹

La technique héliodoriene est admirable et convie les lecteurs à poursuivre leurs efforts car ils devront attendre le récit de Calasiris notamment pour percer certains des mystères de l'histoire de Théagène et Chariclée. Si le début *in medias res* est ingénieux et fera l'objet d'éloges, les *excursi* présents dans l'ouvrage confortent aussi les théoriciens quant à la pertinence d'ériger Héliodore en modèle à suivre. La description de la girafe qui intervient dans le dixième livre témoigne, par exemple, de l'intérêt à la fois narratif et didactique de l'*excursus* :

« Et entre autres, une certaine espece de beste d'une estrange et merveilleuse forme, et nature. Premièrement elle est environ de la hauteur d'un Chameau, et a la peau par dessus tavelée, et mouchetée comme un Leopard. Les parties de derriere, depuis le dessouz du ventre, sont basses, et tiennent du Lyon : mais les parties des espauls, les piedz de devant, et la poitrine, sont eslevez oultre mesure et proportion des autres membres. Son col est gresle, et sortant d'un grand corps, va en amenuisant et s'alongissant comme le col d'un Cigne. La teste ressemble de forme à celle d'un Chameau : mais de grosseur elle est un peu plus grosse que deux fois celle d'une Austruche de Lybie. Elle a les yeux de diverses couleurs, dont elle jete un regard fort effroyable, et hideux. Son marcher est estrange aussy, et contraire à tout autre genre de beste, soit terrestre, ou aquatique : car elle ne remue pas un pied d'un costé, et puis un autre d'un autre, ains avance les deux piedz droitz tous ensemble, et les deux gauches puis après ensemble aussi. Tellement qu'elle a tousjours en marchant l'un des costez suspendu. Au demeurant si privée, et si douce à trainer, et remuer, que le maistre qui la gouvernoit la menoit où bon luy sembloit, seulement avecques une petite corde, dont elle avoit la teste enchecestrée, et le suyvoit partout où il vouloit, comme si elle eust esté attachée de quelque gros, et bien fort lien. Quand le peuple vid ceste beste, il en fut bien estonné, et luy bailla tout soudainement un nom, pris et tiré de sa forme : car il l'appella Camelopardalis, pourautant que des plus notables parties de son corps elle ressembloit à un Chameau, et à un Leopard. »²⁸²

Pour expliquer le nom étrange d'un animal, Héliodore se lance dans une longue description où les comparaisons avec d'autres animaux sont introduites pour aider les lecteurs dans leur effort de

²⁸¹ HÉLIODORE, *L'Histoire éthiopique*, *op.cit.*, p. 167-168.

²⁸² *Ibid.*, p. 535-536.

représentation. Elles exposent, en outre, le savoir zoologique de l'auteur. Selon les termes d'Héliodore, la vue de cet animal étrange avait provoqué l'étonnement du « peuple » qui avait retenu le terme « Camelopardalis » pour nommer l'animal : pour le lecteur de *L'Histoire Éthiopique*, la découverte de la description de cette bête inconnue fera surgir un sentiment analogue. L'*excursus* est donc un puissant moyen pour ravir les récepteurs et il se justifie, en outre, toujours sur le plan narratif : « chez Héliodore, tout détail, même apparemment fortuit, est subordonné à l'architecture de l'ouvrage – qui représente l'ordre voulu par les dieux »²⁸³. Massimo Fusillo rappellera, d'ailleurs, le rôle joué par la girafe décrite par Héliodore dans le salut de Théagène. L'auteur de *L'Histoire Éthiopique* semble ainsi avoir véritablement réussi à concilier les deux ambitions – plaire et instruire – auxquelles doit aspirer tout créateur : il préserve toujours l'équilibre de la forme et de l'histoire, tout en ménageant des passages où la curiosité du lecteur sera satisfaite et le savoir mis en évidence.

À la lecture de *L'Histoire Éthiopique*, Cervantès découvre un arsenal de techniques dans lequel il puisera abondamment : toutes les prouesses narratives relevées chez Héliodore se retrouveront dans le *Persiles* car l'auteur a bien compris que par ce travail d'imitation est une nouvelle voie à suivre pour trouver une réponse satisfaisante au défi horacien. Aussi, la tension liée au début *in medias res* emportera-t-elle d'emblée le lecteur du *Persiles*. Les sentiments de ce dernier alterneront par la suite – entre crainte et étonnement – car la multiplicité des péripéties ne lui laissera jamais de répit. Cervantès n'oublie pas non plus d'orner son récit d'*excursi* et, par fidélité au modèle dont il s'inspire – *L'Histoire Éthiopique* –, il mènera un prodigieux travail de recherche afin d'imprimer à l'évocation du Septentrion qu'il retient comme décor le plus de vraisemblance possible. L'auteur du *Persiles* a retenu toutes les leçons données par Héliodore et l'élaboration de l'espace de la première partie de son œuvre témoigne de cette capacité à faire siennes des façons de faire étudiées. Comme il souhaite, à son tour, faire voyager ses lecteurs dans des régions inconnues, il adosse son travail d'invention sur une fine connaissance des documents de l'époque sur cet espace nordique qui deviendra l'arrière-plan du *Persiles*. Isabel Lozano Renieblas met, d'ailleurs, en évidence cette concordance entre la géographie proposée par Cervantès et l'état de la connaissance de ces régions septentrionales à l'aube du XVII^e siècle :

« Tanto la *Historia de gentibus septentrionalibus* de Olao Magno como *Dello*

²⁸³ FUSILLO, Massimo, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, 1991, p. 74.

scoprimento dell'isole Frislanda, Eslanda... de los hermanos Zeno, consideradas fuentes del *Persiles*, tuvieron una amplísima difusión que hace imposible establecer cualquier filiación textual certera. Ambos textos pasaron a formar parte de los grandes repertorios cartográficos vigentes hasta bien entrado el siglo XVII (léase el *Teatro del orbe* de Ortelio, las *Navegaciones y viajes* de Ramusio, el *Atlas* de Mercator, los *Grandes Viajes* de Bry o *The Principal Navigations* de Hakluyt). Sólo el texto de Ortelio contaba en su haber, hasta la muerte de su autor, con más de veintiocho ediciones diferentes en todas las lenguas de cultura del XVI (Hessels 1887, xxxvi-li), además de numerosos epítomes. Precisamente una de las novedades que aportó el *Teatro del orbe* fue la información sobre las tierras septentrionales. Por si no fuera suficiente la enorme difusión de este relato, precisamente el fragmento del monasterio de Santo Tomás se reprodujo parcialmente en los textos que hablaban de Groenlandia. Lo exótico de encontrar manantiales de agua caliente en zonas tan frías debió de parecer un hecho singular que merecía la pena ser mencionado. Así tenemos que esta descripción se reprodujo, con ligeras variantes, en la reimpresión de la traducción española del *Teatro del orbe* (115) de A. Ortelio, en la *Descripción de todas las provincias* de G. Botero (1591, 409), en el *Viaje del mundo* de Ordóñez de Cevallos (1614, 319-324), en la anotación de Huerta al libro VI de la *Historia natural* de Plinio, (*apud* Schevill y Bonilla 1914, II, 319-324), etc. En cuanto a la relación de Cervantes con Francisco de Támara, apuntada por Carlos Romero y Rafael Osuna, es factible para el *ius primae noctis* (sin olvidar, como advierte Osuna, que es un rasgo de las sociedades primitivas); pero, más que discutible para el barnaclas (Lozano-Renieblas, 1994). Los préstamos provenientes del *Jardín de flores curiosas* de Torquemada están por demostrar y la relación del *Persiles* con las *Espositioni* de Ruscelli es inexistente. Los estudiosos del *Persiles* se han preguntado por qué Cervantes utilizó directa o indirectamente estos textos de la segunda mitad del XVI en los dos primeros libros y no en los dos últimos (Osuna, 1970a, 408). La respuesta la encontraron en la génesis de los dos primeros libros. No repararon que eran autoridades sobre los países septentrionales. Baste echar un vistazo a cualquier atlas de la época para comprobar que los nombres de Olao Magno, Zeno, Ziegler o Bohemo (Támara en la traducción española) se citan constantemente. Eran las fuentes de casi toda la documentación sobre el septentrión hasta bien entrado el siglo XVII. »²⁸⁴

Prenant appui sur cette longue citation, nous pouvons affirmer que Cervantès bâtit son récit en fonction de l'image du Septentrion dont disposent ses contemporains. Il a ainsi veillé à respecter l'impératif aristotélicien de la vraisemblance et ce désir d'adéquation entre création et norme poétique l'a conduit à mener, préalablement, cet important travail de documentation. L'évocation de contrées nordiques largement méconnues de ses lecteurs est également une habile manière pour le créateur de solliciter leur imagination – comme Héliodore l'avait fait lors de sa description de la girafe, par exemple –. Nous pourrions citer, en guise d'illustration, l'épisode relatant un repas qui réunit les compagnons de route sur l'île de Golandia. Ce passage renferme, en effet, une intéressante description de l'un des mets proposés aux personnages :

« Hízose lumbre pusiéronse las mesas y, sin tratar entonces de otra cosa,

²⁸⁴ LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo de Persiles*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios cervantinos, 1998, p. 24-26.

satisficieron todos la hambre, más con muchos géneros de pescados que con carnes, porque no sirvió otra que la de muchos pájaros que se crían en aquellas partes, de tan estraña manera que, por ser rara y peregrina, me obliga a que aquí la cuente. Híncanse unos palos en la orilla de la mar y entre los escollos donde las aguas llegan, los cuales palos, de allí a poco tiempo, todo aquello que cubre el agua se convierte en dura piedra y, lo que queda fuera del agua se pudre y se corrompe, de cuya corrupción se engendra un pequeño pajarillo que, volando a la tierra, se hace grande y tan sabroso de comer que es uno de los mejores manjares que se usan. Y donde hay mas abundancia dellos es en las provincias de Hibernia y de Irlanda, el cual pájaro se llama *barnaclas*. »²⁸⁵

De façon imprévue, le narrateur extradiégétique prend le parti d'interrompre son récit pour mentionner l'existence d'un étrange oiseau dont la chair fait le bonheur des habitants de ces contrées hostiles. La parenthèse ouverte par la description est mise en évidence par la narration, puisque la première personne qui apparaît dans ces quelques lignes ne renvoie pas à un personnage, mais bel et bien au narrateur. D'après ses dires, ce dernier semble avoir été, lui-même, surpris d'apprendre ce qu'il s'apprête à conter et affirme que ce bref *excursus* provoquera, à coup sûr, l'étonnement de ses lecteurs : « de tan estraña manera que, por ser rara y peregrina, me obliga a que aquí la cuente »²⁸⁶. L'objectif d'un tel passage est *a priori* d'instruire tout en ravissant le lectorat au moyen de la référence à une faune étrange. Cervantès ménage, d'ailleurs, habilement cette pause didactique : il insiste sur son caractère suprenant et introduit furtivement la figure d'un narrateur incapable de passer sous silence ce savoir qu'il possède. L'artifice didactique de cet extrait est visible et se présente comme une adresse à peine voilée aux théoriciens. Dans le même temps, la technique de l'*excursus* est pervertie par Cervantès et la théâtralisation de cette pause descriptive suggère la distance prise par l'auteur par rapport aux impératifs et peut-être même par rapport à Héliodore.

Toujours dans le but d'affirmer et de montrer son acceptation des normes, l'auteur du *Persiles* va aussi être amené à retravailler un élément déjà présent dans *La Galatée*. Dans le « roman pastoral », le caractère didactique de l'ouvrage se concentrait essentiellement dans les discours des personnages, souvent élaborés autour de thématiques amoureuses. Cervantès reprend ce principe lorsqu'il élabore sa formule du « roman d'aventures et d'épreuves », en accordant aux récits des personnages un rôle essentiel : les dialogues – se nouant entre les personnages à des moments d'oisiveté – sont généralement les lieux privilégiés pour présenter des raisonnements et

²⁸⁵ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 212.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 212.

des débats de teneur philosophique. Le récit de Rutilio, qui s'étend sur les huitième et neuvième chapitres du premier livre, et son sonnet intervenant au chapitre dix-huit vont ainsi faire l'objet de divers commentaires destinés à éclairer deux sujets pour le moins ardues : la poésie et la lycanthropie.

« El que mejor entendió lo que cantó Rutilio fue el bárbaro Antonio, el cual dijo asimismo :

–Bien canta Rutilio, y, si por ventura, es suyo el soneto que ha cantado, no es mal poeta, aunque, ¿cómo lo puede ser bueno un oficial? Pero no digo bien, que yo me acuerdo haber visto en mi patria, España, poetas de todos los oficios.

Esto dijo en voz que la oyó Mauricio, el príncipe y Periandro, que no dormían, y Mauricio dijo:

–Posible cosa es que un oficial sea poeta, porque la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento, y tan capaz es el alma del sastre para ser poeta como la de un maese de campo; porque las almas todas son iguales y de una misma masa en sus principios criadas y formadas por su hacedor, y, según la caja y temperamento del cuerpo donde las encierra, así parecen ellas más o menos discretas y atienden y se aficionan a saber las ciencias, artes o habilidades a que las estrellas más las inclinan; pero más principalmente y propia se dice que el poeta *nascitur*. Así que no hay qué admirar de que Rutilio sea poeta, aunque haya sido maestro de danzar.

–Y tan grande –replicó Antonio–, que ha hecho cabriolas en el aire más arriba de las nubes.

–Así es –respondió Rutilio, que todo esto estaba escuchando–, que yo las hice casi junto al cielo cuando me trajo, caballero en el manto, aquella hechicera desde Toscana, mi patria, hasta Noruega, donde la maté, que se había convertido en figura de loba, como ya otras veces he contado.

–Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas setentrionales es un error grandísimo –dijo Mauricio–, aunque admitido de muchos.

–Pues ¿cómo es esto –dijo Arnaldo–, que comúnmente se dice y se tiene por cierto que en Inglaterra andan por los campos manadas de lobos que de gentes humanas se han convertido en ellos?

–Eso –repondió Mauricio– no puede ser en Inglaterra, porque en aquella isla templada y fertilísima no sólo no se crían lobos, pero ninguno otro animal nocivo, como si dijésemos serpientes, víboras, sapos, arañas y escorpiones; antes es cosa llana y manifiesta que, si algún animal ponzoñoso traen de otras partes a Inglaterra, en llegando a ella muere y, si de la tierra desta isla lleva a otra parte a alguna tierra y cercan con ella a alguna víbora, no osa ni puede salir del cerco que la aprisiona y rodea, hasta quedar muerta.

Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad, a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que, al que la padece, le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se junta con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros o ya aullando como lobos ; despedazan los árboles, matan a quien encuentran y comen la carne cruda de los muertos, y hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia (que es la mayor del mar Mediterráneo) gentes deste género, a quién los sicilianos llaman lobos *menar*, los cuales, antes que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan dellos, o que los aten o encierren, porque, si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan, si pueden, con las uñas, dando terribles y espantosos ladridos. Y es esto tanta verdad que entre los que se han de casar se hace información bastante de que ninguno dellos es tocado desta enfermedad y si, después, andando el tiempo, la experiencia muestra lo contrario, se dirime el matrimonio. También es opinión de Plinio, según lo escribe en el lib. 8, cap. 22, que entre los árcades hay un género de gente, la cual, pasando un lago, cuelga los vestidos que lleva de una encina y se

entra desnudo la tierra dentro y se junta con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos, y está con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelve a pasar el lago y cobra su perdida figura; pero todo esto se ha de tener por mentira y, si algo hay, pasa en la imaginación, y no realmente. »²⁸⁷

La matière sur laquelle se fonde le récit s'appuie, de façon évidente, sur une connaissance précise des textes (comme les *Flores de poetas ilustres de España*²⁸⁸), des réalités de pays proches, telle l'Angleterre, et des croyances sur des sujets définis. Cervantès construit son œuvre à partir d'un matériau extralittéraire qu'il intègre et assimile. Choisisant des sujets polémiques – comme, ici, le statut des poètes et la lycanthropie, où les croyances populaires divergent largement des points de vue scientifiques de l'époque –, il répartit les différents points de vue sur ces problématiques entre les personnages de son œuvre. Cet interstice entre deux types de discours et deux opinions est une innovation du *Persiles* : l'auteur a, en effet, pris connaissance du flou entourant ces questions épineuses et a, en outre, décelé la fonction littéraire que pouvait jouer la croyance pour invoquer des phénomènes étranges et paranormaux – qui seront dans un deuxième temps expliqués et élucidés –. Puisque des personnes croient encore à la lycanthropie, par exemple, le phénomène décrit par les personnages du *Persiles* est vraisemblable et Cervantès ne contrevient nullement à l'impératif aristotélicien en revenant sur l'une des acceptions du terme. Lorsqu'il aborde l'épopée, Aristote ménageait, en effet, des nuances quant à la vraisemblance et avait, par exemple, constaté certains paradoxes : il remarquait ainsi que « si cela a une apparence plus rationnelle, même l'absurde pourrait être accepté »²⁸⁹. En choisissant un sujet polémique et en mettant en scène une métamorphose dans la lignée de celle de Lycaon relatée par Ovide²⁹⁰, Cervantès joue ainsi sur la croyance populaire qu'il met en perspective en la confrontant au discours scientifique. L'auteur du *Persiles* prouve donc qu'il a véritablement saisi les ambiguïtés perceptibles dans le précepte de la vraisemblance : les histoires qu'il raconte joueront avec la frontière, parfois mouvante, de ce principe.

Pour parachever notre étude sur l'importance accordée au principe horacien du *utile dulci*, il nous faut, enfin, nous arrêter sur le ton des personnages. À cet égard, le personnage de Mauricio,

²⁸⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, *op.cit.*, p. 242-245.

²⁸⁸ ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros*, Valladolid, Luys Sánchez, 1605.

²⁸⁹ ARISTOTE, *Poétique*, *op.cit.*, p. 127.

²⁹⁰ OVIDE, *Les Métamorphoses*, *op.cit.*, p. 46-48.

qui incarne la figure de l'homme de science – non dépourvue d'ironie puisqu'il s'agit, en même temps, d'un astrologue judiciaire dont les prédictions ne se vérifient pas toujours – méritera une attention particulière. Mauricio est le personnage qui prononce les plus longs discours et qui est en mesure d'argumenter ses propos (il citera ainsi Plinie lors de son long développement sur la lycanthropie : « También es opinión de Plinio, según lo escribe en el lib. 8, cap. 22 »²⁹¹). Il est vrai que les passages où le contenu didactique est sensible correspondent bien souvent aux discours de ce personnage : lorsqu'il aborde le sujet poétique, par exemple, Mauricio organise savamment son discours. Il commence, en effet, par formuler une hypothèse introduite par l'adjectif « posible », qu'il s'attache à vérifier en enchaînant deux explications introduites par « porque ». Les conclusions, mises en avant par le « así » et le « así que », confirment finalement la pertinence de l'hypothèse et, pour prouver la légitimité de Rutilio comme poète, Mauricio s'emparera d'un *topos*, celui du proverbe latin « poeta nascitur, orator fit » afin d'étayer son propos. Le personnage part du particulier pour aller vers l'universel (le pluriel de « todas las almas » marque la frontière entre ces deux perspectives) et conclut sur l'exemple qui intéresse plus particulièrement ses auditeurs : « Así que no hay qué admirar de que Rutilio sea poeta, aunque haya sido maestro de danzar »²⁹². Dans l'explication qu'il avance de la lycanthropie, Mauricio n'oublie jamais de faire étalage de ses connaissances : il se réfère à la médecine, s'appuie sur l'exemple de l'Angleterre qu'il réfute puis sur celui de la Sicile qu'il affirme connaître (l'incise, dans ce passage, montre le désir constant – et excessif – du personnage d'exhiber son savoir : « hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia (que es la mayor del mar Mediterráneo) gentes deste género, »²⁹³). Le personnage maîtrise, à l'évidence, son sujet et il s'attache aussi à convaincre son auditoire que le récit de Rutilio est fondé sur des croyances et des inventions, mais en aucun cas sur des faits avérés : « pero todo esto se ha de tener por mentira y, si algo hay, pasa en la imaginación, y no realmente »²⁹⁴.

Par l'introduction de tels passages dans le *Persiles*, Cervantès met en scène le contenu didactique de sa création. La préoccupation de rendre évidente l'allégeance de la création au

²⁹¹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigimunda*, *op.cit.*, p. 245.

²⁹² *Ibid.*, p. 243.

²⁹³ *Ibid.*, p. 244.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 245.

principe revendiqué par les théoriciens et espéré par les moralistes était déjà sensible dans *La Galatée* et réapparaît dans le *Persiles* : Cervantès a renoncé à tout ce qui était passible de condamnation et propose désormais une création vraisemblable, fondée sur une connaissance précise des lieux et des phénomènes abordés. L'auteur semble, toutefois, avoir gardé une certaine distance dans cette application scrupuleuse du précepte horacien : il aurait ainsi tenté d'instaurer un jeu avec les règles théoriques et les modèles littéraires notamment lorsqu'il met en relief les passages éminemment didactiques et les calques présents dans son œuvre. Dès lors, la nécessité de parer aux critiques des théoriciens et des moralistes ne semble pas avoir occulté les autres facettes de la recherche de Cervantès et des indices, relevés ici et là dans les deux ouvrages, nous invitent à présent à nous concentrer sur la conception de la création qui transparaît dans *La Galatée* et dans le *Persiles*.

- Pour une littérature du divertissement

L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'a jamais perdu de vue l'importance accordée au *docere* par les théoriciens et, au fil du temps, il a affiné sa position face à cet impératif en se montrant capable d'anticiper cette problématique : plutôt que de subir les conséquences d'une œuvre qui serait critiquée après avoir été éditée, Cervantès réfléchit à la façon d'intégrer, d'emblée, ces impératifs à son travail d'écriture en intégrant les évolutions de la théorie littéraire. En insistant sur le nom d'Héliodore, Cervantès garantit à sa création une réception à la hauteur de ses attentes et sa stratégie a porté ses fruits, puisque dans l'approbation de José de Valdivieso, ecclésiastique et dramaturge tolédan, l'on trouvera un jugement aussi élogieux que celui formulé, quelques années plus tôt, à propos de *L'Histoire Éthiopique* : « pues, de cuantos nos dejó escritos, ninguno es más ingenioso, más culto ni más entretenido; en fin, cisne de su buena vejez, casi entre los aprietos de la muerte cantó este parto de su venerado ingenio. Éste es mi parecer »²⁹⁵. S'il n'échappe à personne que l'approbation est un lieu particulièrement codifié où l'éloge est de mise, les observations de José de Valdivieso laissent à penser que Cervantès a véritablement réalisé ce qu'il souhaitait : la reconnaissance du caractère « culto » du récit prouve que la tactique cervantine a fonctionné, car le respect de l'impératif du « enseñar » a été perçu et souligné dans ce texte

²⁹⁵ VALDIVIESO, José de, *Aprobación*, in CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 112.

liminaire. En outre, l'association des deux comparatifs de supériorité « más culto » et « más entretenido » suggère qu'il a véritablement réussi à donner corps à l'*utile dulci*. Si l'hypotexte héliodorien, proclamé par Cervantès avant même la parution du *Persiles*, a constitué un garant de choix, la relation instaurée avec *L'Histoire Éthiopique* est bien plus profonde qu'un pur opportunisme littéraire. Cervantès a vu en Héliodore un prédécesseur remarquable, car il a démontré aux lecteurs et aux théoriciens que l'invention de fictions était une entreprise légitime. Les conclusions de Jacques Amyot réunies dans le *Proesme du translateur* ont pleinement convaincu Cervantès de faire sien le programme littéraire défini par le traducteur à partir de la création d'Héliodore :

« Pourautant que l'artifice d'invention Poétique, comme doctement a escrit Strabon, consiste en trois choses. Premièrement en histoire, de laquelle la fin est verité. A raison dequoy il n'est point loysible aux Poëtes, quand ilz parlent des choses qui sont en nature d'en escrire à leur plaisir autrement que la verité n'est : pour ce que cela leur seroit imputé, non à licence ou artifice : mais à ignorance. Secondement en ordre, et disposition, dont la fin est l'expression et la force d'attirer et retenir le lecteur. Tiercement en la fiction, dont la fin est l'esbahissement, et la delectation, qui procede de la nouvelleté des choses estranges et pleines de merveilles. »²⁹⁶

Plus qu'un modèle, *L'Histoire Éthiopique* – en partie grâce à la médiation de Jacques Amyot – s'est imposé à Cervantès comme un guide fiable pour sortir du labyrinthe des problématiques littéraires de l'Espagne des Siècles d'Or. Aussi, lorsque Cervantès reprend ostensiblement les caractéristiques de la formule élaborée par Héliodore, outre les motivations que nous avons déjà relevées – contourner la critique et anticiper ses attaques –, convient-il d'y voir l'adhésion à une conception de la création sensible dans *L'Histoire Éthiopique*. Le *Persiles* reprend nombre d'ingrédients présents dans l'ouvrage d'Héliodore, car Cervantès a compris que toutes les techniques définies par l'évêque de Trica lui permettraient d'affirmer sa conception personnelle de la finalité de l'œuvre. La structure, qui a reçu tant d'éloges même par les érasmistes, est ainsi identique dans les deux créations, voire perfectionnée par Cervantès. Comme le souligne Jean-Marc Pelorson :

« el epiteto latino de *medias cobra*, pues, en el *Persiles*, el sentido pleno de punto central de la historia, equidistante de su punto inicial y de su punto final. Esta construcción equilibrada quizás fuese para Cervantes un motivo de orgullo: en *Las Etiópicas*, poco más de un mes transcurre entre la escena inicial a orillas del Nilo y la escena final en Etiopía, en tanto que los relatos analépticos cubren varios años. »²⁹⁷

²⁹⁶ AMYOT, J., *Proesme du translateur*, HÉLIODORE, *L'Histoire æthiopique*, op.cit., p. 159.

²⁹⁷ PELORSON, J-M., *El desafío del Persiles*, op.cit., p. 32.

Ne serait-ce que par le début *in medias res* – sur lequel nous reviendrons plus en détail dans la dernière partie de notre travail – Cervantès montre qu’il a perçu la pertinence du choix fait par Héliodore. En revanche, en structurant le *Persiles* de façon parfaitement équilibrée – c’est-à-dire en faisant commencer la narration au milieu exact de l’histoire –, le créateur démontre qu’il a, bien sûr, refusé de se cantonner à la pure et simple reprise d’une technique. Ayant véritablement compris la raison d’être de l’*ordo artificialis* privilégié par Héliodore, Cervantès perfectionne cette forme et en affirme le caractère artificiel – dans une attitude où à la fierté vient peut-être aussi se mêler une pointe de défiance envers le maître. La création d’Héliodore est remarquable, car elle concilie l’irréconciliable et car elle correspond exactement au projet de Cervantès, celui d’offrir une véritable littérature de divertissement. Grâce à *L’Histoire Éthiopique* et à l’analyse faite par Jacques Amyot, il semble possible, à l’aube du XVII^e siècle, de réitérer ce qu’il affirmait dans le prologue de *La Galatée* : « la voluntad del autor, que fue de agradar, haciendo en esto lo que pudo y alcanzó; que ya que en esta parte la obra no responda a su deseo, otras ofrece para adelante de más gusto y de mayor artificio »²⁹⁸.

Programme ambitieux et périlleux que de se tourner sciemment vers une littérature du divertissement dans le contexte que nous avons précédemment décrit. Pourtant, il semble que, en partant de sa propre expérience – en tant qu’auteur et en tant que lecteur –, Cervantès soit arrivé à une conclusion : il est nécessaire de ménager une place à l’imagination et de cultiver des formes laissant aux lecteurs la possibilité de redécouvrir le rôle de cette faculté. En effet, comme le rappelle Jérôme Pelletier, l’imagination a toujours occupé une place fondamentale dans les sociétés humaines :

« Dans toutes les cultures, les humains passent une grande partie de leur temps à jouer à faire semblant, à penser à des mondes imaginaires, à faire l’expérience des créations imaginaires des autres et toutes les sociétés humaines dont nous avons connaissance possèdent l’art et la fiction. On peut donc penser que la fiction et l’art correspondent à des caractéristiques fondamentales de l’esprit humain et ne sont pas réductibles à de simples phénomènes culturels et historiques. »²⁹⁹

Même à des moments historiques où la méfiance à l’égard de cette faculté s’est exprimée, l’activité imaginative et le goût – voire la nécessité – de penser et de découvrir des mondes imaginaires ne se sont jamais taris. La période dans laquelle Cervantès évolue est ainsi traversée

²⁹⁸ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 158.

²⁹⁹ PELLETIER, Jérôme, « La fiction comme culture de la simulation », *Poétique*, n°154, p. 131.

par des tendances contradictoires quant à cette place occupée par l'imagination, la fiction et, plus généralement, l'art. Dès lors, un paradoxe transparait dans la description que nous faisons de l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles puisque si ce sont les attaques envers la fiction que l'on retient et que l'on associe généralement à cette période, nous avons également pu constater qu'une part importante du lectorat persiste à considérer la pratique de la lecture comme une source de plaisir. D'ailleurs, même des lecteurs, devenus par la suite critiques envers certaines créations, avouent leur penchant pour des livres loués, à un moment de leur vie, comme d'agréables passe-temps. sainte Thérèse est, sur ce point, exemplaire :

« Pero para nosotros son ahora mucho más importantes las noticias que nos da un poco más adelante, en el capítulo segundo de la *Vida*, sobre los gustos literarios de su madre, doña Beatriz Dávila y Ahumada, a los que también se aficionará Teresa desde su primera juventud:

"Era aficionada [su madre] a libros de cavallerías, y no tan mal tomava este pasatiempo como yo le tome para mí, porque no perdía su lavor, sino desenvolviemenos para leer en ellos. Y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenia, y ocupar sus hijos que no anduviesen en otras cosas perdidos. De esto le pesava tanto a mi padre que se havia de tener aviso a que no lo viese. 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 ascondida de mi padre" (V. 2, 1).

A esta inclinación juvenil que tanto le cautivó, se refiere la Teresa ya adulta y mujer madura, cuando escribe hacia el año 1562 los primeros y lejanos recuerdos de su vida, en unos términos reprobatorios y críticos, que nos remiten a los que en parecidas circunstancias anímicas y sobre idénticas ocupaciones de sus años mozos, escribiera el Canciller Ayala en su *Rimado de Palacio*:

"Plógome otrosi oír muchas vegadas
libros de devaneos, de mentiras provadas,
Amadís, Lançarote e burlas asacadas
en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas."

Teresa de Jesús, desde la perspectiva de su madurez espiritual, tenía motivos sobrados, como don Pero López de Ayala, para lamentarse del tiempo perdido en la lectura de novelas caballerescas. Sin embargo, no todo era negativo en el contenido de estas novelas, tan abundantes durante el siglo XVI, hasta que Cervantes, buen conocedor del género, arremetió contra las de mala calidad –nunca contra todas mediante la técnica del ridículo utilizada con genialidad en el *Quijote*. Los libros de caballerías, es cierto, adolecen de los defectos apuntados por Enrique Llamas al comentar este pasaje teresiano. Pero tienen también muchos elementos positivos: Teresa podría admirar en ellos las hazañas de tantos héroes, esforzados paladines en defensa de su país, de su rey, de los oprimidos y de las causas justas. »³⁰⁰

Antonio Garrosa Resina met en lumière le paradoxe incarné par sainte Thérèse ou don Pero López de Ayala qui critiquent ces ouvrages, tout en avouant les avoir lus. La religieuse n'affirmait-elle pas : « Y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano

³⁰⁰ GARROSA RESINA, Antonio, « Santa Teresa y la Cultura Literaria de su tiempo (Referencias literarias profanas en la obra Teresiana) », *Castilla: Estudios de literatura*, n°4, p. 85.

ejercicio aunque ascondida de mi padre » ? Le regard rétrospectif porté par Thérèse d'Ávila sur ces ouvrages est critique, mais l'aveu n'en reste pas moins présent et témoigne de l'existence – même passée – d'une lecture enthousiaste et passionnée. Dans son analyse des propos de la Sainte, Antonio Garrosa Resina fait référence au travail de Cervantès, laissant supposer que *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* constituerait, avant tout, une réponse subtile apportée par un créateur à un courant critique tendant à assimiler tous les livres de fiction. En effet, le premier chapitre de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* reprend, presque mot pour mot, les accusations formulées par Thérèse d'Ávila ou, plus exactement, le constat du pouvoir d'attraction exercé par les romans de chevalerie :

« En resolución, él 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, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. »³⁰¹

Ce passage semble donc confirmer les mises en garde lancées par les moralistes, puisque c'est bien l'imagination du lecteur qui est sollicitée par la lecture de « aquellas sonadas soñadas invenciones » : la folie de Don Quichotte n'est rien d'autre que la conséquence d'une fréquentation trop assidue d'histoires incroyables. Pourtant, même dans un passage où les propos des moralistes sont repris et fictionnalisés, Cervantès ménage d'importantes nuances. En effet, ce ne sont pas toutes les lectures qui provoquent ces phénomènes irrationnels et s'il est indéniable que la « fantasía » de Don Quichotte est submergée par le contenu de certains livres, les coupables sont les ouvrages qui ne proposent que des « disparates imposibles ». Autrement dit, toutes les fictions ne sont pas, par essence, mauvaises, mais certaines sont effectivement dépourvues des qualités indispensables à toute création digne de ce nom : la fréquentation de ce second groupe de livres peut alors être considérée comme nocive – même si Cervantès, en poussant les conclusions des moralistes à leurs limites, démontre qu'il est fort peu probable de voir surgir de nouveaux chevaliers errants dans la péninsule Ibérique et que le danger représenté par ces ouvrages est, pour le moins, relatif –. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* a toujours été cité par les critiques pour rappeler la position de Cervantès à l'égard de cette forme fictionnelle particulière

³⁰¹ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha I, op.cit.*, p. 73.

des romans de chevalerie. D'ailleurs, limitant souvent la création de cet auteur à cette seule parodie du roman de chevalerie, la mémoire littéraire tend à se former l'image d'un créateur critique désapprouvant la littérature de l'imaginaire et s'adressant à la faculté raisonnante de ses lecteurs plus qu'à leur imagination. Dans cette perspective, le *Persiles* viendrait confirmer cette interprétation d'un auteur proposant des créations sérieuses et placées sous le contrôle de la théorie aristotélicienne. C'est donc sur cette interprétation du projet littéraire de Cervantès qu'il convient de revenir : d'une part, dans le but de montrer que l'entreprise cervantine ne se résume pas à une œuvre et pour déconstruire, d'autre part, une lecture trop souvent tirée de cette création qui consiste à présenter le projet littéraire de Cervantès comme l'élaboration d'un contre-modèle du roman de chevalerie.

Au cours de son analyse des lecteurs espagnols des Siècles d'Or, Cervantès a dressé le même constat que les moralistes : ses contemporains se tournent de prime abord – et de façon spontanée – vers des ouvrages plaisants, capables de les faire rêver et c'est seulement dans un deuxième temps qu'ils s'en détournent, après avoir assimilé les critiques récurrentes énoncées à l'encontre de cette catégorie de création. En revanche, Cervantès ne tire pas les mêmes conclusions de ces résultats : après avoir fréquenté, lui-même, de nombreux ouvrages de divertissement et des traités poétiques, il a pris conscience de la signification profonde du précepte horacien du *utile dulci*. Pour que les lecteurs puissent continuer à pratiquer la lecture, l'association des deux termes – l'utile et l'agréable – est indispensable : impossible, en effet, de négliger l'aspect didactique d'un ouvrage de fiction au risque de détourner un grand nombre de la lecture d'œuvres imaginaires. Mais, il faut aussi préserver le second terme qui constitue, souvent, la motivation première de la lecture. D'ailleurs, la version espagnole, le *enseñar deleitando*, suggère aussi qu'il convient de plaire activement aux lecteurs tant il est vrai que le gérondif utilisé imprime davantage de dynamisme au second verbe : c'est bien par le *deleitar* que le lecteur pénètre dans l'œuvre. C'est donc toujours en partant d'une analyse attentive des préceptes que Cervantès définit sa position : il constate ainsi que, face à la position des moralistes qui érigent le *enseñar* en valeur absolue, peut émerger une autre lecture, qui privilégiera le second terme du précepte horacien.

Si, dans le prologue de *La Galatée*, Cervantès prend en charge l'expression de sa mission,

cette idée d'élaborer une littérature du divertissement est reprise et fictionnalisée, par la suite, dans les autres créations qu'il propose à ses lecteurs. Ainsi, dans le *Persiles*, les récits des personnages réitèrent l'importance de plaire et les narrateurs n'hésitent pas à s'adresser aux lecteurs pour marquer tout l'intérêt qu'ils leur portent. On se souvient du travail de coupe, mené à bien, à plusieurs reprises, dans le *Persiles* dans le but affirmé de ne pas lasser le lecteur et les premières lignes du second livre qui s'ouvre sur une réflexion métalittéraire illustrent par exemple cet effort pour ne pas lasser les lecteurs. Ce passage souligne, avec force, l'importance de ne jamais perdre de vue le destinataire :

« Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es) se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso, (...) »³⁰²

Le jeu cervantin qui consiste à présenter son narrateur comme le traducteur d'une histoire première – un procédé qui n'est évidemment pas sans rappeler le stratagème mis en place dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – ne doit pas masquer le message central du passage : celui de plaire. Le narrateur-traducteur avoue avoir éliminé un long passage et justifie son acte par l'incise « por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada ». Pourquoi insister sur ce travail de suppression qui aurait, en effet, pu passer inaperçu ? Pour Cervantès, il est, parfois, bon de rappeler au lecteur qu'il est un narrataire estimé. Dans le même temps, une critique paraît poindre dans cette incise : elle s'adresse au modèle héliodorien qui héberge de nombreux *excursi*. Cervantès réutilise pourtant cette technique dans le *Persiles*, mais ce réemploi ne se fait pas de façon aveugle, car le créateur a pris conscience des limites d'une pratique excessive de l'*excursus* : à quoi bon se lancer dans une longue digression sur la jalousie si l'histoire ne l'exige pas ? Le livre de fiction doit-il contenir tous les *topoi* (« cosa en muchas partes referida y ventilada ») pour acquérir une plus grande légitimité aux yeux des lecteurs ? Est-il le lieu approprié pour dissenter sur certaines questions – philosophiques, par exemple – si ces dernières n'entretiennent pas de lien direct avec l'histoire narrée ? Ne doit-il pas plutôt utiliser ce matériau en l'intégrant à la fiction et en lui conférant un rôle au sein de la narration ? Toutes ces questions viennent former un arrière-plan de l'écriture cervantine qui interroge ainsi son essence et son lecteur pour qu'il saisisse la véritable raison d'être de la fiction.

³⁰² CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 279.

Cervantès reprend donc le procédé héliodorien, mais il ne l'emploie pas sans réserve : dans l'exemple que nous venons d'analyser, il est clair que l'auteur du *Persiles* utilise *l'exkursus* avec parcimonie. En effet, pour Cervantès, le véritable danger ne réside pas tant dans la vanité de l'œuvre de fiction que dans l'ennui qu'elle pourrait provoquer chez son lecteur. Aussi, au lieu de retarder une nouvelle fois l'action et d'entreprendre une longue digression qui pourrait lasser, « se viene a la verdad del caso »³⁰³, car le lecteur ne doit pas être enseveli sous une masse didactique sous peine de se détourner de l'œuvre et d'interrompre sa lecture. On assiste, ici, à un habile phénomène de translation : Cervantès part du discours des moralistes pour en proposer un autre, non pas strictement opposé, mais parallèle. En effet, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* plaide en faveur d'une littérature du divertissement, celle que les lecteurs affectionnent même s'ils s'en détournent, parfois, par honte ou par sentiment de culpabilité. L'œuvre didactique, considérée comme une lecture convenable, est pourtant aussi souvent une lecture fastidieuse et ennuyeuse. Face à de tels constats, Cervantès a donc pris le parti de démontrer qu'une œuvre de fiction et de divertissement pouvait avoir toute sa légitimité et que la narration n'était pas toujours un travail aisé : le créateur doit toujours chercher à satisfaire le lecteur, tout en modulant son écriture en fonction des impératifs littéraires.

Il y a un effort évident de la part de Cervantès pour légitimer la fiction et pour rappeler au lecteur que l'œuvre de divertissement a également droit de cité dans son univers quotidien. Cervantès assume, d'ailleurs, pleinement son rôle de conteur qui va séduire (au sens latin, de détourner) ses destinataires l'espace d'un livre ou le temps d'une narration, même s'il sait que ce positionnement risque d'être désapprouvé par certains. La conscience d'aller à contre-courant transparaissait d'ailleurs déjà dans les premières lignes du prologue de *La Galatée* :

« La ocupación de escrebir églogas, en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida, bien recelo que no será tenido por ejercicio tan loable que no sea necesario dar alguna particular satisfacción a los que, siguiendo, el diverso gusto de su inclinación natural, todo lo que es diferente de él estiman por trabajo y tiempo perdido. »³⁰⁴

La question qui occupe alors Cervantès – comment justifier le choix de cultiver des compositions poétiques à la fin du XVI^e siècle ? – réapparaîtra à différents endroits. En effet, dans le prologue

³⁰³ *Ibid.*, p. 279.

³⁰⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 155.

de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès revient encore sur cette problématique poétique qu'il présente cette fois-ci de façon positive :

« El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y contento. »³⁰⁵

L'énumération introduite par Cervantès esquisse un univers pastoral bien connu du créateur et la présence des Muses rappelle implicitement la création bucolique : le constat de Cervantès face à sa première expérience poétique n'est donc pas négatif, mais semble, au contraire, l'avoir convaincu de poursuivre son projet. Quelques années plus tard, au sein de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, nous retrouvons, dans la bouche du curé, pourtant hostile à ce type d'ouvrages, l'aveu de l'utilité de ces ouvrages :

« –¡A otro perro con ese hueso! –respondió el ventero–. ¡Como si yo no supiese cuántas son cinco y adónde me aprieta el zapato! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco. ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impresos con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueron gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio!
–Ya os he dicho, amigo –replicó el cura–, que esto se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas 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, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguna destos libros. »³⁰⁶

L'audace de Cervantès se ressent dans ce passage où il brandit la reconnaissance institutionnelle de ces ouvrages par le Conseil de Castille à travers la licence accordée aux auteurs : soulignant le paradoxe d'une société schizophrène qui renie ce qu'elle accepte, pourtant, de façon officielle, Cervantès réitère l'affirmation de la légitimité de la littérature du divertissement, ici, comparée à d'autres activités ludiques qui ne choquent en rien les Espagnols des Siècles d'Or. Le présupposé d'un lecteur capable de faire la part des choses est, cependant, une nuance habile introduite dans ce passage car il justifie, dans le même temps, l'existence de discours moralistes destinés à certains lecteurs, même si, à l'évidence, la figure du lecteur ignorant reste un cas isolé – seul Don Quichotte finalement se lancera sur les chemins de la Manche pour reproduire les actes héroïques narrés dans *Amadís de Gaula* –.

³⁰⁵ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha I*, op. cit., p. 50.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 132.

Les propos du curé préludent au prologue des *Novelas Ejemplares* où Cervantès reformule, une nouvelle fois, son projet et sa conception de la création : « 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 »³⁰⁷. Finalement, si dans le *Persiles*, l'auteur n'a pas jugé nécessaire de répéter encore cette légitimité de la fiction et du divertissement, c'est parce que le *Proesme au translateur* de Jacques Amyot avait déjà accompli cette tâche pour le « roman d'aventures et d'épreuves » en développant, à partir de *L'Histoire Éthiopique*, un véritable manifeste plaidant en faveur de la littérature à laquelle aspire Cervantès. Grâce à ce texte, le créateur espagnol peut donc faire l'économie d'une nouvelle manière d'affirmer ce qu'il n'a pas cessé de dire tout au long de son parcours de création : la création est divertissement et le divertissement est légitime. L'homme n'est pas que raison et l'imagination doit aussi être comblée. Comme le démontre Laurence Plazenet dans son analyse du manifeste de Jacques Amyot :

« L'homme ordinaire est physiquement incapable d'appliquer sans discontinuer son esprit à des sujets graves. S'il veut mener à bien ses activités les plus sérieuses, force lui est, à un moment donné, de se divertir :

« [...] il fault aucunesfois, que nostre esprit est troublé de mesaventures, ou travaillé et recru de grave estude, user de queque divertissement, pour le destourner de ses tristes pensées, ou bien de quelque refreschissement, pour puis après le remettre plus alaigre, et plus vif à la consideration, ou action des choses d'importance. »

Ainsi se trouve repris un thème développé par Lucien dans l'ouverture de *L'Histoire vraie* (I, 12). Au-delà de ce rapprochement sans doute familier à un vaste public, Lucien lui-même joue sur un poncif. L'argument qui justifie ainsi le divertissement est banal, traité notamment par Hésiode, Horace, Cicéron, Sénèque et Quintilien. Jacques Amyot confère à son propos toute l'autorité d'un lieu commun antique. »³⁰⁸

Pour sa dernière entreprise, Cervantès jouit donc désormais de prestigieux appuis : celui de Jacques Amyot lui a ainsi permis de renouer avec un autre courant sensible, depuis l'Antiquité, qui reconnaissait l'utilité du divertissement et c'est donc l'énumération proposée par Laurence Plazenet que Cervantès peut revendiquer, pour le *Persiles* en prenant soin de mettre au premier plan, le nom le plus évocateur pour les Espagnols du début du XVII^e siècle – celui d'Héliodore –.

³⁰⁷ CERVANTES, M., *Novelas Ejemplares I*, *op.cit.*, p. 52.

³⁰⁸ PLAZENET, L., « Jacques Amyot et « L'immortel Héliodore » » ; HÉLIODORE, *L'Histoire æthiopique*, *op. cit.*, p. 35-36.

- Une problématique essentielle : la définition d'une écriture de l'imaginaire

Si l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* accepte, sans rechigner, de laisser une place aux dogmes poétiques contemporains dans ses créations et de « jouer le jeu » des impératifs réunis dans les traités théoriques, ces questionnements n'occupent qu'une position annexe dans sa recherche. Ce qui l'interroge davantage, en effet, c'est l'écriture elle-même et la relation qui s'établit entre l'auteur et le lecteur, par l'intermédiaire de l'œuvre. Or, dans la première partie de notre travail consacrée aux goûts du public des XVI^e et XVII^e siècles, il était apparu que les créations faisant appel à l'imaginaire des lecteurs étaient particulièrement prisées. Littérature du divertissement et écriture de l'imaginaire iraient ainsi de pair et cette équation va servir d'étoile polaire pour Cervantès dans son parcours à travers les genres. Cependant, à la question « que doit être une écriture de l'imaginaire ? », Cervantès ne répondra pas de la même façon dans *La Galatée* et dans le *Persiles*. La longue période qui s'étend de 1585 à 1605 (année marquée par la publication de la première partie de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*) aura été un moment de maturation mis à profit par l'auteur pour prendre une distance féconde par rapport à sa première œuvre.

Pour ses débuts dans l'univers de la narration, Cervantès avait privilégié la création pastorale plaçant déjà son œuvre du côté de l'idéalisation. En effet, pour Américo Castro, l'écrivain assumait, de cette façon, son penchant pour le travail d'irréalisation :

« Lo rústico y aldeano fue tomado como base para proyectar desde ella cierta visión de la vida perfecta; mas como esa visión procede de una serie de deducciones racionales y esquemáticas, al moldearse dentro de un género literario forzosamente había de conservar su carácter esencialmente quimérico y racionalista. El Renacimiento ha organizado de tal modo las sustancias literarias, que los géneros han de inclinarse hacia el lado de la idea o hacia el de los sentidos; la novela pastoril es género idealista, conscientemente irreal. »³⁰⁹

La rédaction de *La Galatée* exprime donc la volonté de cultiver un genre « idealista, conscientemente irreal ». Genre de la convention et genre poétique, l'églogue est la première affirmation d'un intérêt cervantin pour l'imaginaire. Or, Américo Castro, en réponse aux propos de Menéndez Pelayo qui voyait dans la création pastorale une simple entreprise artistique vouée à la reproduction de la beauté antique, soulignera la correspondance perceptible entre le monde

³⁰⁹ CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Noguer, 1973, p. 179.

déployé dans *La Galatée* et les images peuplant déjà les esprits des contemporains de Cervantès. Le critique insistait sur le fait que : « De cuanto antecede se desprende que lo pastoril viene a su hora y sazón, guiado por motivos intensos que afectan a lo íntimo de la sensibilidad y de la ideología coétaneas »³¹⁰. Au-delà de la reprise d'un motif littéraire, *La Galatée* s'adresse « a lo íntimo de la sensibilidad y de la ideología coétaneas » et cette correspondance ne peut être le fruit du hasard : la fascination première de l'auteur de *La Galatée* pour cet univers pastoral si éloigné de la réalité n'est pas apparu *ex nihilo*. Le créateur a mesuré l'ancrage de ces figures de bergers idéalisés et de cette Arcadie rêvée dans l'imaginaire de ses contemporains et c'est pourquoi il a retenu ce genre, travaillé cette thématique et élaboré des chants amoureux. La figure du berger s'était déjà largement immiscée dans les imaginaires des contemporains de Cervantès et, José Manuel Trabado Cabado remarquait, par exemple, que le discours religieux avait sans aucun doute participé à cet avènement :

« No hay que soslayar el hecho de que también la literatura religiosa supuso un factor muy importante para la revalorización de la figura del pastor y, por ende, de la materia pastoril. El pastor no sólo encarnaba al rústico bobo sino que, ligado a numerosos pasajes bíblicos, fue habilitado como personaje encargado de actuar como trasunto de seres mucho más nobles. »³¹¹

L'apparition dans l'Emblème 14 de Sebastián Covarrubias Horozco³¹² [cf annexe 28] de la figure du berger constitue un autre indice de la diffusion de cette figure : l'image montre, en effet, un berger en train de traire une brebis, tandis que le commentaire commence par une énumération soulignant la plénitude caractéristique de cette vie des champs (« Goza el pastor, la lana, leche, y queso, de la ovejuela mansa »³¹³). Ces deux exemples visent à illustrer la capacité évocatrice d'un terme choisi à dessein : le simple vocable « berger » convoque tout un éventail de représentations disséminées dans des contextes bien divers. Or, Cervantès a relevé la puissance évocatrice constitutive de cette figure et le lien existant entre la création pastorale et des mythes : celui de l'Âge d'Or et celui de l'Arcadie. La résurgence de ces mythes et la présence de la figure centrale du berger dans les « romans pastoraux » expliquent, d'ailleurs, le succès rencontré par ces créations. Étant donné que ce sont essentiellement des courtisans qui se tournent vers les « romans pastoraux », il est compréhensible qu'ils cherchent, dans leurs lectures, des représentations créant

³¹⁰ *Ibid.*, p. 180.

³¹¹ TRABADO CABADO, J. M., *Poética y pragmática del discurso lírico, op.cit.*, p. 105.

³¹² COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sanchez, 1610, p. 14.

³¹³ *Ibid.*, p. 14.

de forts contrastes avec leur propre univers et constituant, dans le même temps, de subtiles miroirs où problématiques universelles et intrigues amoureuses se mélangent avec bonheur. Pour Cervantès, la formulation de l'écriture de l'imaginaire commence donc lorsqu'il entrevoit les virtualités du genre pastoral et qu'il détecte les réseaux de signification entourant les figures imaginaires sur lesquelles s'élaborent ces créations. Aussi, va-t-il s'attacher à relever tous les mythes qui se croisent dans ces ouvrages et à les reprendre dans *La Galatée* afin de forger les premiers contours d'une écriture de l'imaginaire.

À des années de distance de *La Galatée*, Cervantès se lance dans l'aventure du *Persiles* : autre temps, autre genre. Toutefois, au-delà des différences génériques évidentes, une cohérence se perçoit entre les deux projets et entre les deux mondes imaginaires conçus par Cervantès. Dans la dédicace de la seconde partie de *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, en 1615, le Manchot de Lépante emploie à dessein le terme « entretenimiento » pour définir sa création à venir : « Con esto me despido, ofreciendo a V.E *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *deo volente*; el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento »³¹⁴. Étant donné que littérature du divertissement et écriture de l'imaginaire se rejoignent dans la conception cervantine, nous sommes en droit d'affirmer que le *Persiles* s'inscrit, de façon explicite, dans la même démarche que *La Galatée* : œuvre de divertissement, le *Persiles* poursuit la quête, initiée dans le « roman pastoral » de Cervantès, d'une expression satisfaisante de l'imaginaire. Cependant, le créateur sait, pour l'avoir observé, que les imaginaires ne sont pas figés et qu'il convient donc de redéfinir, à chaque projet littéraire, les nouvelles lectures modelant l'imaginaire des lecteurs. Aussi, le créateur aura-t-il recours à des paradigmes qu'il n'avait pas, jusqu'ici, utilisés car ils n'étaient pas pertinents dans ses projets d'écriture précédents. Dans le *Persiles*, c'est l'imaginaire des mondes inconnus et des découvertes que Cervantès va désormais sonder.

Après avoir exploré le mythe de l'Arcadie et les héritages de l'Antiquité et du Christianisme qui conféraient à l'univers pastoral et aux figures des bergers un caractère idéal et supérieur, Cervantès s'adresse, désormais, à d'autres pans de l'imaginaire de ses lecteurs. Le Septentrion décrit dans le *Persiles* se fonde, rappelons-le, sur une connaissance précise de l'image

³¹⁴ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha*, II, *op.cit.*, p. 30.

qu'en avaient – ou que pouvaient en avoir – ses contemporains comme le démontrent les nombreux parallèles perceptibles entre la *Historia de gentibus septentrionalibus*, de l'archevêque d'Upsala, Olaf Mansson (dit Olaus Magnus) et les deux premiers livres du *Persiles*. Antonio Garrosa Resina illustre cette intertextualité en s'appuyant notamment sur l'épisode du deuxième livre du *Persiles* :

« Otros sucesos inverosímiles o maravillosos de diversa índole aparecen también en el *Persiles*, como la alusión a la extraña lluvia, no procedente del cielo, sino provocada por la aparición de unos terribles vestiglos o monstruos marinos, de los que Cervantes tiene noticia a través de la versión italiana de la *Historia de gentibus septentrionalibus*, famoso libro del Arzobispo de Upsala, Olaus Magnus, acerca de la geografía de los países del norte de Europa. Cervantes denomina erróneamente « náufragos » a estos monstruos marinos, en la accidentada narración de las aventuras de Periandro. »³¹⁵

En dépit de l'erreur relevée par le critique dans la reprise du monstre marin mentionné par Olaus Magnus, le dernier ouvrage de Cervantès se nourrit, de façon évidente, de ce texte qui rend compte de l'état de la connaissance de ces régions. La *Historia de gentibus septentrionalibus* a, bien sûr, alimenté et modifié les imaginaires des contemporains de Cervantès, abreuvés d'une production de récits de voyages grandissante. Depuis la Découverte du Nouveau Monde, l'espace inconnu s'est considérablement réduit et pourtant, dans le même temps, toutes ces découvertes et ces explorations accroissent, chez les lecteurs, leur désir de surprise et de nouveauté. Face à cette fascination pour ces récits, l'auteur du *Persiles* prend le parti d'introduire des éléments provenant de ces textes dans son histoire afin d'éveiller l'imagination de ses lecteurs – et des auditeurs de Periandro –. Au début du XVII^e siècle, les contemporains de Cervantès ne peuvent plus accorder leur crédit à certaines histoires invraisemblables et fabuleuses, mais le Septentrion semble encore en mesure d'incarner cette terre où tout est possible et où les êtres et les animaux peuvent encore être dotés de caractéristiques hors-du-commun. L'hypotexte d'Olaus Magnus est indispensable pour lire convenablement le passage suivant, dans la mesure où il a inspiré l'auteur mais aussi ses lecteurs. Ces derniers associeront aisément les faits narrés par Cervantès aux descriptions présentes dans la *Historia de gentibus septentrionalibus*. À cet égard, l'inquiétant serpent rouge ornant la carte proposée [cf. annexe 10] dans l'ouvrage d'Olaus Magnus constitue à lui seul une aide pour les lecteurs du *Persiles* dans leur tâche de représentation de l'étrange poisson décrit par Cervantès dans les lignes suivantes :

³¹⁵ GARROSA RESINA, Antonio, « Algunas reflexiones sobre el tema de lo inverosímil y maravilloso en el « Persiles » de Cervantes », *Castilla: Estudios de literatura*, n° 1, 1980, p. 30.

« de improviso, comenzaron a llover no gotas, sino nubes enteras de agua sobre la nave, de modo que no parecía sino que el mar todo se había subido a la región del viento y, desde allí, se dejaba descolgar sobre el navío. Alborotámonos todos y, puestos en pie, mirando a todas partes, por unas vimos el cielo claro, sin dar muestras de borrasca alguna, cosa que nos puso en miedo y en admiración. En esto, el que estaba conmigo dijo: « Sin duda alguna, esta lluvia procede de la que derraman por las ventanas que tienen más abajo de los ojos aquellos monstruosos pescados que se llaman *náufragos*; y, si esto es así, en gran peligro estamos de perdersos. Menester es disparar toda la artillería, con cuyo ruido se espantan. » En esto, vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible, que, arrebatando un marinero, se le engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascararlo. »³¹⁶

L'invitation faite aux lecteurs à imaginer cette scène et ce « naufrago », digne héritier des animaux fantastiques de la littérature médiévale, nous semble rendre compte de la façon avec laquelle Cervantès a poursuivi son travail d'enrichissement de l'écriture de l'imaginaire. Il s'appuie, en effet, sur le savoir diffus que ses contemporains ont des régions nordiques, mais aussi sur une tradition – un élément structurant de l'imaginaire des individus –. En effet, l'auteur fait appel à une tradition littéraire résumée par Antonio Garrosa Resina en ces termes :

« Entre los abundantes tópicos o lugares comunes que encontramos en toda la producción literaria de la Edad Media europea, destaca, por su insistencia reiterada, el relativo a la aparición de animales fabulosos, casi siempre de grandes proporciones, con los que han de enfrentarse los héroes caballerescos, en aventuras llenas de peligro, con las que ponen a prueba su esfuerzo y valentía. »³¹⁷

Cependant, différence majeure introduite par Cervantès par rapport à cette tradition : l'évocation d'un phénomène étrange s'appuie sur de références d'autorité. Dès lors, ce qui est étonnant et qui fait rêver les lecteurs cervantins devient aussi, par ce jeu que l'auteur établit avec les sources, un récit vraisemblable. La relation à des textes dont la vocation n'a rien d'artistique incite à croire que Cervantès attend de son lecteur une attitude assez semblable à celle qu'il adopte lorsqu'il lit ou entend parler du Septentrion encore partiellement méconnu ou du Nouveau Monde. On se souvient, en effet, de l'émoi occasionné par cette dernière découverte :

« El descubrimiento del Nuevo Mundo constituyó sin duda un verdadero seísmo en la conciencia colectiva de los pueblos europeos de las postrimerías del siglo XV; al doblarse, de la noche a la mañana, el mundo conocido, se produjo un ensanchamiento y un reajuste proporcional de los sistemas sígnicos que se acusó prácticamente en todas las especies discursivas. »³¹⁸

³¹⁶ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 379.

³¹⁷ GARROSA RESINA, Antonio, « La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española », in *Castilla: Estudios de literatura*, n° 9-10, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1985, p. 77.

³¹⁸ CARRASCO, Félix, « América en el imaginario colectivo del Siglo de Oro », in *AIH, Actas XI*, 1992, p. 91.

À l'orée du XVII^e siècle, le lecteur sait que l'inconnu – même si celui-ci ne cesse de se réduire telle une peau de chagrin – est une donnée avec laquelle il doit composer. La découverte du Nouveau Monde a provoqué un bouleversement et le discours a, lui aussi, subi les conséquences de cet élargissement soudain de l'horizon : de nouveaux vocables ont été introduits, les descriptions d'animaux et de végétaux inconnus deviennent monnaie courante... Tous les textes produits à partir de 1492 (*Los cuatro viajes*³¹⁹ de Christophe Colomb ouvrant la voie à ce courant) vont ainsi fournir à l'auteur du *Persiles* un matériau de premier choix pour conférer une épaisseur à son évocation d'un monde lointain. En se fondant sur de tels documents et sur des événements ayant marqué en profondeur l'imaginaire de ses contemporains, Cervantès donne une assise autre que littéraire à son entreprise : au lieu de s'en tenir à l'intertextualité avec des œuvres littéraires travaillant le motif du voyage, le créateur choisit aussi de s'adresser à cet imaginaire construit sur l'expérience – directe ou indirecte – des récentes découvertes. Sans jamais renoncer à interpeller l'imaginaire des lecteurs, le *Persiles* poursuit donc la conquête de nouveaux espaces textuels que l'on pourrait qualifier de « scientifiques ».

De *La Galatée* au *Persiles*, la problématique de l'écriture de l'imaginaire s'impose comme une constante. Pourtant, dans notre hypothèse d'un Cervantès en quête d'une écriture de l'imaginaire, certaines observations pourraient venir mettre à mal notre présupposé – celui d'un auteur en quête d'une écriture destinée à éveiller l'imagination des lecteurs et à dessiner des univers ostensiblement fictionnels et imaginaires –. La période qui s'étend de 1585 à la rédaction du *Persiles* pourrait, par exemple, être interprétée comme une réfutation de notre lecture, ou du moins comme un obstacle : en effet, comment lire le silence cervantin après *La Galatée* ? D'autre part, comment introduire les *Novelas ejemplares* et les deux parties de *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* dans notre interprétation ? L'affirmation, sensible, dans le *Persiles* de la nécessité de cultiver une écriture propice à faire rêver les lecteurs prouve que l'auteur n'a pas renoncé à sa tâche définitionnelle et qu'il nous incombe, à présent, de déterminer la place occupée par ses autres créations au sein de cette vaste entreprise.

³¹⁹ COLÓN, Cristóbal, *Los cuatro viajes - Testamento*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

- Entre *La Galatée* et le *Persiles* : expériences enrichissantes pour la définition d'une écriture

Bien que notre travail prétende étudier plus particulièrement deux ouvrages de la production de Cervantès, nous ne pouvons taire le rôle joué par chacune de ses créations au sein du projet que nous tentons de mettre en lumière : celui d'une définition d'une écriture nouvelle et renouvelée, d'une écriture de l'imaginaire. *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* et les *Novelas Ejemplares* sont-ils à lire comme des ouvrages à part dans l'itinéraire créatif de l'auteur ? Peut-on, sans forcer l'analyse, les inclure dans le projet que nous avons mis à jour en partant de l'analyse comparée de *La Galatée* et du *Persiles* ? Finalement, que dit Cervantès, dans les trois ouvrages centraux de son parcours à propos de cette écriture de l'imaginaire que nous considérons être sa préoccupation profonde et permanente ?

Si l'on revient, un instant, sur la posture cervantine dans *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha*, l'on constatera, tout d'abord, que ce qui est la cible de l'ironie de l'auteur dans cet ouvrage, ce n'est pas la littérature d'« entretenimiento », mais simplement une forme de cette littérature, d'ailleurs vouée à disparaître. La rédaction de *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* constituerait ainsi une étape, que l'on pourrait qualifier de négative, dans la définition de ce que doit être l'écriture de l'imaginaire. Au début du XVII^e siècle, l'invraisemblance et la magie n'ont plus droit de cité dans la littérature d'« entretenimiento » ou, en tout cas, pas sous une forme brute – c'est-à-dire, sans avoir recours à des médiations – : il faut donc inventer de nouvelles façons de faire pour satisfaire les attentes des lecteurs, en évitant de tomber dans l'écueil d'ouvrages accumulant les faits extraordinaires et dénués de toute vraisemblance. À cet égard, les propos contenus dans le prologue de la première partie de *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* constituent un véritable condensé de toutes les critiques formulées à l'encontre des livres de chevalerie. Il est, cependant, indispensable de souligner qu'ils ne sont pas assumés par l'auteur, car c'est un interlocuteur fictif, un ami venu interrompre les réflexions du créateur, qui lui dévoile sa lecture du roman de chevalerie :

« Este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquéllas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón, ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología ; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica; ni tiene para qué

predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento. Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y, pues, esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballería, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos. Procurando 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. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco. »³²⁰

Ce discours s'apparente, de prime abord, à une critique de toute littérature de divertissement. Toutefois, à y regarder de plus près, il ne s'agit que d'une manière de lire (celle de l'ami apparu à l'improviste dans le laboratoire de création) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. De plus, l'entreprise de Cervantès est présentée dans ce texte liminaire comme une remise en cause de la validité d'un modèle particulier : le roman de chevalerie. Le point de vue est argumenté (il insiste notamment sur le silence des textes de l'Antiquité sur cette forme) et prend vite l'apparence d'une lamentation face à l'engouement suscité par ces ouvrages (« la autoridad y cábida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballería », « aborrecidos de tantos y alabados de muchos más »). Pourtant, même ce critique visiblement hermétique aux charmes du roman de chevalerie conseillera à l'auteur de poursuivre sa quête en lui livrant un certain nombre de clés : « Procurando 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 »³²¹.

La seule lecture du prologue fournit ainsi des pistes d'interprétation pour comprendre le sens et la fonction de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* dans l'itinéraire cervantin que nous avons décrit jusqu'ici. Le parcours créatif suivi par Cervantès ne pouvait évidemment pas faire l'économie d'une étape négative, nécessaire pour interroger, en profondeur, un modèle en vigueur dont les limites commençaient à être perçues – le roman de chevalerie –. *El Ingenioso*

³²⁰ CERVANTES, M., *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, I*, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, p. 57-58.

³²¹ *Ibid.*, p. 58.

Hidalgo Don Quijote de la Mancha permet donc à l'auteur de se repositionner par rapport à son projet initial : il met en mots et fictionnalise sa réflexion sur ce que ne doit pas être son écriture, tout en offrant, par la même occasion, une œuvre de divertissement mettant en scène une ingénieuse fiction. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* n'en reste donc pas moins une œuvre de l'imaginaire : il fait appel à l'imaginaire des lecteurs pétris de lectures chevaleresques qui n'ont plus la crédibilité d'autant. Nous sommes aussi en présence d'une construction imaginée par un auteur afin de faire rire ses lecteurs et de leur montrer le véritable but de toute fiction : rompre la logique quotidienne de celui qui accepte d'intégrer, l'espace de la lecture, cet univers construit de toutes pièces. Le lecteur incarné par Don Quichotte est, d'ailleurs, souvent associé au champ lexical de l'imagination, comme dans le passage suivant :

« Esta maravillosa quietud, y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los libros autores de su desgracia, le trujo a la imaginación una de las estrañas locuras que buenamente imaginarse pueden; y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo –que, como se ha dicho, castillos eran todas las ventas donde se alojaba–, »³²²

L'imagination est présentée par l'auteur comme un élément essentiel dans le processus de la lecture : celle que Don Quichotte réalise des livres de chevalerie le mène, bien sûr, à des situations burlesques et folles car son imaginaire singulier le conduit à tout juger en fonction du paradigme des livres de chevalerie (« –que, como se ha dicho, castillos eran todas las ventas donde se alojaba– »³²³). Si le cas de Don Quichotte peut être considéré comme un cas limite, Cervantès n'en met pas moins en relief la force de l'imagination dans cet ouvrage et il précise l'une des sources de cette faculté : la lecture qui se nourrit des représentations des lecteurs et qui alimente, en retour, leur façon de se représenter le monde et les choses. La rédaction de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* est une étape essentielle car elle a mis à jour la dualité (lecture dangereuse / pouvoir de l'imagination) à partir de laquelle se déploient les discours critiques que nous avons rencontrés jusqu'ici. Pour Cervantès, il s'avérait indispensable de sonder et d'approcher les points de vue contraires en rédigeant une œuvre où la mise en scène des croyances populaires allait démontrer l'absurdité de leurs fondements. L'auteur a ainsi utilisé les critiques traditionnellement adressées à un genre pour créer un livre où l'imagination occupe encore une place centrale et qui interpelle – sous le masque de la critique – l'imaginaire des lecteurs : si le roman de chevalerie n'est plus une formule que l'on peut cultiver telle quelle, le succès rencontré

³²² *Ibid.*, p. 202.

³²³ *Ibid.*, p. 202.

auprès du lectorat interroge et prouve qu'il faut poursuivre la recherche d'un autre paradigme capable de supplanter le premier.

Étape négative, la rédaction de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* expose les excès d'une formule à succès et devient une tentative de se dégager du modèle des romans de chevalerie. D'ailleurs, la réaction de Sancho face à l'imagination incontrôlable de son maître pourrait être lue comme une fictionnalisation de l'attitude d'éloignement de certains lecteurs, ayant désormais assimilé les critères aristotéliens, face à des créations ne ménageant aucune pause dans l'escalade des péripéties et de l'invraisemblance :

« A lo que respondió Sancho :

–Vive Dios, señor Caballero de la Triste Figura, que no puedo sufrir ni llevar en paciencia algunas cosas que vuestra merced dice, y que por ellas vengo a imaginar que todo cuanto me dice de caballerías, y de alcanzar reinos e imperios, de dar ínsulas, y de hacer otras mercedes y grandezas, como es uso de caballeros andantes, que todo debe de ser cosa de viento y mentira, y todo pastraña, o patraña, o como lo llamáremos. Porque quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga deste error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe de tener güero el juicio? La bacía yo la llevo en el costal, toda abollada, y llévola para aderezarla en mi casa y hacerme la barba en ella, si Dios me diere tanta gracia, que algún día me vea con mi mujer y hijos. »³²⁴

Si *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* a permis à Cervantès d'affirmer la distance qu'il souhaite prendre face à une formule, l'ouvrage prend aussi les traits d'une étude de deux processus, souvent convergents : la lecture et l'imagination. Ces deux processus, décrits à maintes reprises dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, révèlent la permanence de la problématique de l'écriture de l'imaginaire dans l'esprit du créateur : pourquoi, en effet, accorder tant d'espace à l'évocation des constructions imaginaires de Don Quichotte ? Et pourquoi s'arrêter longuement sur les qualités perçues par des lecteurs bien différents dans les romans de chevalerie ? Dans le chapitre trente-deux, l'aubergiste évoquant la pratique de la lecture orale, observait ainsi que « cuando oyo decir aquellos furibundos golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días »³²⁵, tandis que Maritornes avouait, pour sa part, le plaisir pris à « oír aquellas cosas, muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero »³²⁶. Du

³²⁴ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, op.cit., p. 306.

³²⁵ *Ibid.*, p. 393.

³²⁶ *Ibid.*, p. 393

point de vue de l'écriture, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* est certes une étape négative consistant à écarter certains modèles et certains courants, mais du point de vue de l'imaginaire et des lecteurs, cet ouvrage laisse entrevoir la continuité de la démarche cervantine : l'imagination est une faculté que beaucoup cherchent à nier ou à contrôler mais Cervantès affirme, avec Don Quichotte, qu'il faut bien plutôt en reconnaître la liberté et la stimuler. Reste à savoir quelles créations pourraient donner à l'imagination des lecteurs une véritable satisfaction.

Les *Novelas Ejemplares* s'intègrent, elles aussi, aisément dans le projet de Cervantès : l'auteur y multiplie les tentatives et diversifie, de façon notable, les thématiques abordées. La recherche paraît alors s'accélérer et se concentrer dans l'interrogation conjointe de plusieurs modèles. Dans ce recueil, en effet, Javier Blasco a souligné que :

« Cervantes abrió la puerta a una amalgama de procedimientos afines a los géneros de ficción más frecuentados en la época. En primer lugar, la novela picaresca, cuya polémica presencia atañe a tres relatos (*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros*) y llega a afectar a algún otro (*El casamiento engañoso* y en ocasiones *La gitana* y *El licenciado Vidriera*), a lo que habría que sumar la cercanía de algunos relatos a la narración pastoril renacentista de raigambre clásica –con el tamiz de Garcilaso y Montemayor–, evidente en *La gitana*, pero que también se ha querido ver en *La ilustre fregona* e incluso en *Rinconete y Cortadillo*. Por otro lado está el género bizantino, pujante en el Renacimiento a partir del descubrimiento de Heliodoro y en el que Cervantes pretendió pontificar con su *Persiles*. »³²⁷

Dans la *Novela de la ilustre fregona* par exemple, Cervantès met, d'abord, en exergue le caractère picaresque de son récit en employant à diverses reprises cet adjectif – *picaresco* – qui évoque immédiatement aux lecteurs ces livres s'inscrivant dans la lignée du *Lazarillo de Tormes*. La filiation générique de cette nouvelle n'est qu'apparente puisqu'à la trame picaresque, Cervantès décide aussi d'allier une seconde : la sentimentale. En outre, l'analyse du genre picaresque entreprise dans la *Novela de la ilustre fregona* ne détourne aucunement l'auteur de ses problématiques habituelles, telle celle de ne pas lasser le lecteur et de la nécessité de faire bref (un impératif d'autant plus exigeant lorsqu'il s'agit de rédiger une nouvelle) :

« A estos dos caballeros mozos, como quien han de ser las principales personas deste cuento, por excusar y ahorrar letras, les llamaremos con solos los nombres de Carriazo y Avendaño.
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

³²⁷ BLASCO, Javier, *Prólogo*, in CERVANTES, M., *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 63.

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. »³²⁸

Même dans une nouvelle, qui interroge les contours d'un genre bien différent du « roman pastoral » ou du « roman d'aventures et d'épreuves », Cervantès poursuit son questionnement de la fiction et de l'imaginaire. Il joue, par exemple, sur les procédés de mise en abyme en intégrant des compositions poétiques ainsi qu'un long récit explicatif relatif aux origines de Constanza (« Con esto se fue tan admirado del cuento y del suceso de la ilustre fregona como de su incomparable hermosura »³²⁹). La fin de la nouvelle insistera, d'ailleurs, sur ces procédés d'imbrication rappelant la véritable visée du récit :

« Dio ocasión la historia de la *ilustre fregona* a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solenizar y en alabar la sin par hermosura de Costanza, la cual aun vive en compañía de su buen mozo de mesón, y Carriazo ni más ni menos, con tres hijos, que sin tomar el estilo del padre ni acordarse si hay almadrabas en el mundo, hoy están todos estudiando en Salamanca; y su padre, apenas ve 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! » »³³⁰

Dans ce passage, la continuité entre *La Galatée*, les *Novelas Ejemplares* et le *Persiles* est perceptible alors que la nouvelle semblait revendiquer son appartenance à un genre *a priori* hétérogène. Ainsi, la référence aux chants des poètes du Tage ne manquera pas de rappeler les bergers éplorés peuplant *La Galatée* et l'on remarquera, de surcroît, que Constanza est dotée de la même beauté incomparable que Galatée ou qu'Auristela. Enfin, le récit termine à la manière d'un conte et la fin heureuse de la nouvelle paraît aussi annoncer celle du *Persiles* : tout se règle en quelques lignes, après une cascade de péripéties. Les épisodes picaresques précédemment narrés seront finalement présentés comme une parenthèse (un souvenir revenant à la mémoire du personnage et une thématique qui s'est fait une place indéniable dans les imaginaires des lecteurs depuis la publication du *Lazarillo*). Le véritable but des *Novelas Ejemplares* est bel et bien de travailler sur le récit et de s'interroger sur sa matière et ses éléments constitutifs, car le récit est, à lui même, sa propre référentialité. L'auteur clôt, d'ailleurs, sa narration en observant que l'histoire contée pourrait tout autant donner lieu à des poèmes qu'à des satires selon les éléments retenus par les soins des créateurs à venir. En définitive, ce que Cervantès souligne dans les premières et dans

³²⁸ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares II*, *op.cit.*, p. 139.

³²⁹ *Ibid.*, p. 190.

³³⁰ *Ibid.*, p. 198.

les dernières lignes de son récit c'est bien la nature fictive de ce qu'il raconte : peu importe le filtre choisi pour narrer (le début du récit revendiquait l'appartenance au genre picaresque alors que le dénouement laisse à penser que la matière aurait pu être présentée sous d'autres apparences) puisque l'essentiel tient à la nature – fictive – de ce que l'auteur propose aux lecteurs. Il a puisé dans les différents genres qui modèlent et modulent l'imaginaire de ces lecteurs qui apprécient tout autant un récit picaresque qu'un récit pastoral. Avec le genre narratif bref, Cervantès plonge, plus loin encore, dans les confins de la fiction : les *Novelas ejemplares* constituent ainsi une sorte de banc d'essai expérimental où le créateur découvre pleinement la pertinence d'introduire une multiplicité de voix narratives, la nécessité de travailler la façon dont il les introduira – en les étagant, par exemple – et l'effet créé par l'intrusion du récit dans le récit. Elles concentrent, sans aucun doute, les réflexions métalittéraires de l'auteur : chaque nouvelle qu'il offre forme, en effet, une création parfaite, une unité fictionnelle laissant voir la maîtrise de l'auteur et, juxtaposées, elles témoignent, en outre, du regard critique de Cervantès, capable d'embrasser le panorama littéraire de son temps. Le passage par le genre bref a donc été particulièrement bénéfique pour la recherche cervantine qui se légitime notamment par sa capacité à interroger la fiction dans les différentes formes qu'elle prend aux XVI^e et XVII^e siècles.

En passant de *La Galatée* au *Persiles*, à travers *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et les *Novelas Ejemplares*, Cervantès précise sa démarche tout en continuant à écrire des fictions. De fait, même le silence cervantin doit être perçu comme une étape – méditative, mais justifiée – dans cette exploration qui n'est pas linéaire, mais tissée de sinuosités. Francisco López Estrada a d'ailleurs détecté, dans ce suspens de la création, une période paradoxalement féconde dans la réflexion de l'auteur :

« El siguiente libro que publicó fue la primera parte del *Quijote* (en 1605), o sea, veinte años después. Esto representa un largo paréntesis de maduración literaria. *La Galatea* queda, por lo tanto, lejos del *Quijote*. Algunos creen que separa un abismo entre ambos libros. Otros creemos que *La Galatea* y el *Quijote* (y otros libros cervantinos) se relacionan de manera que, en las coordenadas espirituales de la época, el uno le predispuso para que escribiera el otro y para el resto de la creación literaria del autor. »³³¹

Nous partageons l'avis exprimé ici par Francisco López Estrada nous conviant à relier chaque étape de l'itinéraire du créateur. Toutes les œuvres publiées entre 1585 et 1605 ne relèvent jamais

³³¹ LÓPEZ ESTRADA, F. ; GARCÍA-BERDOY, M.T., *Introducción*, in CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 16.

des mêmes choix littéraires, mais elles participent d'un même mouvement qui évolue, revient sur la création déjà accomplie, et précise les procédés à privilégier. Ainsi, après le long silence cervantin, les deux parties de *Don Quichotte* et les *Novelas Ejemplares*, forment aussi – nous nous sommes efforcée de le montrer – des étapes essentielles dans la trajectoire empruntée par Cervantès. Elle est tantôt interrompue par des moments réflexifs, tantôt ponctuée par des périodes d'une dense création : l'auteur n'oublie jamais d'embrasser du regard le chemin déjà parcouru, faisant évoluer son écriture par sa pratique et l'analyse de ses réalisations successives. Impossible, dès lors, de saisir pleinement le sens et la raison d'être d'une œuvre sans la replacer dans son contexte qui est formé par l'ensemble de la production de l'auteur. Or, ce principe – nous y reviendrons, d'ailleurs, dans notre dernière partie – apparaît tout particulièrement nécessaire si l'on souhaite lire convenablement le *Persiles*, où la réflexivité et les effets de dialogue et d'intertextualité avec les œuvres précédentes travaillent, en profondeur, l'écriture cervantine. Entre l'écriture de *La Galatée* et celle du *Persiles*, une évolution indéniable se perçoit sur le plan de la forme, du traitement du matériau imaginaire et des caractéristiques mêmes de l'univers imaginaire élaboré. Au-delà des différences – que nous allons, à présent, nous attacher à mettre en évidence et à expliquer – qui se font sentir entre *La Galatée* et le *Persiles*, Cervantès ne cesse de réaffirmer, par ces deux œuvres, la nécessité d'écrire des fictions.

b- *La Galatée* et le *Persiles* : deux univers fictionnels bien distincts

L'existence d'une recherche perceptible dans l'ensemble de la production littéraire de Cervantès ne doit pas masquer les particularités de chaque œuvre étudiée : en effet, chacune des créations constitue une exploration à part entière et c'est pourquoi il nous semble indispensable de mesurer et d'interroger les caractéristiques propres de *La Galatée* et du *Persiles*. La réflexion métapoétique de l'auteur s'est parée de nuances nouvelles et la progression de cette pensée en mouvement, nourrie par les expériences accumulées, se ressent, de façon évidente, dans les choix formels retenus par Cervantès. En 1585, il investit un genre mixte où prose et vers alternent, alors que l'œuvre que les lecteurs découvrent en 1617 délaisse ostensiblement le prosimètre. De plus, après avoir construit un univers pastoral clos dans son églogue, Cervantès prend la décision de proposer à son lectorat un voyage depuis le Septentrion en guise d'adieu. *La Galatée* et le *Persiles* ne relèvent donc pas exactement de la même vision de ce que doit être un univers

imaginaire, car l'auteur précise et nuance peu à peu cette image. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que les personnages mis en scène dans les deux ouvrages appartiendront à deux types bien distincts : les bergers cèdent, en effet, la place aux « peregrinos ».

Tous ces exemples que nous nous apprêtons à analyser dans cette partie, nous permettront de saisir l'écart qui fonde ces deux recherches cervantines, menées au début et à la fin de son parcours créatif : *La Galatée* et le *Persiles* correspondent, en effet, à deux approches distinctes de l'auteur qui n'aspire pas à utiliser les mêmes ressorts de l'imaginaire de ses lecteurs et qui envisage différemment son rapport aux règles. Les défis littéraires que ces deux créations incarnent – face aux impératifs théoriques notamment – nous mèneront enfin à une dernière interrogation : le respect de la vraisemblance est-il incompatible avec l'écriture de l'imaginaire ?

- Genre mixte et narration pure

La première remarque qui s'impose, lorsque l'on entreprend une étude comparée de *La Galatée* et du *Persiles*, relève de la présence, plus ou moins importante, des vers dans ces deux romans. De façon indéniable, les parties versifiées viennent régulièrement ponctuer le cours de la narration dans *La Galatée*, alors que le *Persiles* ne présente qu'un nombre très réduit de compositions en vers [cf. annexes 14, 15 et 18]. Pourquoi se tourner, au début de son parcours, vers un genre mixte ? Et pourquoi abandonner, par la suite, le vers au profit de la narration pure dans une œuvre comme le *Persiles* ? À ces questions premières, les deux filiations dans lesquelles choisit de s'inscrire l'auteur permettent bien sûr de saisir les particularités formelles des deux créations : le « roman pastoral » dont l'ancêtre est la poésie bucolique accueille, de façon légitime, le vers, tandis que le « roman d'aventures et d'épreuves » qui se pose pourtant en héritier de l'épopée s'est détourné consciemment de l'hexamètre au cours du XVI^e siècle. On se souviendra, en ce qui concerne ce deuxième point, de l'apparition dans les traités théoriques d'une forme nouvelle dont l'une des caractéristiques est précisément liée au rejet du vers : de fait, dans la *Philosophía antigua poética*, Alonso López Pinciano ouvrira la brèche qu'il avait repérée dans le texte du Stagirite. Aussi, en partant de la citation d'un extrait de la *Poétique*, « La épica hace su

imitación con solo lenguaje o metro »³³², affirmera-t-il que le mètre n'est pas un impératif générique valable pour l'épopée :

« –De manera –dijo Fadrique– que os parece que « el metro » corrigió al nombre de « lenguaje » y que Aristóteles quiso que fuese en metro el poema heroico; pues advertid que también pudo querer con la disyuntiva lo que de ordinario la disyuntiva quiere y es que basta que la una de las proposiciones sea verdadera y que, ahora sea lenguaje suelto, agora atado, es suficiente para la épica. »³³³

Autre temps, autre forme si l'on peut dire. D'ailleurs, lorsque Fadrique, affirmera un peu plus loin que « de Heliodoro no hay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escrito »³³⁴, il suggèrera encore que l'emploi du vers héroïque n'est pas un gage de qualité de l'épopée puisque cette dernière peut être tout aussi bien écrite en vers qu'en prose. Il apparaît ainsi que la théorie poétique qui s'élabore au cours du XVI^e siècle élargit considérablement le champ couvert par l'adjectif épique : la relation, jusque là évidente, entre hexamètre et épopée est définitivement ébranlée. C'est aussi par rapport à cette volonté d'ouverture du genre que, dans la partie intitulée « De la heroica » (correspondant à la onzième lettre de la *Philosophía antigua poética*), les œuvres d'Homère et de Virgile sont mises en présence d'autres créations, bien plus récentes, où le vers n'a plus sa raison d'être :

« de manera que los *Amores de Theágenes y Cariclea* de Heliodoro y los de *Leucipo y Clitofonte* de Achile Estacio son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida*; y todos estos libros de caballerías, cual los cuatro dichos poemas, no tienen, digo, diferencia alguna esencial que los distinga ni tampoco esencialmente se diferencia uno de otro por las condiciones individuales, así como dicen hay diferencia de un Pedro a otro ; y es una cosa buscar la esencia de la épica, otra buscar la perfección en todas sus calidades. »³³⁵

Si le vers permet d'atteindre une perfection formelle, sa présence auréolerait aussi la création de connotations négatives, en l'inscrivant dans un passé archaïque et dans une écriture propre aux épopées de l'Antiquité. De cette façon, Alonso López Pinciano suggère l'existence d'un principe évolutif que tous – auteurs, théoriciens et lecteurs – doivent désormais admettre.

Cervantès semble avoir été particulièrement attentif à l'émergence de ce concept hybride d'« épopée en prose » et c'est pourquoi il s'attèlera à la difficile tâche de le matérialiser en mettant

³³² LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética, op.cit.*, p. 474.

³³³ *Ibid.*, p. 475.

³³⁴ *Ibid.*, p. 461.

³³⁵ *Ibid.*, p. 461.

à l'épreuve de la pratique cette définition théorique. Ne place-t-il pas, en effet, le *Persiles* dans cette catégorie particulière du genre épique qui laisse de côté le vers ? Cette décision n'est pas anodine, tant elle témoigne d'un changement dans la conception cervantine de la fiction : la prose est désormais privilégiée pour élaborer des univers imaginaires. Après *La Galatée*, le vers ne sera plus autant cultivé par Cervantès et le créateur se centrera, presque exclusivement, sur les potentialités de la prose. Pour autant, il n'est pas légitime de parler d'une rupture face aux expérimentations réalisées au moment de la rédaction du « roman pastoral » : grâce au genre mixte, l'auteur a élaboré un certain nombre de techniques et il a surtout pénétré, de façon progressive, dans un univers narratif régi par la prose. Lors de l'élaboration des pièces en vers réunies dans son églogue, Cervantès a notamment pris la mesure de l'importance des sonorités, des modalités de l'expression d'une subjectivité et de l'existence d'un « je » poétique. En dernier lieu, l'auteur a appréhendé le principe de seuil lors de la rédaction de *La Galatée* puisque le vers marque, de façon très forte, l'entrée du lecteur dans une unité imaginaire.

Dans le premier livre de *La Galatée*, par exemple, Elicio entend une voix qui l'intrigue et qu'il identifie rapidement : le berger tend alors l'oreille assumant soudainement le rôle d'auditeur – accidentel – du chant de Lisandro. Ce chant projette Elicio – et, ce faisant, le lecteur de *La Galatée* – dans l'intériorité du personnage :

« A este punto cesó la voz, por la cual Elicio conoció claramente que aquel era el pastor homicida, de que recibió mucho gusto por parecerle que estaba en parte donde podría saber de él lo que deseaba. Y queriéndose llegar más cerca, hubo de tornarse a parar, porque le pareció que el pastor templaba un rabel, y quiso escuchar primero si al son de él alguna cosa diría; y no tardó mucho que con suave y acordada voz oyó que de esta manera cantaba:

LISANDRO
 ¡Oh, alma venturosa,
 que del humano velo
 libre al alta región viva volaste,
 dejando en tenebrosa
 cárcel de desconuelo
 mi vida, aunque contigo la llevaste!
 Sin tí, oscura dejaste
 La luz clara del día;
 Por tierra, derribada
 La esperanza fundada
 En el más firme asiento de alegría;
 En fin, con tu partida,
 Quedó vivo el dolor, muerta la vida. »³³⁶

³³⁶ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 184.

Le seuil entre prose et vers est marqué de façon bien nette, au sein de l'ouvrage, par la mention du nom du « je » poétique qui va s'exprimer (ici, Lisandro). L'auditeur caché – Elicio – avait déjà entendu des bribes d'un récit au cours duquel les noms des protagonistes de l'histoire de Lisandro avaient été cités explicitement (le traître Carino et la bien-aimée Leonida), mais sa curiosité le pousse à en savoir davantage : le chant qu'entame Lisandro vient donc compléter les éléments contenus dans le récit de la page précédente. Toutefois, le recours au vers introduit une rupture claire face à la prose, étant donné que le locuteur et les modalités d'expression changent brutalement : en effet, c'est désormais Lisandro qui s'exprimera directement laissant auditeur et lecteur découvrir ses états d'âme. La chanson entonnée rend enfin compte de l'adresse cervantine dans le maniement des vers, puisque les nombreux enjambements matérialisent avec force le manque lié à la disparition de l'être cher. Ainsi, par exemple, « la luz clara del día » est isolée dans un vers et n'est donc – de façon visible – plus accessible au « je » poétique qui s'exprime. Un tel passage illustre toute la pertinence de l'emploi du vers : les chants viennent, en effet, compléter le récit et sont aussi l'occasion de rompre la narration – et ce faisant, d'éviter la monotonie –. L'émergence de cette chanson dans le premier livre de *La Galatée* produit, en outre, une intéressante variété puisqu'elle propose de lire la même histoire à partir du point de vue du personnage : la chanson dit, certes, la même chose que le récit précédent de Lisandro, mais elle le dit différemment et le reformule.

Avec *La Galatée*, Cervantès a perçu la complémentarité entre prose et parties versifiées et a mis à nu la richesse et la fonction du prosimètre. Il met en évidence la puissance expressive des compositions en vers qui, dans leur forme, expriment aussi l'état d'âme de celui qui chante : dans l'exemple étudié, l'utilisation des enjambements prouve à quel point Cervantès maîtrise cette correspondance entre le fond et la forme. Pourtant, il semble qu'au fil du temps, le vers ou le prosimètre soit perçu de plus en plus comme un artifice aux yeux de Cervantès : plus que d'abandon, il conviendrait, en effet, de parler de scission entre vers et prose, car après l'expérience de *La Galatée*, le créateur dissociera les deux écritures. Par la suite, il publiera le *Viaje del Parnaso*, œuvre composée de tercets et se consacrera, parallèlement, à des publications nettement dominées par la prose même si quelques vers émergent encore parfois dans ces compositions (que ce soit dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, dans les *Novelas Ejemplares* ou dans le *Persiles*). L'expérience littéraire qu'a représentée *La Galatée* a donc été déterminante

puisqu'elle l'a conduit à dissocier, dans ses entreprises ultérieures, vers et prose : pour Cervantès, ces recherches peuvent s'enrichir mutuellement, mais elles ne doivent plus aboutir à la rédaction d'une œuvre, où vers et prose coexistent à part égale. *La Galatée* marque donc un point de rupture dans la conception que se fait l'auteur de son écriture : les parties versifiées pourront encore émerger au sein d'œuvres rédigées en prose, mais le rapport entretenu entre vers et prose changera définitivement – le vers ne resurgira qu'épisodiquement et n'occupera plus le premier plan –. Dans le *Persiles*, les dix apparitions de compositions versifiées [cf. *annexe 18*] attestent et entérinent ce changement d'orientation : il s'agit, en outre, essentiellement de sonnets ou de citations de vers isolés de leur contexte poétique. Les stances récitées par Feliciano de la Voz³³⁷ sont le seul exemple d'une place encore importante accordée au vers dans le testament littéraire de Cervantès : cependant, nous sommes en présence d'un suprenant phénomène de retranscription puisque lorsqu'elles apparaissent dans le texte, ces stances ont déjà été chantées (la narration souligne, d'ailleurs, ce phénomène : « Pidió Auristela a Feliciano le diese el traslado de los versos que había cantado delante de la santísima imagen »³³⁸). Il y a donc un décalage temporel significatif entre le chant et la présentation de ce qui a été chanté, car la fonction du texte poétique n'est plus narrative mais purement illustrative : le vers, dans le *Persiles*, n'est définitivement plus conçu comme un moteur de la narration mais comme un appareil. Introduire le chant au moment où il a été chanté aurait mis à mal le dynamisme dramatique de l'épisode : Cervantès décide donc de retarder la présentation des stances de Feliciano de la Voz.

Après *La Galatée*, les œuvres cervantines en prose sont bien plus nombreuses que celles dominées par le vers et cette progression trouve des justifications au regard de la démarche cervantine. En effet, Cervantès, avant de se confronter à la narration, s'était fait connaître, dans un premier temps, par sa production versifiée : le « roman pastoral », par son caractère mixte, offrait ainsi à l'auteur l'opportunité de continuer à cultiver les vers tout en prenant la mesure des problématiques propres à la narration. L'on pourrait donc parler d'une œuvre de transition ou d'un trait d'union essentiel pour faire le lien entre deux étapes d'un même parcours : *La Galatée* s'appuie sur la production versifiée antérieure et annonce la création en prose à venir. L'épilogue de Cervantès jouit de la réputation que s'est déjà acquise l'auteur en tant que « faiseur de vers ».

³³⁷ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 477-483.

³³⁸ *Ibid.*, p. 477.

Par la suite, l'écriture prendra une direction bien marquée : face aux quatre-vingt-deux compositions en vers ponctuant la narration de *La Galatée* [cf. *annexe 15*], les parties versifiées se font visiblement plus rares *Persiles*. La première n'intervient, d'ailleurs, que tardivement, dans le neuvième chapitre du premier livre : il s'agit d'un sonnet, chanté par Manuel de Sosa Coitiño, que les héros entendent, sans en pouvoir identifier immédiatement l'interprète.

« Mar sesgo, viento largo, estrella clara,
camino, aunque no usado, alegre y cierto,
al hermoso, al seguro, al capaz puerto
llevan la nave vuestra, única y rara.

En Scilas ni en Caribdis no repara
ni en peligro que el mar tenga encubierto,
siguiendo su derrota al descubierta,
que limpia honestidad su curso para.

Con todo, si os faltara la esperanza
del llegar a este puerto, no por eso
giréis las velas, que será simpleza.

Que es enemigo amor de la mudanza
y nunca tuvo próspero suceso
el que no se quilata en la firmeza. »³³⁹

Ce chant nous semble particulièrement représentatif puisqu'il exprime le passage d'une écriture – celle qui fonde *La Galatée* – à l'autre – celle élaborée pour le *Persiles* –. En effet, dans *La Galatée*, la vie des bergers, par les moments oisifs qu'elle laisse, autorise et justifie l'apparition du chant : pour se divertir et occuper des instants où les devoirs pastoraux sont délaissés, les personnages composent des pièces en vers. Or, dans ce passage du *Persiles*, Cervantès fait émerger le chant à un moment assez similaire : les personnages sont sur un bateau, les péripéties ont, pour un bref instant, cessé et le chant du Portugais permet de combler la vacuité et l'oisiveté liées à la situation d'attente et de repos. Pourtant, le thème même du sonnet entérine l'évolution de la conception cervantine : si l'amour apparaît dans le dernier tercet, c'est désormais le champ lexical du voyage qui dominera. À cet égard, les éléments sont convoqués dans la composition poétique pour rappeler le contexte maritime – « mar sesgo, viento largo » – et le voyage transparaît dans les vocables « camino », « nave », « derrota », « curso », « velas », tandis que le terme de l'itinéraire est incarné par le « puerto ». Cette intrusion d'un morceau en vers, dans une œuvre relevant de l'épopée en prose, signifie le passage d'un genre à l'autre : dans un ouvrage

³³⁹ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 196.

dominé par l'aventure et le voyage, où les péripéties s'accumulent, la pause que constitue le chant n'a définitivement plus toute sa raison d'être. De fait, la première apparition d'un passage en vers va synthétiser ce changement : Cervantès reprend une situation de vide narratif, proche de celles que l'on retrouve dans *La Galatée*, mais il oriente la lecture du chant, puisque le thème amoureux est ici abordé sous la forme d'un voyage. Clins d'œil à son passé de « faiseur de vers » et à sa création antérieure, les parties versifiées présentes dans le *Persiles* rappellent aux lecteurs la formation de l'auteur, qui a fait ses armes avec des œuvres où le vers occupait une place essentielle et, ce faisant, la cohérence de son parcours. Après *La Galatée*, où la présence des vers est inhérente au genre cultivé, Cervantès prendra soin de justifier, dans ses narrations ultérieures, l'apparition de ces morceaux en vers. L'émergence de résonances des créations antérieures dans le *Persiles* devient une façon de marquer, de façon intratextuelle, l'unité de la recherche littéraire menée par Cervantès : si Cervantès oriente sa quête vers une écriture, désormais dominée par la prose, il n'oublie, cependant, pas de rappeler la genèse de cette prose en intégrant toujours des compositions en vers.

Les explications que l'on pourrait apporter aux différences formelles relevées entre les deux ouvrages de Cervantès encadrant sa production narrative sont de plusieurs ordres : certaines ont – une fois encore – trait au goût du public, tandis que d'autres trouvent leur origine dans la théorisation de la narration et que les dernières, enfin, seront à chercher du côté de la cohérence interne de la démarche cervantine. Pour des esprits commençant à intégrer l'impératif de vraisemblance, comment accepter le fait que des personnages s'expriment en vers ? Si la présence du vers est encore largement tolérée, et même perçue comme plaisante au cours de la lecture, un livre où les parties versifiées dominent, notamment dans les discours des personnages, ne paraît plus très vraisemblable aux yeux des lecteurs du début du XVII^e siècle. C'est donc la théorisation poétique du moment qui a orienté, de façon déterminante, les attentes des ces derniers, mais aussi les auteurs, vers une écriture en prose : si la création pastorale peut se construire autour de chants, la légitimité du vers n'est plus évidente pour les autres genres. Étant donné que le principe de la vraisemblance s'est définitivement immiscé dans la nouvelle grille d'écriture et de lecture introduites par les théoriciens, le vers semble désormais devoir être cantonné à la production strictement lyrique – même si cette terminologie générique ne fait pas encore tout à fait autorité –. Pour faire le récit d'histoires vraisemblables, les créateurs se tourneront, de façon privilégiée, vers

la prose, car elle offre de nombreux avantages et tisse des liens, de plus en plus étroits, avec ce concept de vraisemblance. L'une des explications que l'on pourrait avancer tient à l'existence d'un phénomène de porosité dans les débats agitant l'univers de la création à cette période : ainsi, les débats sur l'utilisation de la prose dans la comédie, qui opposeront, au XVI^e siècle, les poéticiens italiens et espagnols, paraissent avoir réussi à contaminer les réflexions connexes, en faisant surgir cette possible équation consistant à associer prose et vraisemblance. Le vers est toujours considéré comme le signe de la noblesse d'une création, mais, parallèlement, la prose se fraye une place grandissante dans le panorama littéraire. Comme le souligne José Checa Beltrán, qui observe la persistance de ces débats au XVIII^e siècle :

« La necesidad del verso como requisito esencial de la obra literaria fue un problema muy debatido por los preceptistas italianos de los siglos XVI y XVII y reflejado, igualmente, en los tratados de Poética españoles de esta misma época. Aristóteles se sirvió de la distinción prosa-verso para disertar sobre poesía e historia, estableciendo que no era el verso lo que separaba estas disciplinas, ya que « sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa », y especificando que la diferencia fundamental entre el historiador y el poeta estriba en que « uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder ». Junto a la idea de que no todo lo escrito en verso puede considerarse poesía, encontramos en Aristóteles otros pasajes en los que, con bastante ambigüedad, parece admitir la prosa como lenguaje apto para la creación de la obra literaria: nos referimos, sobre todo, a los versos, origen de las encontradas interpretaciones posteriores, en los que el filósofo griego se refiere a la epopeya, escrita «en prosa o en verso». »³⁴⁰

Cervantès ne peut rester sourd à ces questions soulevées quant à la légitimité du vers et de la prose et quant à leur grandeur respective... C'est pourquoi, au regard des nouvelles tendances qui se dessinent – le récit picaresque pouvant être considéré, à cet égard, comme un pionnier –, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* redéfinit progressivement le rapport entre vers et prose. Œuvre mixte où le vers est mis en scène ou œuvre en prose où le vers n'émerge plus que de façon occasionnelle, *La Galatée* et le *Persiles* incarnent, en tous cas, deux états de la réflexion cervantine sur son écriture. Son interrogation ne se restreint évidemment pas à la seule présence du vers, et les deux ouvrages témoignent aussi du foisonnement des questionnements de l'auteur quant à l'univers imaginaire qu'il souhaite offrir à ses lecteurs : le traitement des données géographiques et spatiales que nous allons analyser dans les sous-parties suivantes mettra en lumière de nouvelles nuances entre les deux créations : à l'imaginaire du fleuve et de l'espace clos succèdera le motif du voyage.

³⁴⁰ CHECA BELTRÁN, José, « « Acción humana », « prosa frente a verso » y « retractatio »: tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII », *Castilla*, 15, 1990, p. 58.

- Un univers pastoral clos, fondé sur l’imaginaire du fleuve

Le choix générique initial induit incontestablement un certain nombre de caractéristiques qui confèrent à chaque œuvre cervantine sa spécificité et cette remarque vaut notamment pour les données spatiales. Cervantès développe, en effet, deux conceptions spatiales bien distinctes : alors que *La Galatée* est régie par le principe de la fermeture, le *Persiles* se fondera, quant à lui, sur une dynamique de l’ouverture. Dans *La Galatée*, Cervantès donne à voir une Arcadie où la campagne est un lieu d’harmonie – même si ce *locus amoenus* est parfois mis à mal par l’incursion d’étrangers ou d’êtres violents –. Au contraire, dans le *Persiles*, l’espace devient une source de péripéties et un élément perturbateur. Loin de négliger la donnée spatiale, Cervantès accorde donc aux espaces un rôle de premier ordre dans ses œuvres : les lieux décrits ou esquissés par l’auteur ne sont plus seulement un arrière-plan, un simple décor dans lequel se meuvent les personnages, mais ils acquièrent, au contraire, un véritable statut : ils assumeront le rôle de symboles ou deviendront même d’authentiques actants pour reprendre la terminologie de Greimas³⁴¹. Pour sa première œuvre, Cervantès puise, en effet, dans une série de mythes et de représentations peuplant l’imaginaire de ses lecteurs afin de bâtir l’espace dans lequel se déroulera *La Galatée*. Le créateur prend le parti de respecter la tradition pastorale et le modèle de *L’Arcadia* de Sannazaro est évidemment convoqué :

« El lugar en que ocurren los hechos pastoriles son las riberas de los ríos. La tradición antigua desemboca en la *Arcadia* de Sannazaro, que en la prosa XII recoge una relación de los ríos lejanos: Tanais, Danubio, Meandro, Peneo, Caistro, Acheloo y Eurota, y otra de cercanos: Tibre, Liri, Vulturno y Sebeto. Cervantes, siguiendo a Montemayor, escoge un río español, el Tajo, y establece un aprecio poético de su geografía en el grado que se mencionó. Timbrio elogia el río en contraste con el Betis, el Ebro, el Pisuerga de los cercanos, y el Tíber, Po y el inevitable Sebeto. En el elogio del río, que es un breve discurso o *laus* retórica, lo compara con los ríos Janto, Anfriso y Alfeo, de prestigio griego, alabando la *industria* de sus moradores, sobre todo en las huertas y jardines: el logro de la *tercia naturaleza* es su resultado, en el que interviene incluso la mención de los artefactos de altas ruedas que elevan el agua. »³⁴²

Cervantès opte donc pour un espace restreint et repérable : les rives du Tage seront le décor de l’action et les mouvements des personnages vont se limiter à cet espace. La première indication

³⁴¹ GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

³⁴² LÓPEZ ESTRADA, F. ; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M. *Introducción* in CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 61.

spatiale du roman intervient dès la deuxième page de l'œuvre et lorsque surgit la référence à « las riberas del Tajo »³⁴³, les contours de la péninsule Ibérique s'esquissent dans l'esprit des lecteurs : l'auteur ne cherche, nullement, à créer un effet d'attente ou à différer la découverte du lieu, mais fournit très vite un nom propre connu des destinataires. Cervantès retient le plus long fleuve ibérique, avec ses mille huit kilomètres traversant l'Espagne et le Portugal, même si, par la suite, il ne précise pas davantage la localisation du village où vivent les bergers.

L'on peut certainement établir un parallèle entre « las riberas de Tajo »³⁴⁴ et le double mouvement sensible dans les premières lignes de la première partie de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* consistant à ancrer le récit dans un lieu connu tout en refusant de préciser davantage : « En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme »³⁴⁵. En effet, le lecteur est en droit d'exiger la présence d'un certain nombre de repères spatio-temporels lorsqu'il entame sa lecture ; en revanche, selon Cervantès, il doit aussi accepter de se laisser guider par le narrateur et de perdre, d'une certaine façon, ses repères lorsqu'il entre dans l'œuvre. D'ailleurs, dans toutes les créations cervantines, le narrateur utilisera, avec habileté, les données géographiques en leur attribuant tantôt la fonction d'indices et tantôt celle de symboles. C'est pour cette raison que, dans le cas de *La Galatée*, il convient de répondre à une série de questions. À quoi est associé le fleuve dans l'imaginaire collectif ? Quels sont les indices géographiques laissés aux lecteurs ? Enfin, pourquoi le choix du fleuve est-il une façon symbolique d'inscrire *La Galatée* dans la tradition pastorale ?

Dans l'imaginaire collectif, le fleuve est un endroit fécond et favorable à l'épanouissement d'une nature riche et nourricière : l'eau est indispensable à l'agriculture et à l'élevage et sa présence garantit donc l'essor de ses rives. Aussi, dans *La Galatée*, Cervantès réactivera-t-il toutes ces images associées au fleuve, car il cherche à donner à son décor des caractéristiques rassurantes et idéales : l'épithète associée au fleuve espagnol est celle de « claro » et elle annonce, d'emblée, les qualités de ce lieu où évolueront les personnages de *La Galatée*. Si Cervantès mentionne très tôt le nom de ce fleuve, permettant, de la sorte, à ses lecteurs de situer l'histoire narrée, ce n'est pourtant qu'au terme de *La Galatée* qu'apparaîtra la justification argumentée de son choix. Ainsi,

³⁴³ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 166.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 168.

³⁴⁵ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, I, op.cit., p.69.

dans le dernier livre, un personnage étranger à ce lieu, Timbrio, ne restera pas insensible à la beauté et à l'harmonie dominant ici :

« se comenzaron a encaminar al valle de los Cipreses. Llevando todos un maravilloso silencio, hasta que, admirado Timbrio de ver la frescura y belleza del claro Tajo, por do caminaba, vuelto a Elicio, que al lado le venía, le dijo:
–No poca maravilla me causa, Elicio, la incomparable belleza de esas frescas riberas y no sin razón, porque quien ha visto, como yo, las espaciosas del nombrado Betis y las que visten y adornan el famoso Ebro y al conocido Pisuerga, y en las apartadas tierras ha paseado las del santo Tíbre y las amenas del Po, celebrado por la caída del atrevido mozo, sin dejar de haber rodeado las frescuras del apacible Sebeto, grande ocasión había de ser la que a maravilla me moviese a ver otras algunas. »³⁴⁶

Le système comparatif introduit par le personnage-voyageur érige le Tage en nouvelle Arcadie : les autres fleuves mentionnés ne peuvent, en effet, prétendre égaler celui que Cervantès a retenu comme décor pour *La Galatée*. Tous les fleuves énumérés par Timbrio sont pourtant, eux aussi, dotés de qualificatifs positifs : « el nombrado Betis », « el famoso Ebro », « el conocido Pisuerga », « el santo Tíbre », « el Po, celebrado », « el apacible Sebeto ». Leurs rives présentent des atouts évidents : elles sont « espaciosas », elles sont « amenas » ou sont associées à des conditions climatiques recherchées (« las frescuras »). Au sommet de ces fleuves, l'étranger place cependant le Tage, puisqu'il présente et concentre toutes les qualités attendues de ce type de lieu : Timbrio souligne « la incomparable belleza de esas frescas riberas » et encadre ses remarques du substantif « maravilla ». Un autre berger, connaissant mieux l'endroit, viendra, d'ailleurs, confirmer les observations de Timbrio en mettant en relief le caractère exceptionnel du lieu dans lequel évoluent les personnages :

« porque, sin duda, puedes creer que la amenidad y frescura de las riberas de este río hacen notoria y conocida ventaja a todas las que has nombrado, aunque entrase en ellas las del apartado Janto y del conocido Anfriso y el enamorado Alfeo, porque tiene y ha hecho cierto la experiencia que, casi por derecha línea, encima de la mayor parte de estas riberas, se muestra un cielo luciente y claro. »³⁴⁷

En poursuivant le principe de comparaisons initié par son interlocuteur, Elicio insistera, à son tour, sur l'aménité des rives : il se lance bientôt dans une nouvelle description qui réunira tous les éléments traditionnellement associés à l'imaginaire du fleuve – lieu d'harmonie, lieu de fertilité, lieu où l'homme et la nature coexistent en paix – :

« Vuelve, pues, los ojos, valeroso Timbrio, y mira cuánto adornan sus riberas las muchas aldeas y ricas caserías que por ellas se ven fundadas. Aquí se ve en cualquiera sazón del año andar la risueña Primavera con la hermosa Venus en hábito

³⁴⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 540-541.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 541.

sucinto y amoroso, y Céfiro, que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores. Y la industria de sus moradores ha hecho tanto que la Naturaleza, incorporada con el Arte, es hecha artífice y connatural del Arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia Naturaleza, a la cual no sabré dar nombre. De sus cultivados jardines, con quien los huertos Hespérides y de Alcino se pueden callar; de los espesos bosques, de los pacíficos olivos, verdes laureles y acopados mirtos; de sus abundosos pastos, alegres valles y vestidos collados, arroyos y fuentes que en esta ribera se hallan, no se espere que diga más, sino que, si en alguna parte de la tierra los Campos Elíseos tienen asiento, es, sin duda, en ésta. ¿Qué diré de la industria de las altas ruedas, con cuyo continuo movimiento sacan las aguas del profundo río y humedecen abundantemente las eras que por largo espacio están apartadas? Añádese a todo esto criarse en estas riberas las más hermosas y discretas pastoras que en la redondez del suelo pueden hallarse, para cuyo testimonio, dejando aparte el que la experiencia nos muestra y lo que tú, Timbrio, ha que estás en ellas y has visto, bastará traer, por ejemplo, a aquella pastora que allí ves, oh, Timbrio. »³⁴⁸

L'éloge des rives du Tage réalisé par Elicio est encore travaillé par de nombreuses énumérations. Or, une telle construction laisse entrevoir la façon de faire cervantine ainsi que son ingéniosité : l'auteur part des images communément associées au fleuve pour mener à bien, dans un deuxième temps, un processus d'idéalisation. La nature est riche et foisonnante, le printemps est éternel et les habitants de cette contrée ont réussi à établir une relation fondée sur le principe d'harmonie avec le milieu dans lequel ils évoluent. L'effet d'insistance et d'accumulation produit par l'énumération élève la description et c'est donc l'image d'un lieu parfait et merveilleux qui se confirme tout au long de *La Galatée*. Dès lors, les références mythologiques introduites par Elicio ne viennent qu'appuyer une lecture qui avait été déjà suggérée dès les premières pages du roman : nouvelle Arcadie et nouveau verger des Hespérides, le Tage est le lieu idéal pour les histoires de bergers amoureux proposées dans *La Galatée*. Si l'on ajoute à toutes les caractéristiques précédemment évoquées, la nature aurifère des rives du Tage – bien connue des contemporains de Cervantès –, l'on comprend aisément qu'il soit considéré par les Espagnols du XVI^e siècle comme étant le fleuve par excellence.

Le choix du Tage est un exemple particulièrement probant de la capacité de l'auteur à sonder l'imaginaire de ses contemporains. En effet, dans l'Espagne des Siècles d'Or, le Tage est un endroit stratégique et une voie fréquentée par les contemporains de l'auteur : ces derniers connaissent bien ce lieu et en ont mesuré l'importance économique. Le Tage, cours d'eau navigable, occupe une place centrale dans la péninsule Ibérique, puisqu'il parcourt la péninsule en

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 542-543.

son milieu et semble être une ligne de partage reconnue entre un Nord et un Sud. D'autre part, il jouit aussi d'une position particulière puisqu'il est un passage obligé pour les voyageurs et qu'il est considéré, avant même le XVI^e siècle, comme un élément indispensable pour l'activité agricole du pays. Il est, d'ailleurs, à noter que le Tage apparaît dans de nombreux écrits et que ces diverses mentions témoignent de l'image – issue, cette fois-ci, de l'expérience et de la réalité espagnole de la fin du XVI^e siècle – que s'est forgée peu à peu le fleuve. Les remarques formulées par Andrés Navagero, ambassadeur vénicien, lorsqu'il parcourt la péninsule, confirment cette place prépondérante assumée par ce fleuve espagnol. José Ignacio Uriol synthétise les impressions de ce voyageur en ces termes :

« Permanece en Toledo hasta en 24 de febrero del año siguiente. No le agrada su clima: en el verano hace en ella grandísimo calor y en el invierno es muy húmeda, porque entra poco el sol, da noticia del proyecto de elevación del agua del Tajo para el abastecimiento de la ciudad y de la existencia de dos puentes, el de Alcántara y el de San Martín, así como de la importancia económica del Arzobispo de Toledo, 80.000 ducados de renta al año, que « hace que se pueda decir, en verdad, que ésta es la iglesia más rica de la cristiandad », y de la rivalidad entre los Ayala, condes de Fuensalida, y los Silva. »³⁴⁹

Le fleuve est donc perçu, même par des étrangers, comme un axe majeur et c'est pour son caractère stratégique qu'il éveillera aussi l'attention des autorités, comme le suggère la mention du projet d'élévation des eaux du Tage. Bien avant le XVI^e siècle, l'économie de ses rives se fondait, d'ailleurs, déjà sur l'agriculture et l'élevage :

« Desde mediados del siglo xv y hasta comienzos del siglo xvi, la ganadería estante experimentó un fuerte crecimiento, lo que no impidió un predominio numérico de los trashumantes. Este desarrollo pudo deberse a varios factores. En primer lugar el auge de una ganadería comercial, básicamente ovina, en unas estructuras de mercado a las que los pequeños y medianos propietarios de ovejas deseaban acceder como medio de superar la crisis económica bajomedieval. Como sucedió con los monocultivos (vid y cereal) y cultivos especializados (plantas textiles, tintóreas, etc.), el comercio y la industria de la lana suponía una importante fuente de ingresos para los propietarios de rebaños, tanto campesinos como no. El binomio agricultura-ganadería se resolvió con la aparición de cultivos asociados a la ganadería estante, cereales y vid, así como con la creación de nuevos espacios de pastizal, que en muchos casos supuso un importante obstáculo a la agricultura. »³⁵⁰

L'image du fleuve nourricier travaillée par Cervantès ne se fonde donc plus seulement sur un imaginaire collectif du fleuve, mais elle s'appuie aussi sur la réalité péninsulaire du XVI^e siècle.

³⁴⁹ URIOL, José Ignacio, « Viaje por España en la primera mitad del siglo XVI », in *Revistas de Obras Públicas*, Mayo 1987, p. 333.

³⁵⁰ PUÑAL FERNÁNDEZ, Tomás, « La ganadería lanar en Madrid y su tierra durante la Edad Media », *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, Historia Medieval*, t. 11, 1998, p. 337.

Les réseaux mythologiques, les représentations traditionnelles et l'importance réelle du Tage dans l'économie et le paysage espagnols du XVI^e siècle se croisent et se superposent pour donner aux rives décrites dans *La Galatée* une signification et une épaisseur particulières.

Le Tage apparaît dans des textes non-littéraires, dans des témoignages et dans des documents officiels, mais il a également retenu l'intérêt des créateurs qui ont précédé Cervantès : diverses œuvres bucoliques avaient, en effet, ouvert la voie à l'auteur de *La Galatée*. Le nom de ce fleuve apparaît déjà sous la plume de Garcilaso et l'on se souviendra, à ce propos, de la répétition du « Vosotros, los de Tajo, en su ribera »³⁵¹ dans les vers 528 et 532 de la deuxième églogue du Prince des Poètes ou de l'évocation suivante, présente dans la troisième églogue :

« Pintado el caudaloso rio se vía
qu'en áspera estrechez reducido,
un monte casi alrededor tenía,
con ímpetu corriendo y con ruido;
querer cercallo todo parecía
en su bolver, mas era afán perdido;
dexábase correr en fin derecho,
contento de lo mucho qu'avía hecho.

Estava puesta en la sublime cumbre
Del monte; i desd'allí por él sembrada,
Aquella ilustre i clara pesadumbre
D'antiguos edificios adornada.
D'allí con agradable mansedumbre
El Tajo va siguiendo su jornada
I regando los campos i arboledas
Con artificio de las altas ruedas. »³⁵²

Garcilaso n'est pas le seul à avoir précédé l'auteur de *La Galatée* dans cette préférence pour un fleuve espagnol en guise de cadre bucolique. Ainsi, comme le rappelle Werner Krauss :

« Montalvo, autor del *Pastor de Filida*, localiza su novela como otros tantos autores en las orillas fértiles del Tajo. De todas partes afluyen pastores:
"Paréceme, que de España lo mejor se recoge en estas selvas. Esto puedes creer, dixo Finea, que aunque lo natural dellas es bueno, todos esos ricos pastores que hoy has visto y esas pastoras de tanta gracia y hermosura, cuál es del Ebro, cuál del Tormes, Pisuerga, Henares, Guadiana, y algunos de donde, mudando nuestro Tajo el nombre, se llama Tejo; pero como el sitio es tan acomodado a la crianza del ganado, muchos que aqui vienen por poco, se quedan por mucho..." »³⁵³

³⁵¹ GARCILASO, *Égloga II*, in HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, op.cit., p. 757.

³⁵² GARCILASO, *Égloga III*, *Ibid.*, p. 931-932.

³⁵³ KRAUSS, Werner, « Localización y desplazamientos en la novela pastoril española », *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Por Norbert Polussen, Jaime Sánchez Romeralo, 1967, p. 368.

Les rives du Tage sont également présentées par Luis Gálvez de Montalvo comme un endroit propice pour les troupeaux et l'auteur choisit, lui aussi, de produire un effet d'emphase dans sa présentation du cadre. À la différence de Cervantès, il n'attend cependant pas la fin du livre pour décrire le lieu, mais débute son œuvre par une évocation de l'endroit dans laquelle interviennent deux occurrences du nom « Tajo » :

« Quando de mas apuestos, i lúcidos pastores florecía el Tajo, morada antigua de las sagradas Musas, vino a su celebrada ribera el caudoloso Mendino, nieto del gran Rabadan Mendiano, con cuya llegada el claro río ensoberveció sus corrientes: los altos montes de luz, i gloria se vistieron: el fertil campo renovó su casi perdida hermosura; pues los pastores dél incitados de aquella sobrenatural virtud, de manera siguieron sus pisadas, que embidioso Hebro, confuso Tormes; Pisuerga, i Guadalquivir admirados, inclinaron sus cabezas; i las hinchadas urnas manaron con un silencio admirable: sólo el felice Tajo resonava, i lo mejor de su son era Mendino, cuya ausencia sintió de suerte Henares, su nativo río, que con sus ojos acrecentó tributo a las arenas de oro. »³⁵⁴

Dans *El Pastor de Fílida*, la venue d'un étranger semble être célébrée par le paysage tout entier qui se pare, pour l'occasion, de caractéristiques merveilleuses. La description du fleuve et de ses alentours n'est pas retardée comme dans *La Galatée*, mais s'expose dès la première page : c'est une façon de rappeler, pour l'auteur, l'importance qu'il octroie aux données spatiales dans le « roman pastoral ». Enfin, il nous faut également mentionner la présence du Tage dans *Los siete libros de la Diana* et selon Bruno Mario Damiani, un critique qui met un point d'honneur à montrer le réalisme historique et social présent dans l'ouvrage de Montemayor :

« Frente a Virgilio, « del cual se dijo que puso deliberadamente en boca de sus pastores referencias geográficas falsas o confusas » (veáse *Églogas*, II, 24), los personajes de Montemayor aluden de forma exacta a una serie de lugares perfectamente identificables. La mayor parte de la novela transcurre en los campos de León, cerca de las márgenes del río Esla (p. 7), « donde comienza un claro, ideal para el paso del ganado, que se extiende hasta la ribera del Duero y más allá de la ribera del Tajo, no muy lejos de la frontera con Portugal ». »³⁵⁵

Ces exemples de la présence du Tage dans les œuvres pastorales dont s'inspire Cervantès – ou, du moins, qu'il connaît – nous semblent particulièrement dignes d'intérêt. Nous avons déjà souligné le poids de la généalogie pour un auteur du XVI^e siècle qui souhaite entreprendre la rédaction d'une œuvre et, en ce qui concerne le traitement de l'espace, il est évident que Cervantès ne

³⁵⁴ GÁLVEZ MONTALVO, Luis, *El Pastor de Fílida*, Valencia, Librería Mayansiana, 1792, p. 1.

³⁵⁵ DAMIANI, Bruno Mario, « Realismo histórico y social de *La Diana* de Jorge de Montemayor », in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto*, vol. 1, 1983, p. 421-422.

conçoit pas cet héritage comme un lourd fardeau, mais qu'il y voit plutôt la possibilité de réactiver plus aisément certaines images que ses prédécesseurs ont perpétuées dans les esprits de leurs contemporains. Les exemples cités, lus et connus des lecteurs, auront permis d'asseoir cette relation entre le fleuve espagnol et l'univers pastoral sur laquelle l'auteur de *La Galatée* peut s'appuyer. Aussi, n'est-il pas anodin que l'éloge du lieu intervienne si tard dans l'ouvrage de Cervantès : l'auteur a déjà mesuré l'imaginaire nimbant le nom du Tage et ne se précipitera donc pas pour justifier son choix spatial. Au fil des pages de *La Galatée*, il introduit, certes, des références à cet espace fertile [cf. *annexe 8*], mais il ne s'arrête que tardivement, dans le dernier livre, pour le décrire : en définitive, le passage que nous avons cité précédemment – l'éloge des rives du Tage réalisé par Elicio – serait peut-être même à lire davantage comme un hommage à la tradition bucolique que comme une véritable description du lieu retenu comme cadre de *La Galatée*. En effet, Cervantès n'avait finalement pas besoin d'entreprendre cette pièce descriptive et, s'il le fait, c'est essentiellement pour exprimer sa reconnaissance envers ses prédécesseurs et pour réactiver cet héritage littéraire.

Outre le fait que Cervantès fonde sa construction spatiale sur les images travaillant les représentations de ses contemporains et sur des références littéraires et extra-littéraires, il cherche aussi à parfaire la vision d'un univers clos dans *La Galatée*. L'auteur travaille le caractère local des rives du Tage, en insistant sur les endroits essentiels à la vie pastorale : le village, les champs, les sources, les clairières et les bois seront, tour à tour, mentionnés. Ainsi, dans la bouche d'Elicio, les noms de lieux s'accumulent dans un but évident de particularisation : « Ora vayas al arroyo de las Palmas, al soto del Concejo o a la fuente de las Pizarras »³⁵⁶. Elicio se réfère à ces lieux car ils renvoient à des étapes essentielles pour les bergers : le ruisseau, le sous-bois ou la source sont des espaces privilégiés pour faire paître les troupeaux et deviendront la scène propice sur laquelle les bergers échangeront ou chanteront. Dans cet univers clos et restreint, les personnages et le narrateur font régulièrement allusion au village – « aldea » –, véritable centre névralgique de la vie pastorale. Le village coordonne, en effet, tous les mouvements des bergers : c'est donc la mention du retour au village qui clôt le premier livre³⁵⁷, mais aussi les second³⁵⁸, troisième³⁵⁹ et

³⁵⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit*, p. 206.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 236.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 306.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 380.

cinquième livres ³⁶⁰. Le terme « aldea » convie le lecteur à se représenter un espace restreint et fait surgir, en arrière-plan, tout le débat qui agite le XVI^e siècle et que le titre de l'œuvre d'Antonio de Guevara synthétise parfaitement : nous parlons, bien sûr, de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* ³⁶¹ publié en 1539 à Valladolid. Le chapitre V, « Que la vida de la aldea es más quieta y más privilegiada que la vida de la corte », de cet ouvrage de Guevara se construit autour de la répétition, en début de paragraphe, de « Es privilegio de aldea que... » soulignant, ce faisant, les avantages de l'espace pastoral. Le village est, en effet, un lieu de vie restreint et calme : il s'oppose radicalement au paradigme de la cour qui va être, quant à elle, dominée par l'agitation.

Le traitement de l'espace dans *La Galatée* se fonde donc subtilement sur un imaginaire collectif où le fleuve est associé à un réseau d'images positifs. *La Galatée* est cernée du point de vue géographique et respecte le traitement de l'espace généralement retenu dans le « roman pastoral », car la campagne et les rives du Tage sont un décor propice aux personnages-bergers qu'elles abritent. Cervantès aspire, avant tout, à créer un espace unique, définissable même s'il est soumis à un travail d'idéalisation – sur lequel nous reviendrons, plus longuement dans la dernière partie de notre travail –. Pourtant, au sein de cette Arcadie, rassurante parce que réduite et enclose, un élargissement de l'espace se perçoit dans la bouche de Silerio qui annonce, en germe, le « roman d'aventures et d'épreuves » cervantin : il est vrai qu'après avoir décrit un espace harmonieux et articulé autour d'un fleuve mythique, Cervantès va aborder les données spatiales sous un jour radicalement différent dans le *Persiles*. Le fleuve va laisser la place à une mer agitée où les tempêtes peuvent survenir à n'importe quel moment.

- Un voyage depuis le Septentrion travaillé par les images de l'inconnu et de la surprise

La façon de concevoir et d'utiliser l'espace se modifie sensiblement entre *La Galatée* et le *Persiles* : Cervantès semble désormais plus disposé à jouer avec son lecteur et à complexifier son approche des données spatiales. D'une certaine façon, la première partie du *Persiles* incarne cette expérience acquise et marque une rupture radicale avec le traitement géographique de *La Galatée* :

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 538.

³⁶¹ GUEVARA, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.

l'auteur ne souhaite plus fournir préalablement à ses lecteurs les éléments nécessaires à la localisation de la narration, mais il investit, d'emblée, la modalité de la découverte. Lieu inconnu, lieu de l'étrange, de la violence et de la barbarie, l'île sur laquelle s'ouvre le *Persiles* annonce le changement prévisible entre la fonction du lieu dans l'églogue cervantine et celle qu'il acquiert dans le « roman d'aventures et d'épreuves » : l'auteur désoriente, désormais, ses lecteurs et les fait entrer, de façon abrupte, dans un espace étranger et inquiétant. La « estrecha mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados »³⁶², première indication spatiale du *Persiles*, ne laissera pas le lecteur insensible, car elle piquera sa curiosité. Lieu d'en-bas et des enfers, la « mazmorra » reste difficile à identifier et à localiser sur une carte et sous-entend, de surcroît, l'existence d'une péripétie antérieure : le lieu devient, en lui même, problématique, puisque son évocation implique des causes – pourquoi des personnes sont-elles enfermées ici ? – et suggère de possibles dénouements – la mort, la condamnation ou la fuite –. Nous sommes bien loin des paisibles rives du Tage car, dans le *Persiles*, Cervantès propose une nouvelle conception du « décor » : son potentiel dramatique a été décelé et c'est pourquoi l'image spatiale traversant la dernière œuvre cervantine va être principalement bâtie à partir des modalités de la découverte et de la surprise.

Le traitement spatial privilégié dans le *Persiles* ne doit pas seulement être étudié, dans une perspective comparatiste, par rapport à ce que l'auteur avait proposé dans *La Galatée*. Il nous faut aussi le replacer dans le contexte d'écriture du « roman d'aventures et d'épreuves » cervantin : rappelons que Cervantès met aussi à profit ses lectures et les tentatives de ses prédécesseurs pour ériger le lieu en véritable actant dans sa création. Lecteur des romans grecs, mais aussi d'œuvres plus récentes qui s'en sont inspirées – et l'on pense notamment à celles de Jerónimo de Contreras et de Lope de Vega –, Cervantès a concentré et synthétisé toutes les approches spatiales présentes dans ces créations d'horizons divers. Ainsi, comme le constate Isabel Lozano Renieblas :

« En el *Persiles*, deudor de toda la tradición, se aúnan el espacio ajeno de la novela helenística, que remite a una topografía real (Noruega, Dinamarca, etc.); el espacio irreal de la novela de los Comnenos (isla Bárbara, isla del Rey Policarpo); el fantástico de las novelas bizantinas del siglo XIV (la isla paradisíaca del capítulo 15 del segundo libro) y el espacio conocido de las novelas de aventuras del Renacimiento (España e Italia). »³⁶³

³⁶² CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 127.

³⁶³ LOZANO RENIEBLAS, I., *Cervantes y el mundo de Persiles*, op.cit., p. 84.

Dans le *Persiles*, Cervantès paraît vouloir embrasser toute la tradition dont il se revendique : il procèdera néanmoins à des choix, optant essentiellement pour une toponymie réelle dans la trame principale et réinvestissant le modèle héliodorien. Le créateur troquera le Sud retenu par Héliodore contre un Septentrion glacial et inconnu. Il prolongera, en outre, l'innovation introduite par Lope de Vega dans le *Peregrino en su patria* en intégrant également la péninsule Ibérique dans sa liste d'espaces puisque le Portugal et l'Espagne seront les lieux de l'action du troisième livre du *Persiles*. Enfin, il ne négligera pas de préserver le caractère mythique de certains lieux, en créant des espaces de toutes pièces comme l'attestent l'Île Barbare du premier livre, symbole du chaos, et l'Île de Policarpo décrite dans le second livre.

Cette rapide typologie des espaces dans le *Persiles* illustre les ruptures visibles entre *La Galatée* et le *Persiles*. Ce qui était de l'ordre de l'exception et du sporadique dans l'épigramme cervantine devient désormais la règle dans sa dernière création : le mouvement inhérent au « roman d'aventures et d'épreuves » est exploité par Cervantès qui en épuise, semble-t-il, toutes les possibilités. En effet, dans son « roman pastoral », l'ouverture de l'espace se limitait au seul récit de Silerio et dans l'annonce d'un possible changement de décor si le mariage de Galatée et du berger portugais était célébré : dans le *Persiles*, au contraire, le principe d'élargissement des horizons et de multiplication des lieux se développe de façon exponentielle. Même le deuxième livre – dans lequel Cervantès explore pourtant le huis-clos en confinant ses personnages dans l'île et le palais de Policarpo – est travaillé par la mention de lieux et d'ailleurs qui viennent contraster avec cette impression d'enfermement créée par le décor principal du palais. L'invitation au(x) voyage(s) devient donc la modalité majeure du traitement spatial dans le *Persiles* et le lecteur est constamment projeté d'un espace à l'autre : le tableau proposé en annexe [cf. annexe 9] rend compte de ce phénomène. Aux différents lieux traversés par le couple éponyme, se superposent aussi toutes les références géographiques renfermées dans les récits des personnages secondaires.

La critique a montré comment la géographie avait été utilisée par Cervantès comme un critère différenciateur entre les deux parties du *Persiles* : les deux premiers livres sont, en effet, situés dans des régions nordiques et stimulent l'imagination des lecteurs, tandis que les deux derniers livres parcourent des terres mieux connues du lectorat espagnol – de Lisbonne à Rome –. Il est vrai que cette division entre un Nord inconnu et un Sud plus amène structure de façon bien

visible le *Persiles* et elle est, en outre, renforcée par le changement de modalité du voyage puisque, après avoir sillonné la mer, les personnages revêtent l'apparence de pèlerins pour poursuivre leur route à pied. Néanmoins, la présence de cet axe constitué par la fin du deuxième livre ne doit pas laisser croire que Cervantès a cherché à schématiser l'espace de sa dernière œuvre : l'apparente binarité sera, en effet, nuancée par les récits des personnages, tant dans la première que dans la deuxième partie du *Persiles*. De fait, lorsque le lieu de l'action est le Nord gelé, Antonio, Manuel Sosa Coitiño et Rutilio ramènent – par leurs récits – les lecteurs du *Persiles* à des contrées plus connues : le Portugal, l'Espagne et l'Italie. Antonio rappelle, par exemple, son origine : « Yo, según la buena suerte quiso, nací en España »³⁶⁴. Rutilio ancrera, lui aussi, le début de son histoire dans la péninsule Italienne : « Mi nombre es Rutilio; mi patria, Sena, una de las más famosas ciudades de Italia; mi oficio, maestro de danza, único en él y venturoso, si yo quisiera »³⁶⁵. Manuel de Sosa Coitiño, enfin, annoncera le futur décor de l'histoire principale en nommant sa ville natale, Lisbonne : « Yo, señores, soy portugués de nación, noble en sangre, rico en bienes de fortuna y no pobre en los de naturaleza. Mi nombre es Manuel de Sosa Coitiño; mi patria, Lisboa y, mi ejercicio, el de soldado »³⁶⁶. Inversement, dans les deux derniers livres du *Persiles*, les récits des personnages ramènent les lecteurs à ce Nord qu'ils pensaient avoir, pourtant, laissé derrière eux, depuis le début du troisième livre : Ortel Banedre avoue, pour sa part, son origine septentrionale (« Yo, señores, aunque no queráis saberlo, quiero que sepáis que soy extranjero y, de nación, polaco. »³⁶⁷). Enfin, au terme du *Persiles*, lorsque les héros sont aux portes de Rome, le dialogue entre Serafido et Rutilio fait resurgir dans les esprits des lecteurs les merveilles climatiques de ce Nord étrange :

« –No tienes, señor, para qué persuadirme de que en dos mitades se parte el día entero de Noruega, porque yo he estado en ella algún tiempo, donde me llevaron mis desgracias, y sé que la mitad del año se lleva la noche y, la otra mitad, el día. El que sea esto así, yo lo sé; el porqué sea así, ignoro.

A lo que respondió:

–Si llegamos a Roma, con una esfera te haré tocar con la mano la causa dese maravilloso efeto, tan natural en aquel clima como lo es en éste ser el día y la noche de veinticuatro horas. También te he dicho cómo en la última parte de Noruega, casi debajo del Polo Ártico, está la isla que se tiene por última en el mundo, a lo menos por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos que dicen, en el libro 1 *Georg.*:

...ac tua nautae

³⁶⁴ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 161.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 185.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 199.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 489.

numina sola colant : tibi serviat ultima Thule.

Que Tule, en griego, es lo mismo que Tile en latín. Esta isla es tan grande, o poco menos, que Inglaterra, rica y abundante de todas las cosas necesarias para la vida humana. Más adelante, debajo del mismo norte, como trescientas leguas de Tile, está la isla llamada Frislanda, que habrá cuatrocientos años que se descubrió a los ojos de las gentes, tan grande que tiene nombre de reino, y no pequeño. »³⁶⁸

Rutilio et Serafido – qui ne se connaissent pas encore – font ici allusion aux phénomènes naturels de ces régions nordiques qui étonneront, à coup sûr, les lecteurs. D’ailleurs, comme le souligne Serafido, « Otras cosas te pudiera decir –dijo Serafido a Rutilio– destas islas, que ponen en duda su crédito, pero, en efeto, son verdaderas »³⁶⁹. Cervantès se plaît à réintroduire cette évocation d’un Septentrion nimbé de mystère, car il semble difficile d’épuiser les récits septentrionaux qui ménagent, à chaque fois, d’intéressants effets de surprise. D’autre part, au cours de leur échange, les personnages identifient deux îles importantes : Thule et Frislanda. Ces deux lieux sont, en effet, les patries respectives de Periandro-Persiles et d’Auristela-Sigismunda et, en mentionnant leur existence, Serafido établit, dans les dernières pages du dernier livre, la clé du *Persiles* : le véritable point de départ de l’action. D’un autre côté, pour celui qui suivrait la linéarité de la lecture, le récit de Serafido paraît abolir toutes notions de distance puisque les points d’arrivée – Rome – et de départ – Thule et Frislanda – se retrouvent désormais côte-à-côte. Le va-et-vient incessant entre le Nord et le Sud, entre un espace et l’autre, est caractéristique du traitement spatial dans le dernier ouvrage de Cervantès : l’impression labyrinthique qui s’en dégage contraste ainsi fortement avec la recherche du localisme, que nous avons précédemment évoquée à propos du « roman pastoral » cervantin.

L’espace ne revêt pas la même importance dans les deux œuvres cervantines et c’est pourquoi l’on peut relever des différences notables dans le traitement de cet élément. Toutefois, il est également indéniable que Cervantès n’a pas renoncé aux techniques qui ont porté leurs fruits dans *La Galatée* : dès la création de son « roman pastoral », l’auteur avait détecté l’existence du halo imaginaire entourant potentiellement tout espace. Le Tage était parfaitement apte à incarner une version hispanisée de l’Arcadie, dans la mesure où il en appelait à l’imaginaire d’une région agricole et féconde largement nourri. Dans le *Persiles*, le Septentrion se fonde, à son tour, sur un imaginaire de l’espace spécifique : celui que les expéditions menées vers le Nord ont récemment

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 698-699.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 707.

alimenté. Ce nouveau contexte favorable à la conceptualisation du lieu comme objet de découverte a été analysé par Isabel Lozano Renieblas :

« En efecto, las expediciones inglesas sobre el Atlántico oriental y occidental, en busca de un paso por el norte que uniera Europa y Asia, se sucedieron una y otra vez a partir de mitad de siglo y los relatos de los expedicionarios que las llevaron a cabo atrajeron la atención de los escritores de ficción. Aunque pueda resultar extraño para un lector del siglo XX, lo exótico y novedoso a finales del XVI y principios del XVII, como se desprende de los *Discorsi del poema eroico* de Tasso, era el septentrión. (...) De la mayoría de estos viajes hay testimonio de los mismos navegantes, que pusieron por escrito sus peripecias. La exploración de las nuevas tierras debió de ejercer un enorme atractivo para los relatos de ficción por tratarse de una región preñada de leyendas donde se aunaba la más reciente actualidad con un sin fin de supersticiones, creencias y relatos legendarios, de raigambre popular en unos casos, de estirpe clásica en otros. »³⁷⁰

Même sans avoir directement accès aux textes de ces navigateurs, les esprits de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle auront été modelés par ces découvertes et par les descriptions de ces terres. Ces écrits sont, d'ailleurs, de plus en plus accessibles : l'ouvrage de Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi*³⁷¹ dont le dernier article s'intitule « Tre navigazioni fatte dagli olandesi e zelandesi al settentrione », est publié dès 1550 et Jean-Marie Maillefer souligne également l'engouement pour l'*Histoire et description des peuples du Nord*³⁷² d'Olaus Magnus :

« L'*Histoire des peuples du Nord* a joui d'une grande notoriété et connu une large diffusion aux XVI^e et XVII^e siècles. Pendant cette période, elle a, avec l'*Historia* de son frère Johannes Magnus, tout simplement constitué la base principale des connaissances sur l'Europe du Nord et contribué magistralement à sortir de l'ombre ce qui restait encore une *terra incognita* qui n'avait été visitée que par très peu de voyageurs étrangers. Pendant ces deux siècles, l'ouvrage fit l'objet de plusieurs rééditions et de nombreuses versions abrégées en latin (1558, 1599, 1618, 1622, 1645, 1652, 1662) ou de traductions (française en 1560 et 1561, italienne en 1561 et 1565, hollandaise en 1562 et 1652, allemande en 1567, anglaise en 1658). »³⁷³

Cette image du Nord, d'une terre dans laquelle l'on peut ancrer, encore librement, des récits étonnants ou des descriptions surprenantes de la végétation, de la faune ou de pratiques sociales qui n'ont plus cours dans le monde connu a généré un vaste *corpus*. L'existence de tous ces textes prouve que les lecteurs étaient donc friands de ce type de récits et il est, dès lors, plausible d'affirmer que ces images du Septentrion, du voyage et de la découverte, ont pénétré l'imaginaire des hommes de la fin du XVI^e siècle.

³⁷⁰ LOZANO RENIEBLAS, I., *Cervantes y el mundo del Persiles*, op.cit., p. 87-89.

³⁷¹ RAMUSIO, Giovanni Battista, *Navigazioni e viaggi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980.

³⁷² MAGNUS, Olaus, *Histoire et description des peuples du Nord*, traduit du latin et présenté par Jean-Marie Maillefer, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

³⁷³ *Ibid.*, p. 12-13.

Au cours de l'élaboration du *Persiles*, le créateur réactive toutes ces images qui se sont glissées dans les esprits de ses lecteurs et ne cache, d'ailleurs, pas ses sources d'inspiration : dans le chapitre treize du dernier livre, par exemple, les références explicitées par Serafido démontrent que ses propos ne sont nullement des élucubrations infondées. Le ton adopté dans ce passage oscille entre la solennité du document historique et l'emphase du récit merveilleux :

« Volvió a repetir Serafido cómo la isla de Tile o Tule, que agora vulgarmente se llama Islanda, era la última de aquellos mares setentrionales, —...puesto que un poco más adelante está otra isla, como te he dicho, llamada Frislanda, que descubrió Nicolas Zeno, veneciano, el año de mil y treientos y ochenta, tan grande como Sicilia, ignorada hasta entonces de los antiguos, de quien es reina Eusebia, madre de Sigismunda, que yo busco. Hay otra isla, asimismo poderosa y casi siempre llena de nieve, que se llama Groenlanda, a una punta de la cual está fundado un monasterio debajo del título de Santo Tomás, en el cual hay religiosos de cuatro naciones: españoles, franceses, toscanos y latinos; enseñan sus lenguas a la gente principal de la isla, para que, en saliendo della, sean entendidos por do quiera que fueren. Está, como he dicho, la isla sepultada en nieve y, encima de una montañuela está una fuente, cosa maravillosa y digna de que se sepa, la cual derrama y vierte de sí tanta abundancia de agua, y tan caliente, que llega al mar y, por muy grande espacio dentro dél, no solamente le desniva, pero le calienta, de modo que se recogen en aquella parte increíble infinidad de diversos pescados, de cuya pesca se mantiene el monasterio y toda la isla, que de allí saca sus rentas y provechos. Esta fuente engendra asimismo unas piedras conglutinadas, de las cuales se hace un betún pegajoso, con el cual se fabrican las casas como si fuesen de duro mármol. »³⁷⁴

Au gré de la description, la narration manie un contenu scientifique tout en érigeant ce Nord en source inespérée et inépuisable de récits merveilleux (« cosa maravillosa y digna de que se sepa »), réactivant par là même, les croyances et les mythes associés aux espaces lointains. L'on se souviendra, à ce propos, de la lecture du Nord proposée par Maurice Molho dans la préface de sa traduction du *Persiles* :

« Le périple en sa première phase (elle occupera deux des quatre Livres que comprend l'œuvre) a pour théâtre le Septentrion. Rien ne sert d'affirmer après d'autres que le Septentrion de Cervantès est imaginaire. Peut-être l'est-il moins qu'on ne le dit. (...) Le Septentrion est le théâtre dans *Persille* de deux phénomènes coïncidents et connexes : la violence et la nuit. »³⁷⁵

³⁷⁴ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 706-707.

³⁷⁵ MOLHO, M., *Préface*, in CERVANTES, M., *Les travaux de Persille et Sigismonde – Histoire septentrionale*, op.cit., p. 25-26.

Dans le *Persiles*, l'espace a réussi à acquérir un rôle nouveau : il n'est définitivement plus, comme dans *La Galatée*, destiné à symboliser l'harmonie entre l'homme et la nature. Le statisme rassurant et l'unicité du lieu auxquels faisait appel *La Galatée* cèdent maintenant la place au dynamisme frénétique et au changement perpétuel qui provoqueront des sentiments discordants chez le lecteur : à l'harmonie d'une Arcadie – héritée de l'Antiquité et réactivée par la pensée de la Renaissance – succède le branle universel – énoncé par Montaigne et proche de l'esthétique baroque –. Or, ce principe du contraste que nous venons de mettre en évidence dans le traitement de l'espace sera aussi perceptible dans les portraits des personnages réalisés par Cervantès dans *La Galatée* et dans le *Persiles* : ainsi, aux bergers du « roman pastoral » succéderont les pèlerins du « roman d'aventures et d'épreuves ».

- Images et représentation des bergers

L'on se souvient de Quijotiz, cette figure de berger issue de l'imagination de Don Quichotte : elle incarne, à ses yeux, un idéal – une fois abandonné celui du preu chevalier animé de valeurs héroïques qui avait poussé ce lecteur à endosser une armure et à partir sur les chemins avec Sancho – :

« –Éste es el prado donde topamos a las bizarras pastoras y gallardos pastores que en él querían renovar e imitar a las pastoral Arcadia, pensamiento tan nuevo como discreto, a cuya imitación, si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas, y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo *el pastor Quijotiz*, y tú *el pastor Pancino*, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos. »³⁷⁶

La réapparition tardive dans l'œuvre centrale de Cervantès de la figure du berger est remarquable sur bien des points : Don Quichotte perçoit dans le « pastoral ejercicio » la possibilité d'atteindre, d'une façon différente de celle retenue jusqu'ici, l'idéal de vie auquel il aspire. En outre, l'apparition du terme « Arcadia » renvoie immédiatement à la création de Sannazaro et le langage employé par Don Quichotte se pare d'ailleurs de qualités poétiques grâce au rythme ternaire privilégié à la fin de ce passage (« por los montes, por las selvas y por los prados », « cantando

³⁷⁶ CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha II*, Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2008, p. 587-588.

aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos », « de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos »). Tout semble s'enchaîner avec une extrême fluidité : l'apparition du terme « pastores » induit aussitôt l'évocation d'une vie pure et dénuée de préoccupations graves ou belliqueuses et la poésie communique à la prose une grandeur, révélant tout autant l'exaltation du personnage pris dans son imagination que l'harmonie associée à cet univers bucolique.

La réapparition de ce modèle idéalisé dans les derniers chapitres de *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* doit être interprétée comme la transcription littéraire d'un phénomène analysé par Cervantès : l'univers des bergers incarne un idéal pour bien des lecteurs et pas seulement pour le fantasque Don Quichotte. En effet, ce que Cervantès met en relief dans sa création c'est l'existence d'un fantasme entourant ce paradigme d'une vie pure et admirable par sa simplicité. Don Quichotte exprime alors une réalité lorsqu'il développe ce *topos*, tant il est vrai que la figure du berger se retrouve au centre d'un travail d'idéalisation perceptible dans de nombreux écrits diffusés au XVI^e siècle. Dans cette perspective, l'on comprend comment la prise en compte du contexte de création est essentielle pour l'auteur qui réinvestit et s'approprie une représentation déjà bien ancrée dans les esprits de ses contemporains : l'univers bucolique suscite tout autant le rêve que l'admiration et se retrouve systématiquement associé à la notion d'harmonie, de simplicité et de pureté. Comme l'avait déjà observé Juan Bautista Avalle-Arce, le genre pastoral s'est donc assuré une place de choix dans le cœur et l'esprit des Espagnols du XVI^e siècle, parce qu'il joue sur des représentations déjà partagées par les lecteurs : le berger s'est immiscé parmi les figures qui structurent leurs imaginaires et leurs systèmes de représentation, de la même façon que le chevalier, le magicien... La peinture religieuse, les traités critiquant la vie de la Cour en l'opposant à celle de la campagne ou encore les créations dramatiques ont été de puissants vecteurs de cette image : l'imaginaire du lecteur, visuel et auditif, était donc disposé à recevoir un genre mettant à l'honneur cette figure pastorale.

Loin de s'être imposées aux imaginaires des lecteurs *ex abrupto* dans les « romans pastoraux », les images de berger étaient disséminées dans des écrits d'origines diverses. Dans son étude sur la création pastorale, Juan Bautista Avalle-Arce justifie ce constat à l'aide d'un exemple : il s'agit du troisième colloque d'Antonio de Torquemada, auteur des *Coloquios satíricos*, dont la publication précède de six ans celle de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de

Montemayor. Voici ce qu'écrit Antonio de Torquemada, à propos du berger et de sa manière de vivre :

« Y dejando lo que toca al comer y beber, muy gran ventaja es la que haga la vida pastoril a la de todas las otras gentes, en la quietud y reposo, viviendo con mayor sosiego, más apartados de cuidados y de todas las zozobras que el mundo suele dar a los que le siguen; las cuales son tan grandes y tan pesadas cargas, que si las gentes quisiessen vivir por la orden natural, habían de procurar por todas las vías que pudiesen huirlas y apartarse dellas; pero no viven sino contra todo lo que quiere la naturaleza, buscando riquezas, procurando señoríos, adquiriendo haciendas, usurpando rentas, y esto para vivir desasosiegados y con trabajos, con revueltas y con grandes persecuciones y fatigas. »³⁷⁷

Le système binaire d'opposition, sur lequel se construit cet extrait pose déjà la vie pastorale en exemple et en modèle. L'ordre naturel – la « orden natural » –, pourtant fui par nombre d'individus, est présenté par Antonio de Torquemada comme étant supérieur, car la vie menée en accord avec la Nature – *sequere naturam* – garantit aux hommes bonheur et tranquillité : aux termes de « quietud y reposo » employés pour décrire la « vida pastoril » s'opposent les « cuidados y todas las zozobras » caractérisant la vie citadine. Un tel texte, antérieur à la publication de l'œuvre de Jorge de Montemayor, souligne déjà à quel point la figure du berger a trouvé sa place dans les esprits des Espagnols du milieu du XVI^e siècle et qu'elle est déjà associée à un idéal.

De façon analogue, au fil des pages de l'œuvre de fray Luis de León, publiée en 1583 à Salamanque, cet éloge de la vie pastorale va prendre corps. Il se trouve, cette fois-ci, légitimé par le caractère religieux qu'a déjà revêtu la figure du berger dans les imaginaires des hommes élevés dans la foi chrétienne et abreuvés de la lecture – ou de l'écoute – des textes bibliques. Le berger, conducteur du troupeau des blanches brebis renvoie évidemment à la figure christique : Jésus se présente d'ailleurs comme tel, dans l'Évangile de Saint Jean, en affirmant « Je suis le bon berger. Le bon berger donne sa vie pour ses brebis » (Jean, 10 : 11), ou encore « Je suis le bon berger. Je connais mes brebis, et mes brebis me connaissent » (Jean, 10 : 14). Dès l'Ancien Testament, la figure du bon berger avait été associée à la représentation de Dieu et le psaume 22, *Le Bon Pasteur*, débutait sur une telle affirmation : « Tu es mon berger, ô Seigneur ». L'apparition de cette figure sous la plume de fray Luis de León est donc tout à fait cohérente : l'auteur réactive un

³⁷⁷ TORQUEMADA, Antonio, *Coloquios satíricos*, in AVALLE-ARCE, J. B., *La novela pastoril española*, op.cit., p. 22 .

système métaphorique présent dans les Saintes Écritures et il l'approfondit, à travers un travail significatif d'opposition. Voici un exemple de cette mise en relation, sur le mode de la comparaison, des univers pastoral et citadin chez fray Luis de León :

« Porque lo primero la vida pastoril es vida sosegada y apartada de los ruydos de las ciudades y de los vicios y deleytes dellas. (...) De manera que la vida del pastor es inocente y sossegada y deleytosa, y la condición de su estado es inclinada al amor, y su exercicio es gobernar dando pasto y comodando su gobierno a las condiciones particulares de cada uno. »³⁷⁸

Face à la ville qui est, à l'image de Babylone, source de bruits, de vices et de tentations, la vie pastorale est décrite en des termes mélioratifs : la triple accumulation des adjectifs et la polysyndète (« inocente y sossegada y deleytosa ») dessinent un monde harmonieux rejoignant la représentation proposée, quelques années plus tôt, par Antonio de Torquemada.

Les caractéristiques du berger que nous venons de décrire façonnent l'imaginaire des lecteurs et des auteurs et c'est pourquoi elles ne manqueront pas d'être développées, reprises ou nuancées dans *La Galatée*. Mais, comment est traité le personnage dans *La Galatée* ? La première œuvre narrative de Cervantès met, en effet, en scène des bergers – certains le sont par naissance, d'autres se travestissent et revêtent le costume des bergers pour diverses raisons –. D'ailleurs, Cervantès semble toujours avoir à cœur de souligner cette appartenance dans les descriptions de ses personnages : les vêtements – indices extérieurs de l'origine sociale – seront systématiquement mentionnés par le narrateur. Galatée, par exemple, « venía vestida a la serrana »³⁷⁹ et Tirsi et Damón – qui seraient, selon toute évidence, les figures pastorales de Francisco de Figueroa et de Pedro Laínez – apparaissent décrits de la sorte :

« dos pastores de gallarda dispusición y extremado brío, de poca más edad el uno que el otro, tan bien vestidos, aunque pastorilmente, que más parecían en su talle y apostura bizarros cortesanos que serranos ganaderos. Traía cada uno un bien tallado pellico de blanca y finísima lana, guarnecidos de leonado y pardo, colores a quien más sus pastoras eran aficionadas; pendían de sus hombros sendos zurrónes, no menos vistosos y adornados que los pellicos; venían de verde laurel y fresca hierba coronados, con los retorcidos cayados debajo del brazo puestos. »³⁸⁰

La houlette, la gibecière et la pelisse façonnent la représentation de deux bergers dont l'élégance est, dans le même temps, mise en exergue par l'adjectivation : l'allusion à « un bien tallado pellico

³⁷⁸ Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*, in AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Edición Istmo, 1974, p. 22-23.

³⁷⁹ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 204.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 252.

de blanca y finísima lana » ou aux « zurrone no menos vistosos y adornados que los pellicos » souligne, en effet, la beauté de la tenue. La description de ces bergers relève davantage d'une stylisation et, d'ailleurs, la possibilité que cette apparence ne soit qu'un masque est mentionnée, très tôt, par Cervantès qui introduit une habile comparaison : « más parecían en su talle y apostura bizarros cortesanos que serranos ganaderos ». Si l'ambiguïté quant à la véritable origine sociale de ces deux personnages est préservée, Cervantès ne les affuble pas moins des costumes qui leur permettront de s'intégrer harmonieusement à l'univers pastoral. La description des tenues des bergers et des bergères intervenant au cours de *La Galatée* passera, chaque fois, par l'énumération des attributs légitimement attendus : houlette, pelisse et gibecière deviennent ainsi les signes visibles de l'adéquation de ces êtres au milieu dans lequel ils vont évoluer.

Dans *La Galatée*, la rusticité perd toute connotation négative : elle n'est plus synonyme de bassesse, mais bien plutôt de pureté. L'entreprise d'idéalisation menée à bien par Cervantès va ainsi toujours de pair avec l'effort de caractérisation des personnages que nous venons de décrire : elle sera particulièrement mise en relief dans le passage où la comparaison entre « Corte » et « aldea » est explicitée. Dans son éloge de la vie pastorale, Darinto reprend, en effet, le système d'opposition établi dans l'œuvre d'Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, et devenu un lieu commun. Le personnage de Darinto érige la beauté et la santé des bergers en véritable parangon, autorisant ainsi tout le processus d'idéalisation mené à bien par Cervantès dans ses descriptions. Voici les propos de Darinto :

« porque veo con cuánta curiosidad vos y yo (y los que siguen el trato nuestro) procuramos adornar las personas, sustentar los cuerpos y aumentar las haciendas, y cuán poco viene a lucirnos, pues la púrpura, el oro, el brocado [que sobre nuestros cuerpos echamos], como los rostros están marchitos de los mal degiridos manjares, comidos a deshoras, y tan costosos como mal gastados, ninguna cosa nos adornan ni pulen ni son parte para que más bien parezcamos a los ojos de quien nos mira; todo lo cual puedes ver diferente en los que siguen el rústico ejercicio del campo, haciendo experiencia en los que tienes delante, los cuales podría ser, y aun es así, que se hubiesen sustentado y sustentan de manjares simples y en todo contrarios de la vana compostura de los nuestros. Y, con todo eso, mira el moreno de sus rostros, que promete más entera salud que la blancura quebrada de los nuestros; y cuán bien les está a sus robustos y sueltos miembros un pellico de blanca lana, una caperuza parda y unas antiparas de cualquier color que sean. Y con esto a los ojos de sus pastoras deben de parecer más hermosos que los bizarros cortesanos a los de las retiradas damas. »³⁸¹

³⁸¹ *Ibid.*, p. 405.

Ce passage peut être considéré comme un manifeste cervantin quant au traitement des personnages dans *La Galatée* : Cervantès annonce, en effet, les deux procédés principaux qu'il utilisera dans son œuvre. Il insistera donc sur le caractère villageois et rustique des personnages de sa création et travaillera, en outre, ce versant idéalisé d'une vie et d'êtres parfaits.

Parmi les personnages gravitant dans l'espace du « roman pastoral », un seul peut être considéré comme véritablement discordant : Silerio. Les bergers le découvrent et son apparence fait immédiatement surgir un certain nombre d'interrogations : « donde vieron a un cabo, sentado encima de una dura piedra, a un dispuesto y agraciado mancebo, al parecer de edad de veinte y dos años, vestido de un tosco buriel, con los pies descalzos y una áspera sogá ceñida al cuero, que de cordón le servía »³⁸². Silerio n'a ni l'apparence ni les attributs du berger car il n'en est pas un : aussi, la cause de son isolement et de sa tenue de pénitence feront-elles l'objet d'un long récit explicatif. L'apparence de ce personnage – davantage ermite que berger – rompt provisoirement l'harmonie : par sa seule présence, Silerio devient un élément perturbateur dans une unicité garantie par le costume revêtu par tous les personnages, même ceux issus de la Cour et c'est pour cette raison que son histoire devra être éclairée au cours de *La Galatée*. La réapparition de cette figure de l'ermite dans la dernière création cervantine où deux personnages, Renato et Eusebia, ont également opté pour cette vie retirée en s'installant sur « la isla de las Ermitas »³⁸³ indique le pouvoir évocateur perçu par Cervantès dans cette figure : elle est à la fois dérangement et fascinante, parce qu'elle est hors norme. Les travaux menés par Alain Saint-Saëns sur l'ermite n'attestent-ils pas l'importance acquise par ce personnage dans l'imaginaire des contemporains de Cervantès ? Dans son article « Thérèse d'Avila ou l'érémisme sublimé », le chercheur souligne les lectures privilégiées par la Sainte, des ouvrages que l'on retrouve aussi dans les bibliothèques particulières que nous avons analysées :

« Mais c'est surtout dans ses lectures répétées des *Vies de Saints* que Thérèse d'Avila puise ses exemples d'anachorètes. La *Légende Dorée* de Jacques de Voragine est cette corne d'abondance à laquelle Thérèse s'alimente avec délectation dès sa prime enfance, aidée de son frère Rodrigo, puis seule, de manière régulière, par la suite. La Mère María de San Francisco le confirme après la mort de la sainte : « y los libros que especialmente leían [...] las vidas de los santos ». L'allusion indirecte aux songes des saints Paul Ermite et Jérôme prend alors tout son sens, ainsi que l'évocation des tentations que le Diable fait souffrir à Jérôme au désert. Toujours est-il que Thérèse d'Avila n'entend pas se satisfaire de lire pour sa seule

³⁸² *Ibid.*, p. 272.

³⁸³ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 405-414.

édification mais voudrait que d'autres profitassent de même des richesses que ses lectures lui ont fait découvrir. Pour cela, elle invite la Prieure, dans le *Libro de las Constituciones*, à mettre à disposition de toutes les moniales quelques livres qui portent à la vertu et à la piété, dont le *Flos Santorum* qui n'est autre que l'ouvrage de Voragine dans la version de Pedro de la Vega. »³⁸⁴

La figure qui crée une fissure dans l'harmonie pastorale incarne, à l'évidence, un autre modèle de vie largement diffusé aux Siècles d'Or : les ermitages sont des lieux connus et fréquentés des Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles. En outre, les représentations de ces êtres se multiplient – les tableaux de Zurbarán [cf. annexe 30] ne sont que des exemples d'une production picturale bien plus vaste – car ces ermites sont considérés comme étant dignes d'être peints et les ouvrages où ils sont décrits se retrouvent dans les rayons des bibliothèques espagnoles, soit à travers la présence des écrits de sainte Thérèse où la vie retirée est louée [cf. annexe 6] que l'on retrouve à dix reprises, soit à travers le *Flos Santorum* mentionné par Alain Saint-Saëns. Le personnage-élément perturbateur introduit par Cervantès est donc une figure particulièrement évocatrice pour ses lecteurs qui pourront se le représenter aisément : le mystère et la sainteté nimbent, d'emblée, l'ermitage, même si, rapidement dans *La Galatée*, le récit explicatif proposé par Silerio créera un puissant effet de contraste en ôtant au choix de vie du personnage les arguments religieux attendus. Cervantès maîtrise l'imagerie connue de ses lecteurs et sait ce que renferment leurs imaginaires : l'« ermitaño » est un choix pertinent dans la mesure où il fait surgir tout un système de représentations et où il engage le lecteur à convoquer ce que recouvre ce mot.

Si Silerio est celui qui brise le plus visiblement les codes vestimentaires du « roman pastoral », Cervantès se servira, à diverses reprises, de ce procédé se fondant sur l'hétérogénéité sociale, parfois visible dans la façon dont sont vêtus certains personnages et, en tous cas, toujours perçue comme une source de récits explicatifs où péripéties et intrigues amoureuses pourront se déployer. Dès que des personnages extérieurs à l'univers bucolique apparaissent, leur présence provoque l'étonnement et l'intérêt des autres personnages-bergers : aussi, devra-t-elle donc, toujours, donner lieu à des explications. Rosaura, par exemple, expose, aux autres personnages qui l'écoutent, les raisons qui l'ont menée à prendre le masque pastoral :

« y así, con excusa que di a mi padre de ir a ver una tía mía, señora de otra aldea a la nuestra cercana, salí de mi casa acompañada de muchos criados de mi padre, y

³⁸⁴ SAINT-SAËNS, Alain, « Thérèse d'Avila ou l'érémisme sublimé », *Mélange de la Casa de Velázquez*, vol. 25, 1989, p. 125.

llegada a casa de mi tía, le descubrí todo el secreto de mi pensamiento y le rogué fuese servida de que yo me pusiese en este hábito y viniese a hablar a Grisaldo, certificándole que si yo mesma no venía, que tendrían mal suceso mis negocios. Ella me lo concedió, con condición que trujese a Leonarda conmigo como persona de quien ella mucho se fiaba; y enviando por ella a nuestra aldea, y acomodándome de estos vestidos, y advirtiéndonos de algunas cosas que las dos habíamos de hacer, nos despedimos de ella habrá ocho días ; »³⁸⁵

Même lorsqu'il prétend introduire de l'hétérogénéité au sein de l'unité pastorale, Cervantès ne néglige donc jamais les justifications de l'intrusion de ces « disfrazadas pastoras »³⁸⁶ ou de personnages n'appartenant pas, par essence, aux rives du Tage : le « roman pastoral » exige, bien évidemment, la présence dominante de bergers dans les *dramatis personae*.

- Description et portraits des « peregrinos » [cf. annexe 12]

Dans le *Persiles*, à la figure du berger succède celle du pèlerin, car la caractérisation des personnages doit évoluer en accord avec le changement générique opéré lors du passage d'une œuvre à l'autre. Le couple éponyme du dernier roman cervantin sera associé aux images du voyageur et du pèlerin : confrontés à des situations variées, Persiles et Sigismunda devront, en outre, s'adapter aux divers milieux qu'ils traversent et la description de leurs vêtements rendra compte de ces aléas. Si dans *La Galatée*, un seul costume était de mise, le *Persiles* va mettre en scène des personnages difficilement saisissables : leur apparence est, elle même, soumise à de nombreux changements étant donné qu'ils se travestissent et troquent leurs habits d'apparat pour endosser ceux de modestes pèlerins... Dans son « roman d'aventures et d'épreuves », Cervantès complexifie la caractérisation de ses personnages et étoffe considérablement les *dramatis personae* : le motif du travestissement, la non-correspondance entre l'apparence et l'identité des personnages, la présence simultanée d'une diversité de personnages seront autant d'éléments qu'il nous faudra étudier.

Si l'on se tourne, tout d'abord, sur le duo formé par Periandro et Auristela, toutes les remarques précédemment faites se vérifient : l'image du couple éponyme ne cesse d'évoluer au cours de son voyage et Cervantès, au fil du récit, le met en scène dans des costumes bien

³⁸⁵ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 395-396.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 383.

différents. Periandro apparaît, pour la première fois, sous les traits d'un pauvre prisonnier : « Subió el mozo en brazos ajenos y, no pudiendo tenerse en sus pies de puro flaco, porque había tres días que no había comido, y de puro molido y maltratado de las olas, dio consigo un gran golpe sobre la cubierta del navío »³⁸⁷. Son identité n'est pas encore dévoilée et le lecteur est, pour l'heure, simplement invité à se figurer un jeune homme épuisé et affaibli. Quelques pages plus loin, il se présentera sous un tout autre jour à Arnaldo, forçant ainsi le lecteur à revoir la première image qu'il s'était forgée de lui :

« Mi nombre es Periandro, de nobilísimos padres nacido, y al par de mi nobleza corre mi desventura y mis desgracias, las cuales, por ser tantas, no conceden ahora lugar para contártelas. Esa Auristela que buscas es una hermana mía que también yo ando buscando, que, por varios acontecimientos, ha un año que nos perdimos. »³⁸⁸

À la page suivante, le même Periandro se travestit en femme pour venir en aide à Auristela. Sa transformation semble particulièrement probante :

« Cuadráronle a Arnaldo las razones de Periandro y, sin reparar en algunos inconvenientes que se le ofrecían, las puso en obra y, de muchos y ricos vestidos de que venía proveído, por si hallaba a Auristela, vistió a Periandro, que quedó al parecer la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues, si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele. Los del navío quedaron admirados; Taurisa, atónita; el príncipe, confuso. El cual, a no pensar que era hermano de Auristela, el considerar que era varón le traspasara el alma con la dura lanza de los celos, cuya punta se atreve a entrar por las del más agudo diamante: »³⁸⁹

Le motif du travestissement, fréquemment employé à l'époque et notamment dans les pièces de théâtre, est ici réinterprété, de façon originale, par Cervantès. En effet, ce n'est pas une femme déguisée en homme que l'auteur du *Persiles* met en scène, comme il est coutume de faire alors. Dans ce passage, c'est bel et bien un homme – dont la force sera pourtant mise à l'épreuve et louée dans les pages suivantes – qui prend l'apparence d'une femme : la narration souligne, d'ailleurs, le phénomène d'illusion avec le « al parecer » et insiste sur le résultat plus que concluant de cette étrange métamorphose. Dès lors, une telle façon de présenter le héros masculin sous les traits d'une femme est à lire comme un avertissement à l'attention des lecteurs : dans le *Persiles*, il ne faudra jamais se fier aux apparences. Si, dans le cas présent, la narration prend soin d'explicitement l'ambiguïté produite par la transformation de Periandro en femme, par la suite, c'est au lecteur qu'incombera la tâche de démasquer les personnages et d'établir leur véritable identité.

³⁸⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 132.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 142.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 143.

Qui est Periandro ? Qui est Auristela ? S'il ne reste pas en alerte, le lecteur ira de surprise en surprise, tout comme les personnages qui ne cessent de s'étonner de ces mutations incessantes de l'apparence des héros. Tous les personnages du *Persiles* sont troublés par le changement opéré dans l'image de Periandro et le recours aux superlatifs vient renforcer cet étonnant polymorphisme dont est doté le héros, décrit – l'espace d'un instant – comme « la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues, si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele »³⁹⁰. L'apparence mouvante et l'impossibilité d'établir une relation directe entre l'aspect extérieur et l'identité du personnage masculin principal témoignent de la complexité que Cervantès a cherchée à introduire dans son testament littéraire : la caractérisation n'est jamais immédiate ni définitive, mais elle fera toujours appel à la sagacité du lecteur. D'ailleurs, si ce dernier ne reste pas sur ses gardes, il risquera de ressentir le même étonnement que les personnages gravitant autour de Periandro : pris au piège de l'illusion et du faux-semblant, Antonio, Ricla et leurs enfants, par exemple, rencontrent bien des difficultés pour percer le secret identitaire du couple éponyme. À cet égard, il est certain que le personnage principal masculin ne les aide guère dans leur tentative de le saisir puisque, lorsqu'il se présente, il entremêle, lui aussi, le vrai et le faux : il évoque, certes, sa haute naissance – une donnée qui se vérifiera dans le récit de Serafido, notamment –, mais il encadre cette information d'un faux nom et d'une parenté inventée avec Auristela lorsqu'il se présente au prince Arnaldo.

Dans *La Galatée*, la révélation de l'identité pouvait être parfois retardée et les vêtements de berger ne signifiaient pas forcément que le personnage était un berger de naissance : la correspondance entre essence et apparence était déjà problématique, mais les récits explicatifs intervenaient rapidement afin d'élucider ces mystères. Or, dans le *Persiles*, la question de l'identité devient encore plus épineuse et participe à la dynamique propre de la dernière œuvre de Cervantès : en effet, le lecteur souhaitera vivement percer le secret des origines de ce couple insaisissable formé par Periandro et Auristela. L'envie de découvrir l'identité de ces personnages constitue donc une motivation pour progresser dans la lecture et atteindre la dernière page de l'ouvrage : le véritable problème du *Persiles* n'est pas, en définitive, de s'assurer que les personnages arriveront à bon port, mais bien plutôt de savoir qui ils sont. En outre, l'image que le

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 143.

lecteur se fait des personnages est amenée à évoluer constamment, en intégrant tous les indices laissés par la narration : l'identité n'est jamais révélée d'emblée, mais devra être reconstruite par le lecteur. Les exemples de la non-correspondance entre essence et apparence sont presque aussi nombreux que les personnages du *Persiles* : Auristela s'avère finalement s'appeler Sigismunda et n'est pas la sœur de Periandro contrairement à ce qu'ils prétendaient dans leurs récits. D'ailleurs, elle avouera sa véritable identité tardivement, au terme du *Persiles* :

« quiero que sepáis vosotros, pues el cielo os hizo verdaderos hermanos, que no lo es mío Periandro, ni menos mi esposo ni mi amante; a lo menos, de aquellos que, corriendo por la carrera de su gusto, procuran pasar sobre la honra de sus amadas. Hijo de rey es; hija, y heredera de un reino, soy; por la sangre, somos iguales; por el estado, alguna ventaja le hago; por la voluntad, ninguna; »³⁹¹

Les personnages secondaires sont, eux aussi, difficiles à cerner et il faut souvent attendre leurs récits pour confirmer ou infirmer ses hypothèses quant à leur nationalité, leur état et parfois même leur identité sexuelle. Prenons l'exemple d'Antonio : son apparence de barbare (« Llegó en esto la luz, que la traía uno al parecer bárbaro, cuyo aspecto la edad de poco más de cincuenta años le señalaba »³⁹²) et sa présence dans ce lieu hostile qu'est l'Île Barbare contrastent avec sa nationalité espagnole (« Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias de ella »³⁹³). Ambrosia Agustina apparaît, elle aussi, comme un personnage féminin insaisissable : dans le troisième livre, elle intervient tantôt sous les traits d'un « desmayado delincuente »³⁹⁴, tantôt sous ceux de « una hermosa mujer de poca edad, ricamente vestida »³⁹⁵. La mémoire du lecteur est, de toute évidence, mise à l'épreuve et la révélation de la véritable identité d'Ambrosia Agustina obligera plus d'un lecteur à revenir quelques pages en arrière pour relire le passage de sa première apparition et éclairer ces lignes d'un jour différent. Dans le chapitre 12 du troisième livre, elle explique à Constanza :

« Pues sabed que yo era –dijo la señora Ambrosia– el que socorristéis. Por entre las esteras del carro os miré a todos, y me admiré de todos, porque vuestra gallarda disposición no puede dejar de admirar, si se mira. »³⁹⁶

Comment, dès lors, résister à la tentation de retrouver ce passage qui relate leur première rencontre et qui se situe un chapitre avant³⁹⁷ ? Cervantès dissémine l'information relative aux personnages

³⁹¹ *Ibid.*, p. 695-696.

³⁹² *Ibid.*, p. 158.

³⁹³ *Ibid.*, p. 161.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 560.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 557.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 561.

et fait de son œuvre une galerie de portraits qui doivent être retouchés, voire complètement défaits et repris : l'image d'un personnage ne pourra donc être établie que dans un effort conjoint de la narration et du lecteur. Sur ce point, le tableau proposé en annexe [cf. annexe 12] nous semble rendre compte des multiples ruses narratives auxquelles Cervantès a recours afin d'illustrer le propos populaire et communément admis : *nunca hay que fiarse de las apariencias* – il ne faut jamais se fier aux apparences –. Si le lecteur du *Persiles* souhaite se faire une image cohérente de l'un des personnages, il devra confronter tous les passages qui s'y réfèrent, sans oublier de croiser les éléments fournis par la narration aux récits des personnages. En ce qui concerne Periandro et Auristela, par exemple, doit-on croire ce qu'en dit Taurisa dans le premier livre ?

« Respondióle que, aunque ella imaginaba que el tiempo había podido dar a Auristela la ocasión de querer bien a un tal Periandro, que la había sacado de su patria, caballero generoso, dotado de todas las partes que le podían hacer amable de todos aquéllos que le conociesen »³⁹⁸

Ne faut-il pas plutôt écouter Periandro lui-même lorsqu'il dresse son autoportrait à Arnaldo, deux pages plus loin, et qu'il se présente comme le frère d'Auristela³⁹⁹ ? Ou devons-nous prendre en considération les soupçons de Clodio, un personnage pourtant discrédité par la narration ?

« –Yo te agradezco, ¡oh Clodio! –dijo Arnaldo–, el buen consejo que me has dado, pero no consciente no permite el cielo que lo reciba. Auristela es buena, Periandro es su hermano y yo no quiero creer otra cosa, porque ella ha dicho que lo es, que, para mí, cualquiera cosa que dijere ha de ser verdad. Yo la adoro sin disputas, que el abismo casi infinito de su hermosura lleva tras sí el de mis deseos, que no pueden parar sino en ella, y por ella he tenido, tengo y he de tener vida. »⁴⁰⁰

Cervantès procède par touches successives pour donner à ces êtres de papier une épaisseur et une densité.

Dans ce labyrinthe identitaire, l'onomastique jouera un rôle déterminant car, comme l'observe Maurice Molho, elle illustre et annonce la complexité recherchée par l'auteur dans la caractérisation des personnages du *Persiles* :

« Le pseudo-pèlerinage à Rome donne occasion à d'autres semblants de vérité. Les noms mêmes des pèlerins sont falsifiés. En effet, chacun d'eux porte, en sus de son

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 543-544.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 140.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 299.

onomastique propre, un pseudonyme, qui fait qu'il dispose de deux noms : l'un légitime, l'autre pseudonymique. »⁴⁰¹

La « semblance de vérité », le recours à des pseudonymes et à des apparences trompeuses sont autant de moyens mis en œuvre pour maintenir l'intérêt du lecteur. En quelques pages, le même personnage se présente sous des jours bien différents, de sorte que le lecteur se voit sans cesse contraint de remettre en question l'image qu'il avait préalablement établie de ce personnage. Identité fuyante et images multiples deviennent ainsi les deux obstacles principaux, mais aussi les fondements du jeu entre créateur et récepteur, dans le *Persiles* : le lecteur se laisse parfois surprendre, car l'auteur le mène sur des fausses pistes et l'induit volontairement en erreur. Toutefois, Cervantès l'avait mis en garde en employant le terme polysémique « peregrino » : ce vocable se réfère à l'habit de pèlerin revêtu par les personnages à leur arrivée à Lisbonne, mais il renvoie aussi à leur étrangeté qui les rend difficilement saisissables. L'extrait suivant est l'un de ces avertissements ménagés par la narration :

« Juntas estaban muchas damas de la ciudad con la corregidora cuando entraron Auristela, Riela y Constanza, con Periandro y los dos Antonios, admirando y suspendiendo, alborotando la vista de los presentes, que a sentir tales efectos les forzaba la sin par bizarría de los nuevos peregrinos. »⁴⁰²

Le trouble suscité par « el gallardo escuadrón de los peregrinos »⁴⁰³ chez les personnages qu'ils rencontrent au cours de leur itinéraire est un avertissement métatextuel quant à la difficile question de la caractérisation des personnages.

Dès lors, face aux bergers de *La Galatée*, les « peregrinos » se présentent comme des personnages bien plus complexes et difficilement réductibles à une description. Aussi, pouvons-nous nous demander si les particularités que nous avons énumérées dans l'élaboration des *dramatis personae* ne seraient pas essentiellement liées à la filiation générique des deux œuvres ? En effet, un auteur peut-il légitimement appliquer les mêmes façons de faire lorsqu'il souhaite créer une image d'un berger et celle de « peregrinos » ?

⁴⁰¹ MOLHO, M., *Préface*, in CERVANTES, M., *Les travaux de Persille et Sigismonde – Histoire septentrionale*, op.cit., p. 40.

⁴⁰² CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 446.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 648.

- Une distance générique affirmée: l'entreprise de particularisation générique dans *La Galatée* et le *Persiles*

Le choix d'un genre suppose l'introduction d'un certain nombre de traits dans l'œuvre créée : nous venons de le constater à propos de la présence ou de l'absence du vers, de la façon d'aborder l'espace ou encore de concevoir les personnages dans *La Galatée* et le *Persiles*. Chaque élément trouverait sa raison d'être au regard de la relation entretenue entre l'œuvre particulière et le genre dans lequel elle s'inscrit. En d'autres termes, la filiation générique conditionnerait, partiellement du moins, l'écriture et l'élaboration de l'ouvrage : la distance séparant le « roman pastoral » du « roman d'aventures » offre ainsi des arguments permettant d'expliquer les différences décelables entre *La Galatée* et le *Persiles*. Étant donné que le lecteur est en présence de deux ouvrages relevant d'esthétiques et de filiations génériques distinctes, il sera prédisposé à lire ces deux créations selon des critères particuliers et ses attentes ne seront pas les mêmes lorsqu'il ouvrira *La Galatée* ou le *Persiles*.

La Galatée : le choix du titre conditionne immédiatement la lecture en projetant le lecteur dans un univers mythologique qu'il connaît. Ce personnage a ainsi inspiré Théocrite pour sa onzième *Idylle* et Horace pour la vingt-septième ode du troisième livre (« Sois heureuse, Galatée, je le souhaite, quel que soit le lieu que tu préfères, et souviens-toi de moi. Que le sinistre pivert, que la corneille vagabonde ne t'empêchent point de partir »⁴⁰⁴). Si Théocrite est assez peu connu des lecteurs contemporains de Cervantès, le nom de Galatée renvoie surtout à Ovide dont *Les Métamorphoses* se retrouvent dans les rayons des bibliothèques que nous avons recensées. En effet, les seize références à cette œuvre placent Ovide parmi les auteurs les plus appréciés des lecteurs de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle [cf. *annexe 6*]. Or, chez Ovide, le nom de Galatée, associé à ceux d'Acis et de Polyphème, fait immédiatement jaillir l'image d'un univers bucolique : Polyphème ne décrivait-il pas Galatée en employant des comparaisons animales et végétales et en la replaçant dans une nature est riche et fertile ?

« O Galatée, plus blanche que le pétale neigeux du troène, plus fleurie que les prés, plus élancée que l'aune au tronc allongé, plus éblouissante que le verre, plus fôlatre qu'un jeune chevreau, plus lisse que les coquillages polis par la perpétuelle caresse du flot, plus délicieuse que le soleil en hiver, que l'ombre en été, plus majestueuse que le frêne, plus digne des regards que le fier platane, plus transparente que la glace, plus douce que ne l'est au goût la grappe mûre, au toucher le duvet du cygne et le lait

⁴⁰⁴ HORACE, *Œuvres*, Paris, GF. Flammarion, 1967, p. 103.

caillé, et, si tu ne te déroba pas, plus belle qu'un jardin aux eaux vives ; mais aussi Galatée plus farouche que les jeunes taureaux indomptés, plus dure que le chêne chargé d'ans, plus trompeuse que l'onde, plus insaisissable que les souples rejets du saule ou de la clématite, plus inébranlable que ces rochers, plus impétueuse que le torrent, plus fière que le paon quand on le loue, plus cuisante que le feu, plus épineuse que la macle, plus cruelle que l'ourse qui a mis bas, plus sourde que les flots, plus implacable que le serpent foulé aux pieds, et – c'est là le privilège que je voudrais surtout pouvoir t'enlever – plus rapide non seulement que le cerf poussé par les abois sonores, mais aussi que les vents et que la brise ailée. Pourtant, si tu me connaissais bien, tu regretterais de m'avoir fui, tu condamnerais toi-même tes atermoiements, tu t'efforcerais de me retenir. Je possède, taillé dans la montagne, un antre à voûte de roche vive, où l'on ne sent ni le soleil au plus fort de la chaleur, ni l'hiver. J'ai des arbres pliant sous le poids des fruits ; j'ai, sur les rameaux allongés de mes vignes, des grappes dorées, d'autres de pourpre. C'est pour toi que je garde les unes et les autres. C'est toi qui de tes mains cueilleras les moelleuses fraises poussées à l'ombre des bois, les cornouilles d'automne et les prunes, non seulement celles qu'assombrit un suc foncé, mais celles de la bonne espèce, couleur de cire nouvelle. Avec un époux comme moi, tu ne manqueras ni de châtaignes, ni des produits de l'arbousier. Chaque arbre sera ton serviteur. Ce troupeau tout entier m'appartient. Nombre encore de mes brebis errent dans les vallées, nombre d'autres vivent sous le couvert des forêts, ou dans des antres qui sont leurs étables. Et, si tu me le demandais, je serais incapable de t'en dire le nombre. Le pauvre seul fait le compte de son troupeau. Les louanges qu'ils méritent te laisseraient, de ma part, incrédule ; viens, tu pourras de tes propres yeux voir avec quelle peine elles contiennent entre leurs cuisses leur pis gonflé. J'ai aussi, dans d'autres bergeries, des chevreaux du même âge. Le lait neigeux ne me fait jamais défaut. Une partie en est conservée pour être bue ; une autre, par l'effet de la pressure liquide, devient consistante. »⁴⁰⁵

Les champs lexicaux de la nature et du monde animal travaillent le texte ovidien en profondeur et mettent en évidence le lien noué entre la nymphe et le monde pastoral. Dès lors, Cervantès convoque consciemment ce modèle, car il sait qu'Ovide est bien connu des Espagnols du XVI^e siècle : en choisissant le nom de son personnage éponyme, Cervantès réactive ainsi chez ses lecteurs tout ce réseau d'images : ce nom, « Galatée » les conduit vers une époque mythique, mais surtout vers un lieu où harmonie et abondance vont de pair. De cette manière, Cervantès prépare son lectorat à accomplir un double voyage, temporel et géographique, vers un âge d'or et vers une arcadie.

Associé au monde des bergers et à la thématique du conflit amoureux, le titre retenu par Cervantès pour sa première œuvre est programmatique : il s'appuie, de façon marquée, sur un imaginaire collectif où la figure de Galatée est déjà présente, incarnant la beauté et éveillant la convoitise. Le lecteur qui s'apprête à lire *La Galatée* est déjà préparé, par les effets d'annonce implicites ménagés par Cervantès, à pénétrer dans un monde pastoral et à découvrir un récit où

⁴⁰⁵ OVIDE, *Les Métamorphoses*, op.cit., p. 339-240.

l'amour assumera le rôle de fil directeur. Or, l'auteur de *La Galatée* met un point d'honneur à faire de cet ouvrage une églogue par excellence. Si le titre constitue l'un des seuils annonciateurs du monde imaginaire qui va s'épanouir dans l'œuvre, Cervantès prend soin de parsemer son « roman pastoral » de rappels et de bornes génériques afin de ne laisser aucun doute sur la nature de *La Galatée*. Ainsi, dans le troisième livre, une mise en abyme intervient et met en scène quelques bergers désireux de conter leurs malheurs amoureux :

« Pero lo que más autorizó la fiesta fue ver que, en alzándose las mesas, en el mesmo lugar con mucha presteza hicieron un tablado, para efecto de que los cuatro discretos y lastimados pastores Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio, por honrar las bodas de su amigo Daranio y por satisfacer el deseo que Tirsi y Damón tenían de escucharles, querían allí en público recitar una égloga que ellos mismos de la ocasión de sus mesmos dolores habían compuesto. »⁴⁰⁶

Il est impossible de lire le mot « églogue » dans *La Galatée* sans y déceler une volonté d'insistance : faut-il rappeler, à cet égard, que ce terme est aussi le cinquième utilisé par l'auteur dans son prologue⁴⁰⁷ ? L'églogue entonnée par les bergers est, en outre, une pièce conséquente occupant une place centrale dans l'économie de l'ouvrage : elle s'étend sur vingt-trois pages et apparaît dans le troisième livre, c'est-à-dire au milieu de l'œuvre. À la fin de cette églogue, le narrateur s'arrêtera, un instant, sur l'effet provoqué par le chant dans le public : ce dernier semble ravi par la pièce versifiée qu'il vient d'écouter et l'on pourrait déceler dans ce passage un effet métatextuel introduit à dessein par Cervantès. L'engouement du public de bergers pour l'églogue qu'ils ont entendue rappelle le succès rencontré alors par le genre bucolique et il est légitime de supposer que Cervantès a introduit sciemment cette mise en abyme d'un phénomène littéraire auquel il aspire à participer :

« Con esta última canción del celoso Orfenio dieron fin a su égloga los discretos pastores, dejando satisfechos de su discreción a todos los que escuchado los habían, especialmente a Damón y Tirsi, que gran contento en oírlos recibieron, pareciéndoles que más que de pastoril ingenio parecían las razones y argumentos que para salir con su propósito los cuatro pastores habían propuesto. »⁴⁰⁸

En quelques pages, l'auteur de *La Galatée* réussit à présenter son ouvrage en le replaçant dans une tradition et en rappelant l'existence de la norme régissant le monde des lettres de son temps. Il expose, de surcroît, le rôle assumé par le public qui est, en dernier lieu, celui qui fait et défait les

⁴⁰⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 344-345.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.155.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 368-369.

phénomènes de vogue littéraire. En effet, la pièce qui précède l'extrait reproduit ci-dessus offre un exemple d'églogue respectant l'un des impératifs énoncés par Fernando de Herrera – celui de ne parler qu'en vers, sans y mêler la prose – et met en évidence la réception favorable accueillant ce type de productions. Cervantès résume donc, au cœur de son « roman pastoral », le processus embrassant la création, la réception et le pôle normatif. L'auteur n'hésite pas à souligner le caractère artificiel du genre, puisque la nuance émise par Damón et Tirsi est aussi à lire comme un aveu. En outre, en faisant allusion à la possible invraisemblance de voir de simples bergers créer des pièces poétiques de qualité, Cervantès exprime ses propres réticences qui le pousseront, plus tard, à se détourner du genre pastoral. Si l'on perçoit déjà une distance dans le regard du créateur sur son œuvre, le passage que nous venons de citer montre aussi à quel point Cervantès cherche à accomplir ce qu'il avait promis par le simple titre retenu pour son « roman pastoral » : *La Galatée* s'inscrit dans la filiation de l'églogue et paraît clamer, à chaque ligne, cette appartenance.

En ne cessant de préciser les vêtements des personnages, en ne manquant jamais de mentionner les instruments de musique utilisés par les poètes-bergers ou en parsemant des indications sur la vie bucolique, Cervantès revendique, à chaque page, le caractère pastoral de *La Galatée*. Ainsi, par exemple, après le chant de Teolinda, l'évocation du repas, de la sieste et du retour au village prend l'apparence d'une accumulation de lieux communs :

« Galatea y Florisa la abrazaron y le ofrecieron de nuevo su amistad y de servirla en cuanto sus fuerzas alcanzasen. En este entretanto, habiendo el padre de Galatea y los otros pastores en el margen del claro arroyo tendido sus gabanes y sacado de sus zurroneos algunos rústicos manjares, convidaron a Galatea y a sus compañeras a que con ellos comiesen. Aceptaron ellas el convite, y sentándose luego, desecharon la hambre, que, por ser ya subido el día, comenzaba a fatigarles. En estos y en algunos cuentos que, por entretener el tiempo, los pastores contaron, se llegó la hora acostumbrada de recogerse al aldea. Y luego Galatea y Florisa, dando vuelta a sus rebaños, los recogieron, y en compañía de Teolinda y de otros pastores hacia el lugar poco a poco se encaminaron.

Y al quebrar de la cuesta, donde aquella mañana habían topado a Elicio, oyeron todos la zampoña del desamorado Lenio, el cual era un pastor en cuyo pecho jamás el amor pudo hacer morada; »⁴⁰⁹

Chaque passage de *La Galatée* pose et expose donc le caractère pastoral de la création : le récit est rythmé par les rencontres avec les différents bergers habitant la contrée et par le cours naturel des choses. La journée étant déjà bien avancée, le récit justifiera habilement la mention du repas partagé par les personnages, tandis qu'à « la hora acostumbrada », ils rentrent tous au village. De

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 230.

façon analogue, l'attention portée par Cervantès au lexique confirme également cette tendance à souligner l'appartenance générique de *La Galatée* : le choix des vocables permet, en effet, de donner une coloration à la narration et de marquer, avec insistance, le caractère localiste et rustique de la scène. Ainsi, dans notre exemple, le lieu de repos est le ruisseau près duquel les bergers étendent leurs « gabanes » et sortent de leurs gibecières « algunos rústicos manjares ». Les personnages sont toujours accompagnés de leur troupeau et de leurs instruments rustiques (la flûte de Lenio sera ainsi une « zampoña » et non une « flauta »). En outre, les personnages seront souvent présentés en fonction de leur situation amoureuse et c'est ainsi que le même Lenio se verra toujours accolé de l'adjectif « desamorado ». Enfin, la récurrence de la référence spatiale qu'est « el aldea » renforcera ce sentiment, chez le lecteur, de délaisser la Cour au profit de cette vie érigée en modèle par Antonio de Guevara notamment : l'apparition de ce terme implique la référence au paradigme contraire, celui de « la corte ».

Face à *La Galatée*, le dernier ouvrage cervantin se dresse dans son altérité : le *Persiles* est un « roman d'aventures et d'épreuves » et il doit être perçu comme tel par le lectorat. Par le défi lancé à Héliodore dans le prologue des *Novelas Ejemplares*, l'auteur avait déjà préparé son lecteur en lui avouant son modèle : « Tras ellas si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza »⁴¹⁰. Héliodore est indissociable de son œuvre imprimée dès 1554, en espagnol, à Anvers et connue en Espagne sous le nom de *Las Etiópicas o Los amores de Teágenes y Cariclea*. Or, la présence de cette création dans les bibliothèques des Espagnols des Siècles d'Or [cf. annexe 6] et dans les ouvrages théoriques atteste que le nom d'Héliodore était devenu familier : Cervantès a donc tout intérêt à mettre en avant l'héritage héliodorien du *Persiles*. Aussi, en intitulant sa création *Los trabajos de Persiles y Sigismunda – Historia setentrional*, l'auteur se présente-t-il à son lecteur comme un nouvel Héliodore. Il lui garantit, de surcroît, la présence des éléments fondateurs du genre du « roman d'aventures et d'épreuves » résumés dans le titre bipartite de la création héliodorienne. Différence majeure par rapport à *L'Histoire Éthiopique*, Cervantès insère, dans son titre, le terme « trabajos » qui renvoie, bien sûr, à d'autres travaux : ceux d'Hercule. De cette manière, l'auteur du *Persiles* promet au lecteur l'abondance d'aventures et d'épreuves : le récit sera trépidant et le pluriel retenu – il s'agit bien de « trabajos » – semble, en outre, suggérer

⁴¹⁰ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares*, op.cit., p. 19.

que l'ennui sera tenu à distance au cours de l'expérience de la lecture. La mention des travaux d'Hercule – *Hércules* en espagnol – nous invite, enfin, à souligner la parenté sonore avec le nom du héros retenu par Cervantès – *Persiles* – et à déceler dans ce choix onomastique la stratégie en œuvre dans le titre : par ce nom présentant le même nombre de syllabe que celui d'*Hércules*, le créateur ne propose-t-il pas aussi de comparer son ouvrage avec les grandes épopées de l'Antiquité ?

Le voyage et le changement perpétuel sont deux éléments fondateurs de l'esthétique du « roman d'aventures et d'épreuves ». Est-il nécessaire de rappeler que cette donnée était déjà exploitée par Héliodore ou Achille Tatius, mais qu'elle était aussi déjà bien présente chez Homère et Virgile ? Comme le remarque Laurence Plazenet, les noms de lieux abondent dans *L'Histoire Éthiopique* :

« Les *Éthiopiennes*, comme les romans de Chariton, Achille Tatius ou Xénophon d'Éphèse, se déroulent dans le monde réel. Les soixante-dix neuf noms de lieux mentionnés dans le texte sont tous authentiques, quoique parfois la situation géographique qui leur est prêtée soit erronée. »⁴¹¹

Aussi, à chaque page du *Persiles*, Cervantès projettera son lecteur dans une multitude de lieux, car comme le résume Miguel Ángel Tejeiro :

« El viaje es un componente fundamental de la ficción bizantina. La acción de viajar abarca no sólo la descripción de países exóticos y lugares hasta entonces desconocidos para el lector –en último caso todo ello le sirve de pasatiempo y relajación– sino también las sorprendentes aventuras que van sucediéndose a lo largo del relato. Este deseo de viajar, provocado por el desaliento social e intelectual de la época en la que el género se desarrolla, va unido a la falta de medios de transporte y a la dificultad e incomodidad que entrañaba, en consecuencia, desplazarse de un lugar a otro. El lector del género bizantino apenas si viajaba, no se atrevía a hacerlo, y eso produce un hecho decisivo, ya que tanto más gusta y es aceptada una novela cuanto más descubre un mundo remoto e increíble. Esto explica que lugares lejanos sean los puntos de atracción de estos relatos. Esto, y su afán de verosimilitud. »⁴¹²

L'auteur du *Persiles* a saisi l'origine de cet intérêt profond de ses lecteurs car, à une époque où le voyage est encore de l'ordre de l'exceptionnel et réservé essentiellement à des classes aisées, l'évocation de lieux inconnus et lointains et la description de particularités – climatiques ou sociologiques – était une façon de s'assurer l'intérêt d'un large lectorat avide de prendre la place,

⁴¹¹ PLAZENET, L., « Introduction », *L'Histoire aethiopique*, HÉLIODORE, *op.cit.*, p. 74.

⁴¹² TEJEIRO FUENTES, M.A., « La Novela Bizantina : de la antigüedad pagana al contrarreformismo cristiano », in TEIJERO, M.A. ; GUIJARRO, J., *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados – La novela española en el siglo de oro*, *op. cit.*, p. 124.

l'espace de la lecture, d'un *conquistador*. Cervantès s'appliquera donc à explorer cette dimension du genre qu'il retient pour le plus grand plaisir de ses lecteurs et, dans le tableau récapitulatif des lieux du *Persiles* [cf. annexe 9], la variété des toponymes atteste cette ambition de l'auteur de faire découvrir une géographie vaste et contrastée à ses lecteurs. Dans le premier livre, l'Île Barbare est décrite à plusieurs reprises, notamment dans le récit de Taurisa présent dans le deuxième chapitre. Celle-ci l'évoque en ces termes :

« esta ínsula donde dicen que estamos. La cual es habitada de unos bárbaros, gente indómita y cruel (persuadidos, o ya del demonio, o ya de un antiguo hechicero quien ellos tienen por sapientísimo varón) que de entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo. »⁴¹³

Dans le troisième livre, l'on assiste tout aussi bien à l'évocation de la ville d'Alger dans la bouche de ceux qui s'avèreront être de faux captifs que celle d'Aranjuez, deux chapitres plus tôt. Voici comment les étudiants de Salamnaque présentent Alger :

« –Esta, señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel, gomía y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puerto universal de cosarios y amparo y refugio de ladrones, que, deste pequeñuelo puerto que aquí va pintado, salen con sus bajeles a inquietar el mundo, pues se atreven a pasar el *plus ultra* de las columnas de Hércules, y a acometer y robar las apartadas islas que, por estar rodeadas del inmenso mar Oceano, pensaban estar seguras, a lo menos de los bajeles turquescos. »⁴¹⁴

Dans le passage qui suit, c'est, au contraire, le narrateur principal qui assume la description d'Aranjuez en vantant les mérites du lieu :

« Nuestros peregrinos pasaron por Aranjuez, cuya vista, por ser en tiempo de primavera, en un mismo punto les puso la admiración y la alegría. Vieron de iguales y estendidas calles, a quien servían de espaldas y arrimos los verdes y infinitos árboles, tan verdes, que las hacían parecer de finísimas esmeraldas; vieron la junta, los besos y abrazos que se daban los dos famosos ríos Henares y Tajo; contemplaron sus sierras de agua; admiraron el concierto de sus jardines y la diversidad de sus flores; vieron sus estanques, con más peces que arenas, y sus esquisitos frutales, que, por aliviar el peso a los árboles, tendían las ramas por el suelo. Finalmente, Periandro tuvo por verdadera la fama que deste sitio por todo el mundo se esparcía. Desde allí fueron a la villa de Ocaña. »⁴¹⁵

Ces trois exemples lus successivement révèlent la technique mise en œuvre par Cervantès : « roman d'aventures et d'épreuves », le *Persiles* se doit d'accueillir un éventail impressionnant de lieux, retenus pour leur caractère effrayant ou, au contraire, pour leur beauté.

⁴¹³ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 137-138.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 528-529.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 511-512.

Mais Cervantès n'a pas seulement attiré ses lecteurs en leur promettant de voyager à travers son œuvre : il leur a aussi annoncé les « trabajos de Persiles y Sigismunda ». Or, le couple central de deux héros occupe effectivement une place essentielle dans l'épopée en prose et, par ses jeux d'annonce dans le titre, l'auteur du *Persiles* attire aussi toute l'attention de son lecteur sur ces deux personnages. À ce propos, il convient de suivre les avertissements de Dominique Reyre qui rappelle que : « Como se sabe, Cervantes y sus coéтанos tenían una percepción de los nombres propios muy distinta de la nuestra. Dicha percepción era de índole esencialmente auditiva, por lo que los nombres se interpretaban en función de asociaciones sonoras y paronomásticas »⁴¹⁶. Que pouvaient donc évoquer les deux noms de « Persiles » et « Sigismunda » aux lecteurs du début du XVII^e siècle ? Si l'on s'en tient à l'étude onomastique élaborée par Dominique Reyre, on avancera que Persiles est :

« Nombre similar a los de los héroes de las novelas caballerescas (como los Sarquiles, Granfiles, Gastiles del *Amadis*), que recuerdan a Aquiles. También recuerda al Argiles o al Orgiles del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra. También posible combinación de Perseo y Aquiles o juego etimológico con *Per-silens*, « el archi silencioso » propuesto al final de la novela como el modelo de los cristianos.

También recuerdo, por el sufijo de Persiles, del Teágenes « nacido de los dioses » de la novela de Heliodoro. »⁴¹⁷

Tandis que Sigismunda serait :

« Recuerdo de la Aurismunda del *Clareo y Florisea*, con significación etimológica germánica de « boca de la victoria » o « vencedora » o bien « mano de la victoria » o « protección que lleva a su pueblo a la victoria »

Nombre escogido más bien por la eufonía de su prefijo « Sigis » con el latín *sigillum* « signo celeste » y la de su sufijo « munda » con el latín *mundus*, « limpio », « puro », « de excepción », juego etimológico y paronomástico que emparenta los dos nombres de la heroína Sigismunda « signo celeste de la pureza » y Auristela, « la estrella de oro ». »⁴¹⁸

Cervantès met donc en exergue la filiation héroïque de ses personnages dès la couverture de son ouvrage et il en jouera, par la suite, sur le mode de la concordance ou, au contraire, de la discordance. Les deux personnages s'avèreront être de sang royal et présenteront des qualités en accord avec leurs noms, mais, étant soumis à de nombreuses épreuves, ils présenteront aussi parfois des faiblesses : Sigismunda n'est-elle pas jalouse à la seule évocation du nom d'un autre

⁴¹⁶ REYRE, Dominique, « Estudio Onomástico » in PELORSON, J-M., *El desafío del Persiles*, *op.cit.*, p. 98.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 124-125.

personnage féminin, Sinforosa ⁴¹⁹ ? Persiles, le pourtant « archi-silencieux » selon l'analyse de Dominique Reyre, ne fera-t-il pas montre d'une estime de soi hypertrophiée lorsqu'il se lance dans ses récits dans le deuxième livre ?

De la même façon qu'il l'a fait avec *La Galatée*, Cervantès interroge en profondeur le genre auquel il se mesure. Si le « roman d'aventures et d'épreuves » permet d'introduire une grande variété comblant, de la sorte, bien des attentes des lecteurs à l'aube du XVII^e siècle, Cervantès souhaite aller plus loin : il met ainsi à mal certains ressorts génériques et émet d'importantes nuances quant au caractère parfait de ses héros éponymes. L'auteur sait que ses contemporains sont friands de descriptions de lieux exotiques et de récits de voyages et c'est pourquoi il en accueille volontiers dans son œuvre. Toutefois, il émet aussi des réserves : n'est-il pas symptomatique que, pour évoquer la ville d'Alger, ce soient des étudiants de Salamanque qui décrivent la cité qu'ils n'ont jamais visitée ? Quant aux personnages, qui avaient été annoncés comme des êtres parfaits, ne faut-il pas aussi remarquer le travail de nuance mis en œuvre par Cervantès ? En effet, les deux héros mentent consciemment à leur entourage pour masquer leur identité et ils seront, en outre, soumis aux aléas des sentiments puisque, dans les deuxième et quatrième livres, Sigismunda en vient à penser qu'il serait peut-être préférable de ne pas épouser Persiles. Elle n'hésite pas non plus à jouer de sa beauté, quasi divine, acceptant, à la demande de Persiles, de se faire passer pour un être exceptionnel auprès de pauvres pêcheurs :

« Mi hermana, de industria, se aderezó y compuso con los mismos vestidos que tenía y, con ponerse una cruz de diamantes sobre su hermosa frente y unas perlas en sus orejas (joyas de tanto valor, que hasta ahora nadie les ha sabido dar su justo precio, como lo veréis cuando os las enseñe), mostró ser imagen sobre el mortal curso levantada. » ⁴²⁰

La perfection attendue des deux héros est donc souvent remise en cause par la narration qui les décrit, malgré tout, comme deux êtres hors du commun. Or, c'est par ce mouvement incessant de va-et-vient entre respect de la norme et transgression des frontières génériques que Cervantès s'approprie véritablement le genre.

Toute comparaison entre *La Galatée* et le *Persiles* aboutit à la prise de conscience de leurs spécificités, dues essentiellement à leur appartenance générique : Cervantès part, à chaque fois,

⁴¹⁹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 272.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 346.

des frontières fixées par les théoriciens et les auteurs précédents afin de ne laisser aucun doute possible quant à la nature de ses œuvres. Même s'il malmène parfois certaines caractéristiques inhérentes au genre qu'il investit, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* respecte, au début et à la fin de son itinéraire de création, les traits essentiels des schémas génériques établis à son époque. L'on pourrait alors se demander les raisons d'un tel souci, réitéré, de marquer l'appartenance générique de chaque ouvrage publié. En effet, que cache cette volonté d'affirmer qu'il s'agit bien d'une églogue ou d'une histoire septentrionale défiant Héliodore ? Cervantès assume le rôle de guide au sein de ses créations en indiquant à ses lecteurs les repères – les bornes génériques – incontournables. De telles mises en garde ne sont pas introduites sans raison, mais visent à faciliter l'autre expérience que les lecteurs s'appêtent à vivre : l'entrée dans des univers imaginaires singuliers dont les caractéristiques et les règles restent à déterminer.

- Deux univers imaginaires distincts

Il nous faut également aborder l'étude de *La Galatée* et du *Persiles* en termes d'univers, car pour Cervantès, il s'agit, avant tout, de bâtir deux univers imaginaires bien distincts qui rendront compte de ce que son propre imaginaire – de lecteur et d'auteur – abrite. À des années de distance, les deux œuvres ne feront évidemment pas appel aux mêmes représentations ni aux mêmes images logées dans l'esprit de Cervantès. Avant de rentrer pleinement dans l'analyse de l'imaginaire de l'auteur à deux moments de sa carrière littéraire, quelques remarques s'imposent. Comme le déplore Philippe Hamon, prétendre cerner l'imaginaire d'un auteur reste une tâche ardue, puisqu'il nous faudrait prendre en considération divers degrés d'images et les analyser selon trois modes de relations :

« Par imaginaire (d'un écrivain, d'une œuvre, d'une époque), il faudrait donc entendre, non pas une donnée vague plus ou moins suggérée par la biographie et plus ou moins psychologisante, mais un ensemble de référents textuels constituant un modèle de lecture des textes littéraires. Ce modèle serait constitué de l'ensemble des relations qu'entretiennent réciproquement (c'est-à-dire entre elles), en représentation (c'est-à-dire en texte littéraire), et en médiation (c'est-à-dire à travers d'autres représentations non littéraires) image à voir, image à lire, image mentale ; »⁴²¹

Quant à Jean-Marie Schaeffer, il invite aussi le critique à distinguer des limites et nous met en garde en ce qui concerne le risque d'opposer, de façon stérile, monde réel et monde fictionnel.

⁴²¹ HAMON, P., *Imageries – littérature et image au XIX^e siècle*, op.cit., p. 435-436.

Pour lui, l'opposition ne concerne pas tant ces termes, car tout dépendrait davantage du mode de représentation en jeu (fictionnel ou « sérieux »), plus que du monde en question (fictionnel ou réel) :

« La fiction n'est pas tant une *image* du monde réel qu'une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible : ses limites ne sont pas celles, thématiques, des mondes représentables, mais celles, constituantes, de la représentabilité des mondes (quels qu'ils soient). L'immersion mimétique dans les univers fictionnels ainsi créés nous donne accès à des modélisations représentationnelles qui ont ceci de particulier qu'elles n'appellent pas de rétroinjection dans le réel, et donc n'entrent pas dans notre savoir encyclopédique du « monde ». Pour autant elles peuvent intervenir sous de multiples formes dans nos interactions futures avec la réalité. »⁴²²

Après ces avertissements préalables, tenter de définir les univers imaginaires proposés dans *La Galatée* et le *Persiles* peut sembler voué à l'échec dans la mesure où de nombreux obstacles se dressent : disposons-nous de tous les référents textuels recensés par Philippe Hamon pour cerner l'imaginaire de Cervantès ? Et, n'aurions-nous pas tendance à opposer les univers fictionnels construits à une réalité – celle de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle – et non à un autre mode de représentation – celui qui domine dans les esprits des Espagnols de cette même période – ? Si nous ne prétendons pas être en mesure de reconstruire entièrement l'imaginaire de l'auteur, les observations de Philippe Hamon et de Jean-Marie Schaeffer nous permettent d'avancer, avec prudence, dans notre effort pour le cerner. Dès lors, il ne s'agira pas tant d'avancer des données psychologisantes – auxquelles nous n'avons évidemment pas accès – que de nous fonder sur les deux textes dont nous disposons et de les mettre en relation avec les représentations dominantes que nous connaissons. En outre, *La Galatée* et le *Persiles* témoignent bien, par leurs différences, d'une variation dans cette conception de la construction d'univers imaginaire : l'auteur privilégie, à deux moments de son itinéraire poétique, certaines images qui seront le ciment des univers présentés au lecteur.

Quel est l'imaginaire de l'auteur que nous pouvons distinguer dans sa première œuvre ? Et quel univers imaginaire décide-t-il d'élaborer dans *La Galatée* ? Au fil de son parcours poétique, Cervantès a commencé par se mesurer au lyrisme et à la poésie telle que nous l'entendons aujourd'hui – la création qui se fonde sur le recours au vers – : *La Galatée* porte encore les traces visibles de cet imaginaire poétique de l'auteur qui cherche à recréer un espace où la Nature et

⁴²² SCHAEFFER, Jean-Marie, « Représentation, imitation, fiction : de la fonction cognitive de l'imagination », in *Les lieux de l'imaginaire*, op.cit., p. 31.

l'Homme coexistent en paix. Cette conception d'un *locus amoenus* doit être replacée dans une tradition philosophique et poétique dans laquelle nous retrouvons, par exemple, le *De rerum natura* de Lucrèce, un ouvrage qui se présente comme une traduction de la doctrine d'Épicure. Ce que cherche à recréer Cervantès, c'est donc un univers dominé par l'harmonie et accordant une place de choix à la poésie. Noël Salomon remarquera, à ce propos, que :

« Desde luego, por lo que hace a la « visión del mundo » en la que se alimenta un texto, dos situaciones deben considerarse, teóricamente, desde un punto de vista sociológico : ora el autor (el « escritor ») trabaja de acuerdo con la ideología dominante de su época, ora, al contrario, dicha ideología le estorba y le inhibe. »⁴²³

Au moment de rédiger *La Galatée*, Cervantès s'inscrit dans un entre-deux, car les images et les hypotextes qu'il convoque jouissent d'une certaine renommée, même s'ils ne viennent pas former l'idéologie, à proprement parler, dominante à la fin du XVI^e siècle. Dans son prologue, Cervantès revendique, d'ailleurs, sa position marginale face à un déni généralisé de la place de la poésie en parlant de « la ocupación de escrebir églogas en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida »⁴²⁴. La réalité est néanmoins plus nuancée comme le démontre la série de textes antérieurs au « roman pastoral » cervantin, qui se construit autour de l'opposition entre monde naturel et monde urbanisé : l'œuvre de Fray Antonio de Guevara est la plus connue, mais les *Diálogos de la diferencia que hay de la vida rústica a la noble* de Pedro de Navarra, publiés vers 1565, constituent un autre exemple de la prégnance de ce discours dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles. En outre, nous avons déjà établi les antécédents philosophiques des images de l'amour développées dans *La Galatée* : le *De Amore* de Marsile Ficin, commentaire au *Banquet* de Platon, le *Della natura d'Amore* de Mario Equicola ou encore les *Dialoghi d'amore* imprimés en 1535 à Rome, viennent étoffer la liste des hypotextes nécessaires pour cerner l'imaginaire de l'auteur de *La Galatée*. De fait, le substrat philosophique et poétique est extrêmement sensible dans la première création narrative de Cervantès comme s'il avait souhaité mettre en fiction ces mythes et ces idées. À une époque où le roman picaresque s'est déjà assuré une place importante dans les bibliothèques des lecteurs (en témoignent les cinq mentions de romans picaresques relevées dans nos recherches [cf. annexe 6]) et où ces ouvrages proposent une représentation désidéalisée de la société espagnole, Cervantès choisit, au contraire, d'explorer le monde des idées

⁴²³ SALOMON, N., « Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española », *Creación y público en la literatura española, op.cit.*, p. 23.

⁴²⁴ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 155.

et des idéaux. L'auteur de *La Galatée* intègre donc un courant idéologique et esthétique bien présent – même s'il n'a plus la position hégémonique dont il pouvait jouir à la Renaissance – et son « roman pastoral » recense tous les idéaux qui l'ont pétri et qu'il a découverts au cours de ses lectures.

La Galatée est donc le résultat d'une mise en application des idéaux et des idées philosophiques provenant de l'imaginaire d'un auteur : loin de prétendre offrir une vision d'un univers réaliste, Cervantès sonde, au contraire, tous les mythes et les idéaux qu'il a lus et assimilés. Les exemples sont légion : l'Arcadie, le *locus amoenus* ou encore celui d'un amour parfait d'héritage platonicien. Tous ces idéaux vont aussi se matérialiser dans une forme qui témoigne tout autant de la conception idéalisée de l'écriture : la prose ne sert, peut-être, qu'à faire surgir les passages en vers occupant une place secondaire dans un univers où la poésie est encore envisageable et possible. Cervantès fait ainsi advenir un monde où l'expression peut – et doit – être poétique et la présence du vers, héritage assumé des églogues, met en évidence cette image de l'écriture défendue par le créateur : les quatre-vingt quinze apparitions du vers dans *La Galatée* [cf. annexes 14 et 15] en constituent autant d'indices. L'auteur de *La Galatée* est aussi abreuvé de ces images d'un Âge d'or et d'un univers régi par des valeurs platoniciennes : il les met, certes, à l'épreuve en introduisant des discordances, mais le lecteur les aperçoit à divers endroits dans l'œuvre. Dès le premier livre, la situation d'harmonie est ainsi mise en évidence par le dialogue entre les deux prétendants de la belle Galatée, Erastro et Elicio :

« –No me pesa a mí, Erastro, que tú ames a Galatea; pésame bien de entender de su condición que podrán poco para con ella tus verdaderas razones y no fingidas palabras; déte Dios tan buen suceso en tus deseos, cuanto merece la sinceridad de tus pensamientos. Y de aquí adelante no dejes por mi respeto de querer a Galatea, que no soy de tan ruin condición que, ya que a mí me falte ventura, huelgue de que otros no la tengan; antes te ruego, por lo que debes a la voluntad que te muestro, que no me niegues tu conversación y amistad, pues de la mía puedes estar tan seguro como te he certificado. Anden nuestros ganados juntos, pues andan nuestros pensamientos apareados. Tú, al son de tu zampoña, publicarás el contento o pena que el alegre o triste rostro de Galatea te causare; yo, al de mi rabel, en el silencio de las sosegadas noches o en el calor de las ardientes siestas, a la fresca sombra de los verdes árboles de que esta nuestra ribera tan adornada, te ayudaré a llevar la pesada carga de tus trabajos, dando noticia al Cielo de los míos. Y, para señal de nuestro buen propósito y verdadera amistad, en tanto que se hacen mayores las sombras de estos árboles y el sol hacia el occidente se declina, acordemos nuestros instrumentos y demos principio al ejercicio que de aquí adelante hemos de tener. »⁴²⁵

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 175-176.

Les valeurs s'accumulent dans les propos d'Elicio qui place son amitié au-dessus de toutes les autres, refusant de se placer dans un rapport de rivalité avec Erastro, malgré la menace de l'établissement d'un triangle amoureux. Ce passage rappelle les idées développées par Léon L'Hébreu dans son premier dialogue et, dès lors, le duo Elicio-Erastro s'apparente à la matérialisation de la théorie contenue dans les *Dialoghi d'amore* :

« Mais la vraye Amitié humaine, est celle qui est causee par l'Honneste, & conjointe par les Vertus : pource que tel lien est indissoluble, & engendre Amitié ferme, entierement parfaite, & telle qu'elle est seule, d'entre les amitez humaines, qui plus merite d'estre prisee, estimee, & loüee, estant cause de lier ensemble les amis en telle humanité, que le bien ou mal, propre de chacun d'eux, est commun à l'un & à l'autre: & quelquefois le bien donne plus de delectation, & le mal plus de tristesse à l'Ami, qu'au propre recevant : & souventesfois l'Homme prend partie des travaux de son ami, pour l'allegier d'iceux, ou bien pour le secourir, par son amitié, en ses ennus : car la compaignie, és tribulations, est cause que moins elles se sentent. A raison de quoy le Philosophe, diffinissant telles amitez, dit que le vray Ami est un autre soy-mesme, pour denoter que, qui est en la vraye amitié a double vie, constituee en deux personnes : c'est assavoir en la sienne, & en celle de l'Ami : tellement que son ami est un autre soy-mesme. »⁴²⁶

Dans le passage de *La Galatée* que nous avons retranscrit plus haut, Elicio pose aussi très vite les termes de ce qui deviendra un fil directeur de l'œuvre : la réflexion sur l'Amour. Selon le berger, l'être aimé est la source du bonheur ou du malheur du prétendant (c'est ici le visage, tantôt triste et tantôt joyeux de Galatée qui causera donc la joie ou la peine d'Erastro), Elicio aborde, en outre, la question du désir et présente enfin l'Amour comme origine et source du chant poétique. Ce passage synthétise finalement tout le pan de l'imaginaire mis à profit par Cervantès pour créer l'univers de *La Galatée* et est encadré par quatre notions indissociables : amour, amitié, *locus amoenus* et expression poétique. De la sorte, Elicio concentre, dès le premier livre, toutes les images que Cervantès emploiera, ainsi que le socle esthétique et éthique de *La Galatée*. Toutefois, ces images ne sont pas exclusives, tant il est vrai qu'elles seront contrebalancées par une seconde série : le créateur a, en effet, conscience du caractère profondément idéal du premier groupe d'images sur lesquelles il s'appuie et c'est donc en ce sens qu'il faut comprendre les conclusions auxquelles aboutissent les cervantistes. Juan Ramón Muñoz Sánchez observe, pour sa part, que « resulta sorprendente la renovación radical de la bucólica cervantina, o, como ha dicho Avalle-Arce, « lo anti-pastoril que era su pastoril » »⁴²⁷. L'originalité du créateur tient à sa capacité à

⁴²⁶ L'HÉBREU, Léon, *Philosophie d'amour*, traduction de Denis Sauvage, Premier Dialogue, « De l'essence d'amour », Paris, Claude Micard, 1577, p. 65-66.

⁴²⁷ MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, « El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea* », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LII, 2004, p. 40.

ouvrir et à élargir la matière traditionnellement associée au genre : Cervantès nuance donc ce premier paradigme en le confrontant à un second. Jesús G. Maestro relève, à ce propos, que :

« Uno de los acontecimientos más expresivos del libro primero de *La Galatea*, y sin duda uno de los episodios que irrumpen con mayor virulencia en el arranque de la fábula, es el crimen que comete Lisandro al asesinar a Carino. Este crimen entre pastores, homicida el uno, impostor el otro, que quiebra el discurso amoroso hacia Galatea, hasta ese momento protagonizado por Elicio y Erastro, implanta dramáticamente la presencia de Tánatos en el espacio de Eros y, por supuesto, quebranta toda convención genérica propia de la novela pastoril. La virulencia es tal que el pastor homicida niega la sepultura al cuerpo muerto, y amenaza incluso a quienes pretendan su inhumación. Del mismo modo, la naturaleza, que habría de suponerse pacífica y arcádica, no siempre se mantiene como tal. Así, cuando Lisandro cuenta la historia de la traición de Carino, advierte que « acababa de cerrar la noche, con tanta oscuridad, con tan espantosos truenos y relámpagos, como convenía para cometerse con más facilidad la crueldad que en ella se cometió. » »⁴²⁸

Si Cervantès en appelle à tout l'héritage de la pensée de la Renaissance, il y superpose aussi un second système de représentations destiné à relativiser l'harmonie. L'univers proposé dans *La Galatée* révèle ainsi des fractures et des discordances : la distance de l'auteur par rapport à son propre imaginaire se ressent donc dans l'introduction de cette seconde série d'images où se juxtaposent le chaos, la violence et la mort.

Étant donné que chaque univers crée ses propres règles et qu'il répond à un principe harmonieux qui lui est propre, il nous faut maintenant étudier le cas du *Persiles*. Quel imaginaire de l'auteur laisse-t-il transparaître ? Et quel univers propose-t-il au fil des pages ? Si *La Galatée* a pu être assimilée à une exploration du mythe orphique et de celui de l'Arcadie, le *Persiles* semble, pour sa part, faire appel à un imaginaire différent, voire radicalement opposé : les idées de la Renaissance qui structurent l'esprit de l'auteur sont désormais gardées à distance et c'est bien plutôt un imaginaire baroque, caractérisé par le clair-obscur et les tonalités de gris qui se déploie dans la dernière œuvre de Cervantès. L'auteur du *Persiles* travaille les images d'un univers où tout n'est qu'apparence et faux-fuyant et où tout est en perpétuel devenir : le narrateur résumera, d'ailleurs, cette fatalité qui frappe tout aussi bien les personnages, les sentiments et même parfois la narration elle-même. Voici les considérations sur lesquelles s'ouvre le troisième livre, relecture

⁴²⁸ MAESTRO, Jesús G., « La fractura histórica en *La Galatea* de Miguel de Cervantes (Problemas metodológicos de interpretación histórico-literaria desde el materialismo filosófico) », I Congreso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), *La fractura historiográfica : las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca, 13-16 de diciembre de 2006, p. 9.

des propos introductifs des *Confessions* de saint Augustin (« inquietum est cor nostrum donec requiescat in te » : « notre cœur est inquiet jusqu'à ce qu'il repose en vous »⁴²⁹) :

« Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas, no es maravilla que nuestros pensamientos se muden, que éste se tome, aquél se deje, uno se prosiga y otro se olvide, y el que más cerca anduviere de su sosiego, ése será el mejor, cuando no se mezcle con error de entendimiento. »⁴³⁰

Ce pan de l'imaginaire fondé sur une philosophie du doute explique et justifie la création d'un univers instable où les identités seront toujours difficilement saisissables et où la vérité ne sera que rarement atteinte. Cervantès réactive ainsi des idées ayant pénétré assez récemment les esprits de ses contemporains et il n'est évidemment pas le seul artiste à s'y être intéressé et à souhaiter partager les méditations suscitées par ces questions. Carlos Francisco Monge a, ainsi, relevé ces mêmes préoccupations chez Diego de Velázquez notamment :

« Para Velázquez, como para los poetas españoles del barroco, la vida es una fuente de *desconciertos*, en su doble sentido : « desconcierto » como turbación y extrañeza, y « desconcierto » como desorden, desavenencia o descomposición. De aquí se derivan –y acudo de nuevo a las observaciones de Maravall–, entre muchos otros, temas como la locura del mundo, el mundo como un teatro, la incertidumbre de la condición humana, la lucha de opuestos, la mudanza, y el mundo de las apariencias. »⁴³¹

Cette observation, glissée dans un article consacré à un peintre, nous semble particulièrement révélatrice du caractère évolutif de l'imaginaire : il se montre, en effet, toujours capable d'intégrer de nouvelles représentations. Les Siècles d'Or constituent, à cet égard, une période foisonnante où aux idéaux provenant d'une redécouverte enthousiaste des créations et des courants de pensée de l'Antiquité succèdent bientôt des représentations d'un monde instable et superficiel : en effet, après avoir assisté à l'apogée de l'Espagne, Cervantès et ses contemporains sont assaillis par de nombreux doutes. Un sentiment généralisé de désillusion s'installe donc, induisant de nouvelles conceptions et façonnant, sur le mode du contraste, les imaginaires. Dans le cas de Cervantès, les images associées à ce doute vont être multiples et vont construire un univers fuyant : la narration elle-même met, d'ailleurs, en scène, à divers endroits, le doute qui l'emportera aussi et qui la poussera à se remettre en question. Les premières lignes du chapitre deux du second livre

⁴²⁹ AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 15.

⁴³⁰ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 429.

⁴³¹ MONGE, Carlos Francisco, « Las sombras de la duda (Velázquez y el Barroco literario español) », *Atenea*, n° 488, 2003, p. 141.

illustrent ce pouvoir d'infiltration du doute qui s'imisce, en outre, à différents niveaux dans le testament littéraire de Cervantès : « Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría »⁴³².

Ce doute qui émerge dans la dernière création cervantine peut être mis en relation avec des conceptions proposées par des écrivains contemporains de Cervantès : l'imaginaire que nous pouvons cerner dans le *Persiles* serait donc, si l'on peut dire, bien plus « récent » que les idéaux et les images sur lesquels il s'était appuyé pour bâtir *La Galatée*. Dans son dernier ouvrage, l'on découvrira davantage les images du « branle universel » énoncé par Montaigne dans le pays voisin ou celles du « nada se sabe » que Francisco Sánchez expose dans le livre *Quod nihil scitur* paru dans la péninsule Ibérique en 1581. En commentant la création de Francisco Sánchez, Rafael V. Orden Jiménez constate que :

« Al inicio de la obra que venimos comentando, Sánchez admite que la verdad es inalcanzable, pero no por ello deja de constituir la verdad el fin al que uno deba aproximarse: “no te prometo absolutamente la Verdad”, le advierte a su posible lector, “ya que la ignoro como todo lo demás; pero la buscaré en la medida en que pueda. Tú mismo la perseguirás, una vez que sea de alguna manera descubierta y sacada de su escondrijo. Pero no esperes atraparla nunca ni poseerla a sabiendas; bástate lo mismo que a mí: acosarla. Éste es mi objetivo, éste es mi fin; éste es también el que tú debes buscar”. »⁴³³

Les images traversant le *Persiles* proviendraient donc d'une philosophie plus contemporaine et elles réapparaîtraient, par la suite, chez des auteurs comme Francisco de Quevedo ou Calderón de la Barca, mais aussi chez des peintres comme Diego Rodríguez de Silva y Velázquez ou Antonio de Pereda y Salgado [cf. annexe 32] : Cervantès a visiblement intégré de nouvelles représentations, les mettant à profit dans le *Persiles*. D'ailleurs, même le héros finira, lui aussi, par être assailli par le doute puisqu'il s'interrogera sur l'être aimé, lorsque ce personnage double et insaisissable d'Auristela / Sigismunda devient une véritable Célestine pour que Periandro / Persiles accepte d'épouser Sinforosa dans le deuxième livre. Il se décidera, finalement, à consigner par écrit ses sentiments pour la convaincre de se ressaisir : « Esto fue lo que escribió Periandro, y lo que dejó en limpio al cabo de haber hecho seis borradores. Y, doblando el papel, se fue a ver a Auristela, de

⁴³² CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 282.

⁴³³ ORDEN JIMÉNEZ, Rafael V., « La teoría de la causalidad natural de Francisco Sánchez el escéptico », *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 20, 2003, p. 252.

cuya parte ya le habían llamado »⁴³⁴. Celui qui maîtrise, lors de son long récit, l'art de la parole et dont l'éloquence est souvent louée, se trouve en proie à l'hésitation lorsqu'il doit exprimer ses sentiments profonds : les brouillons auxquels la narration fait allusion deviennent alors une nouvelle figure de ce doute qui prendra des figures bien diverses dans le *Persiles*.

L'imaginaire du doute et de l'instabilité que nous venons de caractériser doit être mis en regard avec un système secondaire de figures idéalisées : en effet, Cervantès ne renonce pas complètement aux images idéales et aux idées qui ont façonné son époque et son esprit et c'est pourquoi des modèles – politiques, éthiques et esthétiques – estimés par l'auteur vont aussi transparaître dans le *Persiles*. La figure de Policarpo constitue, à cet égard, un exemple particulièrement probant, dans la mesure où elle donne lieu à une réflexion politique. La description de l'île de Policarpo succède au désordre de l'Île Barbare sur lequel s'ouvre le *Persiles*. Ainsi, le capitaine du navire avec lequel s'entretient Auristela lui raconte que :

« –Una de las islas que están junto a la de Hibernia me dio el cielo por patria. Es tan grande que toma nombre de reino, el cual no se hereda ni viene por sucesión de padre a hijo; sus moradores le eligen a su beneplácito, procurando siempre que sea el más virtuoso y mejor hombre que en él se hallara y, sin intervenir de por medio ruegos o negociaciones, y sin que los soliciten promesas ni dádivas, de común consentimiento de todos sale el rey y toma el cetro absoluto del mando, el cual le dura mientras le dura la vida o mientras no se empeora en ella. Y con esto, los que no son reyes procuran ser virtuosos para serlo y, los que lo son, pugnan serlo más, para no dejar de ser reyes. Con esto se cortan las alas a la ambición, se atierra la codicia y, aunque la hipocresía suele andar lista, a largo andar se le cae la máscara y queda sin el alcanzado premio; con esto los pueblos viven quietos, campea la justicia y resplandece la misericordia, despáchanse con brevedad los memoriales de los pobres y, los que dan los ricos, no por serlo son mejor despachados; no agobian la vara de la justicia las dádivas ni la carne y sangre de los parentescos; todas las negociaciones guardan sus puntos y andan en sus quicios. Finalmente, reino es donde se vive sin temor de los insolentes y donde cada uno goza lo que es suyo. »⁴³⁵

Cet extrait révèle que l'univers que propose le *Persiles* s'organise également autour d'une série d'images positives, c'est-à-dire d'idéaux présents dans l'esprit de l'auteur et hérités de lectures antérieures. En quelques lignes, le capitaine ne dresse-t-il pas, en effet, le tableau d'une cité parfaite ? Ne se livre-t-il pas à la description d'une utopie ? Le régime de Policarpo se fonde indéniablement sur des images de sociétés parfaites que l'on retrouve chez Platon ou chez Thomas More [cf. *annexe 31*] et le capitaine qui explique le système politique de cette île n'hésite pas à recourir à des superlatifs de supériorité et à des procédés d'accumulation afin d'en souligner les

⁴³⁴ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 284.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 265.

qualités. L'idéal est là et il resurgira, ailleurs, au fil des pages du *Persiles*. Si, par la suite, le modèle politique décrit sera remis en cause par la conduite désastreuse du roi, le récit n'en affirme pas moins la validité puisqu'au chapitre dix-sept du deuxième livre, le roi sera déchu et l'équilibre vanté par le capitaine du navire sera finalement retrouvé :

« Los hombres que tomaron a su cargo encender el fuego del palacio le tuvieron también de apagarle. Supieron los ciudadanos la causa del alboroto y el mal nacido deseo de su rey Policarpo, y los embustes y consejos de la hechicera Cenotia, y aquel mismo día le depusieron del reino y colgaron a Cenotia de una entena. »⁴³⁶

Le dénouement de l'histoire de Policarpo aurait pu être passé sous silence puisqu'il ne concerne plus directement les héros du *Persiles*. Cervantès a, toutefois, voulu maintenir cette apparente digression, car elle confirme le caractère idéal du système politique dont il avait auparavant fait l'éloge : la fin évoquée dans ces quelques lignes prend ainsi l'apparence d'une morale politique. En tout état de cause, l'image d'un pouvoir équilibré et cohérent est préservée et le modèle de l'île de Policarpo conserve donc son caractère utopique : Cervantès a démis le roi de ses fonctions et l'on peut lire dans ce verdict une possible adhésion de l'auteur au modèle politique décrit par le capitaine du navire.

À la lumière des remarques formulées jusqu'ici, il semble indéniable que les deux univers imaginaires que le lecteur découvre dans *La Galatée* et dans le *Persiles* divergent et n'en appellent pas aux mêmes ressources de l'imaginaire cervantin : le mythe de l'âge d'or et les images qui lui sont associées viennent former le socle sur lequel s'érige l'univers pastoral de *La Galatée*, tandis que ce sont davantage des images mouvantes et envahies par le doute que l'auteur développe dans le *Persiles*. Ces différences trouveront une première explication dans la distance temporelle existant entre les deux œuvres : les idéaux de la Renaissance sensibles dans l'imaginaire cervantin ont encore leur raison d'être lors de la rédaction de son églogue. En revanche, à l'aube du XVII^e siècle, comment ne pas être en proie au doute et aux incertitudes qui envahissent progressivement les courants intellectuels de la péninsule Ibérique ? Cervantès ne peut rester sourd à ces bouleversements et son imaginaire devient le miroir de ces idées qui commencent à circuler : le changement incessant, le jeu autour des apparences et le doute perpétuel sont fondateurs de l'écriture du *Persiles*. Créations d'un même auteur, *La Galatée* et le *Persiles* ne donnent cependant pas à voir les mêmes parcelles de l'imaginaire de Cervantès : si nos remarques

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 395.

précédentes ne prétendent pas embrasser la densité de l'imaginaire cervantin, elles constituent néanmoins une aide pour saisir la spécificité de chacune des constructions littéraires étudiées et pour entrevoir les enjeux d'écriture qu'elles impliquent. Si l'on suit les recommandations de Philippe Hamon, nous devons désormais définir l'imaginaire du lecteur auquel s'adresse Cervantès lorsqu'il conçoit *La Galatée* et le *Persiles*.

- Quel imaginaire du lecteur Cervantès convoque-t-il dans ses deux œuvres ?

Dans la première partie de notre travail, nous avons recherché les différents moyens à notre disposition pour décrire et cerner l'imaginaire des lecteurs contemporains de Cervantès : par l'analyse des inventaires de biens, nous avons ainsi pu reconstruire le contenu de certaines bibliothèques et, en confrontant nos résultats à d'autres études et à des textes de l'époque évoquant la question de la fiction, nous avons également déceler certaines tendances et contraintes dans les goûts du lectorat de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. C'est donc de cette manière que nous avons mis en lumière le désir d'évasion et le goût pour une littérature du divertissement chez ce lectorat auquel s'adresse Cervantès. Entre le moment où celui-ci publie *La Galatée* et où il se hâte pour mettre le point final du *Persiles*, nous avons également constaté l'existence de nouvelles attentes et d'un phénomène de lassitude face à des œuvres reprenant invariablement certains schémas narratifs. En superposant tous ces éléments, un imaginaire des lecteurs a pu être précisé avec toutes les nuances nécessaires que ce concept impose – en effet, il n'existe pas forcément un seul imaginaire et le singulier du terme « lectorat » recouvre, en fait, une grande diversité difficilement réductible –. L'objet de notre travail, à présent, ne consiste plus à décrire l'imaginaire du lecteur de Cervantès, mais à tenter de déterminer à quel registre de cet imaginaire l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* s'adresse-t-il lorsqu'il rédige ces ouvrages. En construisant deux univers imaginaires au fonctionnement propre, il est évident que le créateur avait toujours à l'esprit cette figure du lecteur et qu'il souhaitait lui offrir un voyage inédit à chaque fois. Entre 1585 et 1617, entre les deux ouvrages ici considérés, convoque-t-il les mêmes représentations dans l'esprit de ses lecteurs ? En appelle-t-il, à des années de distance, aux mêmes images ?

En guise de préambule, revenons un instant sur les deux prologues de *La Galatée* et le *Persiles*, puisque ce sont des textes dans lesquels l'auteur a le droit d'interpeller directement ses

lecteurs. À qui s'adresse donc Cervantès lorsqu'il écrit ? Dans le prologue de son églogue, il parle à des « curiosos lectores »⁴³⁷ et dresse un portrait d'un lecteur idéal susceptible de prendre ses distances avec le « juicio del vulgo, peligroso y casi siempre engañado »⁴³⁸ et d'assumer son rôle avec intelligence (« la intención segura del que leyere, como lo hará siendo discreto »⁴³⁹). Lorsqu'il s'attèle à la rédaction du prologue du *Persiles*, Cervantès invoque, en revanche, un lecteur dont il ne précise pas les qualités attendues : un énigmatique « lector amantísimo »⁴⁴⁰. Pour sa première œuvre, l'auteur espère dialoguer avec un lecteur curieux et actif, noble et subtil : un lecteur apte à apprécier les pièces poétiques de *La Galatée* et à percer le jeu des masques littéraires. Page après page, le lecteur devra employer ses connaissances relatives à la philosophie amoureuse et mettra à l'épreuve sa sensibilité poétique. Inversement, dans le *Persiles*, l'auteur paraît contourner la difficulté ou, du moins, il décide de ne pas mettre en garde son lecteur. Ce dernier est simplement défini par un superlatif en lien avec l'Amour (« amantísimo ») et il s'agit là, bien évidemment, d'une stratégie auctoriale qui incite, d'ores et déjà, le lectorat à la vigilance en le plongeant dans un prologue assez déconcertant : ce texte relate, en effet, une anecdote destinée à projeter, d'emblée, le lecteur dans une construction narrative et Cervantès le prépare ainsi, en amont, à aborder un univers qui ne sera pas toujours bien délimité, ni clairement compréhensible. Ces deux textes liminaires permettent donc aux lecteurs d'anticiper leur entrée dans la fiction et de se préparer au passage constitué par l'ouverture de l'ouvrage. Que le lecteur ait déjà engrangé un important savoir en matière de fiction et une expérience conséquente de la lecture ou qu'il soit novice dans cette pratique, Cervantès n'en attend pas moins de lui une attitude active : les univers fictionnels présentés dans *La Galatée* et le *Persiles* feront forcément surgir dans son esprit un certain nombre d'images – qu'elles soient d'origine littéraire ou populaire –, car l'activité de la lecture consiste indiscutablement à mettre en relation ce que l'on a sous les yeux avec d'autres textes ou d'autres images déjà rencontrés que la lecture fera rejaillir.

S'il est un texte dont tous les contemporains de Cervantès ont une connaissance, même partielle et médiatisée, c'est la Bible : le Texte se retrouve, d'ailleurs, dans presque toutes les bibliothèques que nous avons pu reconstituer, même dans celles qui ne comptent qu'un nombre

⁴³⁷ CERVANTES, M., *La Galatée*, *op.cit.*, p. 155.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁴⁰ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 118.

limité de titres [cf. *annexe 6*]. La Bible constitue, effectivement, un référent incontournable que les auteurs et les lecteurs ont en commun. Aussi les créations de Cervantès s'appuieront-elles sur ces images premières et connues, de façon directe ou indirecte, de bien des lecteurs : en effet, si la description d'un lieu idyllique ne fait pas forcément surgir l'image de l'Arcadie de Sannazaro, le lecteur est, en tout cas, en mesure de se figurer un tel lieu en réactivant les images de l'Éden apparaissant au début du Pentateuque dans le livre de la Genèse :

« El señor Dios plantó un jardín en Edén, al oriente, y en él puso al hombre que había formado. El Señor Dios hizo germinar del suelo toda clase de árboles agradables a la vista, en medio del jardín, y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Un río salía de Edén para regar el jardín, y de allí se dividía en cuatro brazos. El primero se llama Pisón, y es el que rodea toda la tierra de Javilá, donde hay oro; el oro de este país es puro; en él hay también bedelio y ágata. El segundo, de nombre Guijón, circunda toda la tierra de Cus. El tercero de nombre Tigris, discurre al oriente de Asiria. El cuarto es el Éufrates. El Señor Dios tomó al hombre y le puso en el jardín de Edén para que lo cultivase y o guardase. »⁴⁴¹

Avec cet hypotexte, le lecteur n'aura aucun mal à se représenter la vie de Teolinda, par exemple, lorsque celle-ci évoque son passé heureux :

« –En las riberas del famoso Henares, que al vuestro dorado Tajo, hermosísimas pastoras, da siempre fresco y agradable tributo, fui yo nacida y criada, y no en tan baja fortuna que me tuviese por la peor de mi aldea. Mis padres son labradores y a la labranza del campo acostumbrados, en cuyo ejercicio les imitaba trayendo yo una manada de simples ovejas por las dehesas concejiles de nuestra aldea, acomodando tanto mis pensamientos al estado en que mi suerte me había puesto, que ninguna cosa me daba más gusto que ver multiplicar y crecer mi ganado, sin tener cuenta con más que con procurarle los más fructíferos y abundosos pastos, claras y frescas aguas que hallar pudiese. »⁴⁴²

Les troublantes similitudes entre ces deux textes révèlent la dynamique à laquelle le lecteur va sans cesse être soumis : Cervantès l'oriente dans sa représentation en lui fournissant quelques indices (la présence de fleuves dont l'un est en or, la profession de laboureur des parents et la figure de la jeune bergère se consacrant entièrement au troupeau dont elle a la charge). Toutefois, c'est au lecteur que revient la tâche de parachever le tableau esquissé en s'inspirant des images qu'il connaît (comme cet Éden décrit dans la Bible) ou de ses propres représentations d'un univers idéal. Cervantès stimule donc l'imaginaire de son lecteur pour qu'il recrée, dans son esprit, le parangon de l'harmonie et de la rusticité – entendue, ici, comme un état admirable et digne de

⁴⁴¹ *Genésis 2,1* in *La Santa Biblia*, bajo la dirección del Dr Evaristo Martín Nieto, 16^a edición, Madrid, San Pablo, 1989, p. 23.

⁴⁴² CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 214-215.

respect –. Au moment de la lecture, chaque lecteur sera donc en mesure de se figurer l'univers suggéré par Cervantès, en fonction des références qu'il possède et des images qui informent son propre système de représentation.

C'est cependant dans un autre passage de *La Galatée* que Cervantès synthétise, en quelques lignes, les images que le lecteur est conduit à explorer et sur lesquelles l'auteur envisage bâtir son édifice pastoral. À l'aide de références mythologiques connues des Espagnols de la fin du XVI^e siècle, de l'allégorie de la Beauté et de la Perfection incarnée par les Trois Grâces, du paradigme négatif de la superficialité des femmes du monde et de la description d'un lieu édenique, le créateur explicite, en effet, à ses lecteurs l'imaginaire auquel il fait appel dans *La Galatée*. À partir de toutes ces indications, les lecteurs composeront leur propre tableau de cet instant atemporel, à l'instar des peintres grecs de l'Antiquité évoqués dans l'extrait suivant :

« Con más justa causa se pudieran parar los brutos, mover los árboles y juntar las piedras a escuchar el suave canto y dulce armonía de Galatea, que cuando a la cítara de Orfeo, lira de Apolo y música de Anfión los muros de Troya y Tebas por sí mismos se fundaron, sin que artífice alguno pusiese en ellos las manos, y las hermanas, negras moradoras del hondo caos, a la extremada voz del incauto amante se ablandaron. El acabar el canto Galatea y llegar adonde Florisa estaba fue todo a un tiempo, de la cual fue con alegre rostro recibida como aquella que era su amiga verdadera y con quien Galatea sus pensamientos comunicaba. Y después que las dos dejaron ir a su albedrío a sus ganados a que de la verde hierba paciesen, convidadas de la claridad del agua de un arroyo que allí corría, determinaron de lavarse los hermosos rostros, pues no era menester para acrecentarles hermosura el vano y enfadoso artificio con que los suyos martirizan las damas que en las grandes ciudades se tienen por más hermosas. Tan hermosas quedaron después de lavadas como antes lo estaban, excepto que, por haber llegado las manos con movimiento al rostro, quedaron sus mejillas encendidas y sonrosadas, de modo que un no sé qué de hermosura les acrecentaba, especialmente a Galatea, en quien se vieron juntas las tres Gracias, a quien los antiguos griegos pintaban desnudas por mostrar, entre otros efectos, que eran señoras de la belleza. »⁴⁴³

Dans ces quelques lignes, l'auteur de *La Galatée* expose ses attentes à son lectorat en le sommant d'enrichir cette évocation en la confrontant à toutes les représentations liées à une Arcadie rêvée et idéale dont il dispose : il pourra se souvenir des œuvres pastorales précédentes qui ont déjà sondé cet espace ou d'autres textes fondateurs et des mythes circulant encore dans l'Espagne de la fin du XVI^e siècle.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 207-209.

Le laps de temps conséquent qui sépare *La Galatée* et le *Persiles* aura aussi été mis à profit par le lectorat pour découvrir de nouvelles œuvres et de nouvelles formes de pensée. Aussi, la chronologie nous oblige-t-elle à nous interroger, à présent, sur l’imaginaire du lecteur auquel fait appel Cervantès dans sa dernière création. Nous avons émis, un peu plus haut, l’hypothèse d’un imaginaire du parcours initiatique à travers un monde hostile mis en œuvre dans le testament littéraire cervantin : rappelons que, dès le prologue, le créateur semble avoir voulu désorienter son lecteur, lui annonçant, de la sorte, les modalités de la lecture du *Persiles*. Le « roman d’aventures et d’épreuves » narre, en effet, les pérégrinations de deux jeunes et beaux héros : elles commencent *ex abrupto* et se concluent sur une fin heureuse. Au fil des pages, le lecteur est convié à réunir, dans son esprit, toutes les images en lien avec ce thème des « trabajos » et du voyage. Là encore, selon le profil de lecteur, divers hypotextes pourront se superposer et se compléter : pour les plus cultivés, les modèles d’Héliodore et d’Achille Tatius s’avèreront de précieuses aides pour se représenter certaines scènes du *Persiles*, tandis que pour ceux qui ne disposeraient pas de telles références, d’autres images – littéraires et extra-littéraires – assumeront un rôle analogue. D’aucuns s’appuieront sur les découvertes de mondes inconnus qui se multiplient depuis 1492, cette « année admirable »⁴⁴⁴. D’autres se tourneront davantage vers les histoires et les mythes provenant de l’*Odyssée*, de l’*Énéide* ou, même encore, de la Bible. L’une des forces du *Persiles* réside, en effet, dans cette capacité à interpeller plusieurs couches d’un imaginaire commun gravitant toutes autour du voyage et de la découverte. Aussi, lorsque les deux premiers livres du *Persiles* investissent un espace maritime ouvert aux dangers, l’image de Jonas jeté à la mer pour tenter de calmer la tempête et avalé par un gros poisson servira aisément d’appui à un lecteur moins cultivé face à l’univers décrit dans le *Persiles* :

« Luego le dijeron: « ¿qué tenemos que hacer contigo para que el mar se calme? », pues el mar se embravecía cada vez más. Respondió: « Agarradme tiradme al mar, y éste se calmará, porque sé bien que por culpa mía os ha sobrevenido esta borrasca ». Los hombres trataron de alcanzar la costa a remo, pero en vano, porque el mar seguía encrespándose contra ellos. Entonces clamaron al Señor y dijeron: « Señor, no nos hagas perecer por la vida de este hombre ni nos hagas responsables de sangre inocente, ya que tú, Señor, puedes hacer lo que quieras ». Luego agarraron a Jonás y lo tiraron al mar, y el mar se calmó. Entonces aquellos hombres cobraron un gran respeto al Señor, le ofrecieron un sacrificio y le hicieron promesas. El Señor hizo que un gran pez tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches. »⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ VINCENT, Bernard, 1492, « L’année admirable », Paris, Champs Histoire Flammarion, 1996.

⁴⁴⁵ *Jonás*, 1, 8, in *La Santa Biblia*, op.cit., p. 1348.

L'image de la mer comme source de danger était déjà ancrée dans les esprits des contemporains de Cervantès comme l'a admirablement démontré Jean Delumeau ⁴⁴⁶ dans le premier chapitre de son ouvrage consacré à la peur en Occident. L'histoire de Jonas et le gros poisson engloutissant le personnage biblique concentrent, en quelque sorte, toutes ces angoisses générées par cet univers maritime dissimulant une multitude d'êtres monstrueux. Dès lors, l'épisode narré par Periandro pourra être associé aux récits bibliques et non plus seulement au véritable hypotexte dont il provient (le texte d'Olaus Magnus). Voici le passage dans lequel Periandro relate l'apparition d'une effrayante créature marine :

« En esto, el que estaba conmigo dijo : « Sin duda alguna esta lluvia procede de la que derraman por las ventanas que tienen más abajo de los ojos aquellos monstruosos pescados que se llaman *náufragos*; y si esto es así, en gran peligro estamos de perdersnos. Menester es disparar toda la artillería, con cuyo ruido se espantan. » En esto, vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible, que, arbatando un marinero, se le engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascarle. » ⁴⁴⁷

Comme nous l'avons observé – mais sur un mode positif – pour *La Galatée*, le *Persiles* ne cesse de faire émerger des figures et des mythes structurant déjà l'imaginaire de ses contemporains : la Bible reste l'exemple le plus probant pour démontrer la pré-existence, dans l'esprit des lecteurs de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, de toutes les images travaillées par Cervantès. Elle n'est évidemment pas la seule source à avoir fécondé les représentations des lecteurs et lorsque Periandro narre ses aventures, certains lecteurs préféreront rassembler les images rencontrées dans les récits plus contemporains de découvertes ou dans l'*Odyssée*. En effet, le douzième chant de l'épopée homérique propose une représentation de la mer très proche de celle de Periandro :

« Je parlai ainsi, et ils obéirent promptement à mes paroles ; mais je ne leur dis rien de Skyllè, cette irrémédiable tristesse, de peur qu'épouvantés, ils cessassent de remuer les avirons, pour se cacher tous ensemble dans le fond de la nef. Et alors j'oubliai les ordres cruels de Kirkè qui m'avait recommandé de ne point m'armer. Et, m'étant revêtu de mes armes splendides, et, ayant pris deux longues lances, je montai sur la proue de la nef d'où je croyais apercevoir d'abord la rocheuse Skyllè apportant la mort à mes compagnons. Mais je ne pus la voir, mes yeux se fatiguaient à regarder de tous les côtés de la Roche noire. Et nous traversions ce détroit en gémissant. D'un côté était Skyllè ; et, de l'autre, la divine Kharybdis engloutissait l'horrible eau salée de la mer ; et, quand elle la revomissait, celle-ci bouillonnait comme dans un bassin sur un grand feu, et elle la lançait en l'air, et l'eau pleuvait sur les deux écueils. Et, quand elle engloutissait de nouveau l'eau salée de la mer, elle semblait bouleversée jusqu'au

⁴⁴⁶ DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident, XIVe-XVIIIe siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

⁴⁴⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 379.

fond, et elle rugissait affreusement autour de la Roche ; et le sable bleu du fond apparaissait, et la pâle terreur saisit mes compagnons. Et nous regardions Kharybdis, car c'était d'elle que nous attendions notre perte ; mais, pendant ce temps, Skyllè enleva de la nef creuse six de mes plus braves compagnons. Et, comme je regardais sur la nef, je vis leurs pieds et leurs mains qui passaient dans l'air ; et ils m'appelaient dans leur désespoir. De même qu'un pêcheur, du haut d'un rocher, avec une longue baguette, envoie dans la mer, aux petits poissons, un appât enfermé dans la corne d'un boeuf sauvage, et jette chaque poisson qu'il a pris, palpitant, sur le rocher ; de même Skyllè emportait mes compagnons palpitants et les dévorait sur le seuil, tandis qu'ils poussaient des cris et qu'ils tendaient vers moi leurs mains. Et c'était la chose la plus lamentable de toutes celles que j'aie vues dans mes courses sur la mer. »⁴⁴⁸

Au lecteur donc de réactiver les images qu'il a assimilées afin de se forger sa propre représentation de la scène décrite par Periandro : les exemples de la Bible ou de *L'Odyssee* que nous venons de mentionner ne prétendent certes pas embrasser la diversité des imaginaires de tous les lecteurs – avérés ou potentiels – du dernier ouvrage de Cervantès, mais ils n'en dévoilent pas moins les mécanismes en jeu dans le *Persiles*. En effet, c'est parce que toutes ces références préexistent que l'auteur peut légitimement exiger un effort d'imagination et d'actualisation de la part de ses lecteurs : Cervantès adosse sans cesse son travail à des mythes et à des images dont il a, auparavant, mesuré la diffusion.

De façon évidente, les imaginaires auxquels s'adressent *La Galatée* et le *Persiles* ne sont pas identiques. Pourtant, au-delà de l'apparente divergence entre l'imaginaire édénique et celui d'un monde hostile, Cervantès conservera la même méthode dans ses deux créations : se fondant sur une profonde connaissance de l'imaginaire collectif, l'auteur a conservé les mythes et les hypotextes les plus évocateurs. En outre, il sait que son lectorat n'est pas un et qu'il devra prendre en considération cette hétérogénéité : Cervantès ménagera toujours la possibilité d'une intertextualité multiple, laissant ses lecteurs déterminer leurs propres références – érudites ou déjà intégrées à une imagerie populaire –. *La Galatée* et le *Persiles* tiennent compte de la figure du lecteur en lui octroyant un espace de liberté non négligeable. Ce dernier concept nous servira de fil directeur dans la partie suivante : l'intérêt porté à la figure du récepteur et l'effort de particularisation de ses ouvrages intègrent, en effet, un projet d'écriture plus ambitieux : le changement générique, véritable appropriation du principe de la *variatio*, n'annonce-t-il pas le but de l'auteur ? Cervantès n'oublie pas l'enjeu qui consiste à conquérir un champ de la création jugé encore trop restreint et c'est pourquoi le terme « liberté » nous guidera dans la prochaine partie.

⁴⁴⁸ HOMÈRE, *L'Odyssee*, The Echo Library, Teddington, 2008, p. 108-109.

c- Affirmation et revendication de la liberté auctoriale au fil des œuvres

La seconde partie de notre travail s'est efforcée jusqu'ici de mettre en évidence les écarts perceptibles entre *La Galatée* et le *Persiles*, justifiant, de la sorte, le terme « itinéraire » que nous avons retenu pour aborder ces œuvres. La décision de juxtaposer deux œuvres laisse forcément transparaître l'expérience accumulée et le chemin parcouru depuis le point de départ incarné par *La Galatée* : toute création reposant sur un lent processus de maturation et une progression sinueuse, l'on ne pouvait, en effet, prétendre analyser de la même façon deux œuvres situées à plus de trois décennies de distance. Dans les pages qui suivent, nous adopterons un nouveau point de vue et notre lecture parallèle de *La Galatée* et du *Persiles* s'appliquera, cette fois, à saisir les dynamiques profondes de l'écriture. En variant les modèles, les formes et les défis, Cervantès délimite, avant tout, un espace encore mal défini à son époque – le champ d'action de l'auteur, l'expression libre et libérée de son imaginaire fécond –. Le dernier volet de notre seconde partie s'efforcera ainsi de nuancer une interprétation de la création cervantine que notre analyse a pu induire jusqu'ici : celle d'un auteur soumis à ses lecteurs, tenu d'appliquer à la lettre des préceptes théoriques ou suivant, de façon servile, ses modèles. Pour ce faire, nous commencerons par relever les affirmations récurrentes de la liberté auctoriale dans les deux œuvres, puis nous étudierons les techniques employées par Cervantès pour préserver cet espace de liberté dans un contexte peu favorable à la fiction. Nous reviendrons, en dernier lieu, sur quelques exemples illustrant la façon dont l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* se dégage d'impératifs trop contraignants, ainsi que sur certaines objections formulées quant à une possible régression repérable dans le parcours emprunté par le créateur.

- Affirmation(s) de la liberté de l'auteur

La figure de créateurs-prisonniers peut sembler, de prime abord, pertinente lorsque l'on esquisse le panorama littéraire des XVI^e et XVII^e siècles : en effet, comment peut-on envisager une liberté créatrice dans un contexte où la réalité économique des auteurs les contraint à vendre leurs œuvres et donc à formater leurs créations en fonction des goûts des acheteurs ? Comment concevoir une marge de manœuvre dans un univers créatif dominé par des règles qui se précisent et s'imposent chaque fois davantage ? Comment, enfin, un auteur peut-il affirmer cette liberté

créatrice dans ses ouvrages, alors qu'il se doit aussi de flatter ses protecteurs, ses lecteurs et de respecter tout un éventail de codes ? Tout créateur est bien évidemment dépendant de son contexte et, dans le cas de Cervantès, nous avons déjà eu l'occasion de constater que l'auteur avait pris conscience du rôle prépondérant joué par cet environnement. En effet, ce qui aurait pu être perçu par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* comme une entrave à sa liberté a souvent été envisagé de façon positive par Cervantès : ainsi, le fait de devoir vendre ses œuvres – cet impératif économique régissant déjà le circuit littéraire aux XVI^e et XVII^e siècles – est bien plutôt interprété par le créateur comme une relation nécessaire et stimulante entre auteur et lecteur. Cervantès ne refuse pas de s'inscrire dans cette logique pragmatique, mais il aspire surtout à emporter l'adhésion de son lectorat ; d'ailleurs, ce dernier cherchera à se procurer les ouvrages d'un auteur dès lors qu'il y trouvera un intérêt – l'aspect commercial devenant davantage une conséquence du désir de contenter ses lecteurs que la motivation première de l'écriture –. De façon analogue, la relation aux théories et aux modèles a souvent été détournée par l'auteur : lorsqu'il défie, par exemple, Héliodore, Cervantès s'imagine aussitôt se rendant et implorant la grâce du vainqueur dans le prologue des *Novelas Ejemplares* (« si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza »⁴⁴⁹), rappelant ainsi la véritable nature de cette compétition. Le créateur, alliant toujours l'hommage à l'humour, incite bien à comparer sa dernière œuvre à l'aune de *L'Histoire Éthiopique*, mais suggère que sa création ne prêterait jamais complètement allégeance à Héliodore. Enfin, si nous avons pu recenser de nombreuses références intratextuelles à des textes théoriques dans *La Galatée* et le *Persiles*, nous avons également mis en avant les écarts entre les créations cervantines et les arts poétiques contemporains ou antérieurs : Cervantès garde toujours une distance critique – même envers les conceptions de Torquato Tasso qu'il révère pourtant pour bien des raisons –.

Tous ces exemples analysés dans les parties précédentes de notre étude laissent déjà à penser que Cervantès s'est aperçu de l'existence d'une marge de liberté en dépit de la pression exercée par certains facteurs, économiques et théoriques notamment. Le créateur ne conteste donc pas la réalité de ces contraintes, mais il choisit de les prendre, en quelque sorte, à la légère : le point de vue qu'il adopte lui permettra toujours de relativiser ce qui pourrait être conçu comme un joug entravant la création, car l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* tire profit de ces nouvelles

⁴⁴⁹ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares I, op.cit.*, p. 19.

données qui deviennent ainsi matière à réflexion et à création. Déjà dans sa première œuvre, le détachement de l'auteur transparaît et, dans le prologue de *La Galatée*, Cervantès justifie son projet d'écriture en invoquant des raisons intrinsèques : il trouve un réel plaisir et un intérêt à écrire. Les pressions externes sont donc tenues à distance dans ce texte liminaire, puisque leur mention n'apparaîtra que dans les dernières lignes de l'extrait suivant :

« De más que no puede negarse que los estudios de esta facultad (en el pasado tiempo, con razón, tan estimada) traen consigo más que medianos provechos, como son: enriquecer el poeta considerando su propia lengua, y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas más altas y de mayor importancia, y abrir camino para que, a su imitación, los ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana, entendián que tienen campo abierto, fértil y espacioso, por el cual, con facilidad y dulzura, con gravedad y elocuencia, pueden correr con libertad, descubriendo la diversidad de conceptos agudos, graves, sotiles y levantados que en la fertilidad de los ingenios españoles la favorable influencia del cielo con tal ventaja en diversas partes ha producido y cada hora produce en la edad dichosa nuestra; »⁴⁵⁰

Pourquoi créer et pourquoi cultiver la poésie ? À cette question, Cervantès avance de multiples réponses dans *La Galatée* : le poète tire, en effet, des bénéfices qui ne sont pas seulement d'ordre économique lorsqu'il se mesure à l'immensité de la langue ou qu'il tente d'appivoiser la rhétorique et l'art de l'éloquence. En outre, Cervantès indique aussi l'existence d'un espace restant à explorer et à investir sans remettre en cause l'admiration pour les œuvres de l'Antiquité : celui du castillan et de la création en langue vulgaire. En dernier lieu, notons que le terme « liberté », associé à un verbe de mouvement (« courir ») apparaît déjà dans ce prologue de *La Galatée* : ce concept introduit dès la première étape du parcours poétique entrepris par Cervantès prendra de plus en plus de place dans les créations suivantes.

Mais, comment proclamer sa liberté de création sans offusquer les théoriciens ni les lecteurs ? Affirmer sans détours que l'on passe outre les préceptes et les goûts du public, les avis des moralistes et les impératifs économiques – émanant des éditeurs notamment – est bien évidemment une position intenable ; aussi faudra-t-il emprunter d'autres voies pour montrer que l'auteur doit être libre de ses choix créatifs et que les contraintes externes ne jouent qu'un rôle bien secondaire dans le processus de création. Étant donné que Cervantès ne peut dire, de façon directe et abrupte, à ses lecteurs et aux théoriciens que leurs avis et leurs attentes ne doivent pas être imposés à l'auteur, il décide de mettre en évidence cette liberté créatrice au sein de ses

⁴⁵⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 156.

œuvres. Le prologue aurait pu se faire l'endroit privilégié pour exposer une conception de l'écriture et il est vrai que nous avons assisté à l'émergence de la notion de liberté dans le prologue de *La Galatée*. Toutefois, le rôle assigné à ce type de textes ne laisse qu'une place réduite à l'expression de voix discordantes : la *captatio benevolentiae* reste la règle et c'est pourquoi Cervantès se doit aussi de mentionner, dans les dernières lignes, « la voluntad del autor, que fue de agradar, haciendo en esto lo que pudo y alcanzó »⁴⁵¹. À cet égard, l'étude d'Anne Cayuela sur le paratexte au Siècle d'Or rappelle à quel point le livre fait partie intégrante d'un vaste système et que les auteurs doivent donc se plier à l'appareil normatif et aux exigences du marché. L'objet-livre porte, d'ailleurs, la marque de cette réalité et la critique énumère les différentes annexes telles les approbations « qui jouent également un rôle promotionnel »⁴⁵². Dans ce même ouvrage, Anne Cayuela remarque pourtant un phénomène de rejet de certaines de ces normes d'édition chez les auteurs de cette période et notamment chez Cervantès :

« Les poésies laudatives, qui ornent presque systématiquement les préliminaires de nos livres sont paradoxalement le genre le plus remis en cause par les auteurs. Cervantès parle de la « innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogio que al principio de los libros suelen ponerse. » Il se dérobera à cette pratique en les rédigeant lui-même dans le *Quichotte*. Cervantès ne sera pas l'unique auteur à parodier et critiquer cet usage. »⁴⁵³

Les prologues des œuvres cervantines sont, en effet, déjà travaillés par ce désir d'affirmation de la liberté créatrice. En ce qui concerne le *Persiles*, ce message revendicateur sera diffusé selon une modalité particulière puisque Cervantès détourne, purement et simplement, le rôle du prologue en décidant de relater une anecdote : le premier mot avertit d'emblée le lecteur du refus de l'auteur de présenter son œuvre, car c'est par « Sucedió »⁴⁵⁴ que Cervantès commence son texte préliminaire, réaffirmant une dernière fois son droit de manifester sa liberté. Les deux prologues de *La Galatée* et du *Persiles* annoncent donc ce que nous retrouverons au cœur de ces fictions : celui qui a la parole est libre d'ordonner ses propos comme il le souhaite.

Les prologues étant des textes particulièrement codifiés, Cervantès a compris qu'il était plus astucieux d'insérer de telles considérations à des endroits moins visibles et ce sera donc dans les récits des personnages que l'auteur formulera et réitérera ses conceptions sur la figure

⁴⁵¹ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 158.

⁴⁵² CAYUELA, A., *op.cit.*, p. 76.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁵⁴ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 118.

auctoriale. Dans *La Galatée*, les narrateurs jouissent déjà d'une grande liberté : Lisandro est le premier qui prend la parole dans l'œuvre et commence son histoire *ab ovo*. Au fil de son propos, ce personnage exprime sa préoccupation de ne pas lasser son interlocuteur (« En fin, por no serte prolijo »⁴⁵⁵) ; son récit s'étendra néanmoins sur quinze pages, s'arrêtant sur des points de détails ou s'interrompant sous le coup de l'émotion (« ¡Ay, amigo, que, llegando a este paso con la imaginación, no sé cómo tengo fuerzas para sostener la vida, ni pensamiento para pensarlo, cuanto más lengua para decírtelo! »⁴⁵⁶). Le personnage emporté par son propre récit paraît oublier certaines convenances et laisse libre cours à l'expression de son désarroi. Ce récit n'est évidemment pas le seul exemple que nous pouvons relever afin de mettre en évidence ces droits dont jouissent les personnages de *La Galatée* : nous en évoquerons successivement quatre autres en suivant l'ordre de leurs apparitions dans le « roman pastoral » cervantin.

Le personnage éponyme se caractérise, lui aussi, par son goût de la liberté : Galatée poursuit, par exemple, sa route, malgré les prières d'Erastro. Les pièces en vers qu'elle invente alors en chemin ne seront pas destinées à des auditeurs définis, mais paraissent être prononcées pour le seul plaisir de cette créatrice. Galatée entonnera effectivement un chant lorsqu'elle se croit seule :

« No pudo Galatea responder a Erastro, porque andaba guiando su ganado hacia el arroyo de las Palmas y, abajando desde lejos la cabeza en señal de despedirse, los dejó; y como se vio sola, en tanto que llegaba adonde su amiga Florisa creyó que estaría, con la extremada voz que al Cielo plugo darle, fue cantando este soneto »⁴⁵⁷

Le sonnet qui suit ce passage n'a donc pas de destinataires et la création s'auto-légitime par le seul bonheur qu'elle procure à la récitante. Dans cet exemple, Galatée respecte une forme déjà contraignante – le sonnet – dont Herrera a déjà souligné la difficulté, mais elle ne s'encombre pas d'autres considérations : le chant devient ainsi un moment où le créateur peut s'exprimer librement et se mesurer à une forme poétique sans avoir à prendre en compte les questions de réception. Quelques pages plus loin, c'est un nouveau récit qui fournit l'occasion d'afficher les multiples possibilités laissées par la narration : en effet, Teolinda acceptera de raconter son histoire, mais elle le fera pour prouver la véracité des conclusions préalablement exposées à ses deux auditrices : « Y porque la experiencia os desengaña, si quisieredes oírme, bellas zagalas, yo

⁴⁵⁵ CERVANTES, M., *La Galatée*, *op.cit.*, p. 191.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

os contaré, con las más breves razones que pudiere, cómo del mucho entendimiento que juzgáis que tengo ha nacido el mal que le hace ventaja »⁴⁵⁸. Teolinda interfère sur l'ordre chronologique en proposant d'abord le fil explicatif de son récit afin de corriger l'image que les bergères avaient pu se former d'elle. Au cours de son histoire, la narratrice prendra également de nouvelles libertés : elle insère des éléments qu'elle ne prévoyait pourtant pas présenter (« Acuérdome agora, hermosas pastoras, »⁴⁵⁹) et des vers qui pourraient certes ennuyer son auditoire, mais qu'elle juge pertinents pour la bonne compréhension de son récit (« los cuales, aunque os dé pesadumbre oírlos, sólo porque hacen al caso para que entendáis punto por punto por los que me ha traído el amor al desdichado en que me hallo, os los habré de decir, que son estos : »⁴⁶⁰). Teolinda réaffirme ainsi la toute-puissance du narrateur : sans jamais perdre de vue ses destinataires qu'elle doit faire progresser sur le chemin de son histoire, elle les oriente comme bon lui semble en leur fournissant, d'emblée, la clé et en ordonnant son récit à sa guise.

Les deux derniers exemples tirés de *La Galatée* ne viennent que renforcer cette image de créateurs libres et éloignés de certaines préoccupations prosaïques au moment de faire advenir leurs œuvres. Ainsi, lorsque les bergères rencontrent Damón et Tirsi, ces deux personnages sont seuls et concentrés sur leur création :

« No traían compañía alguna, y tan embebecidos en su música venían que estuvieron gran espacio sin ver a las pastoras, que por la mesma ladera iban caminando no poco admiradas del gentil donaire y gracia de los pastores, los cuales, con concertadas voces, comenzando el uno y replicando el otro, esto que se sigue cantaban : »⁴⁶¹

Toutes les considérations relatives à la réception sont étrangères aux deux poètes : complètement absorbés par leur travail créatif, Damón et Tirsi en oublient leur contexte de création et l'éventualité d'un auditoire – ils ne remarquent même pas la présence des bergères –. La seule chose qui leur importe est cette musique qu'ils élaborent et qui les ravit. Un peu plus loin dans *La Galatée*, un autre personnage prendra également part à cette affirmation de l'entière liberté des auteurs : Silerio exprimera son souhait de ne pas entamer immédiatement la narration de ses mésaventures. En effet, il préfère retarder, quelque peu, son récit et se contentera d'avancer quelques arguments pour justifier ce choix à ses interlocuteurs. Voici les propos de Silerio :

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 252.

« –Puesto que a mí me fuera mejor, oh agradable compañía, vivir lo poco que me queda de vida sin ella, y haberme recogido a mayor soledad de la que tengo, todavía, por no mostrarme esquivo a la voluntad que me habéis mostrado, determino de contaros todo aquello que entiendo bastará; y los términos por donde la mudable Fortuna me ha traído al estrecho estado en que me hallo. Pero, porque me parece que es ya algo tarde, y según mis desventuras son muchas, sería posible que antes de contároslas la noche sobreviniese, será bien que todos juntos a la aldea nos vamos, pues a mí no me hace otra descomodidad de hacer el camino esta noche que mañana tenía determinado, y esto me es forzoso, pues de vuestra aldea soy proveído de lo que he menester para mi sustento; y, por el camino, como mejor pudiere, os haré ciertos de mis desgracias. »⁴⁶²

La décision de conter sur le chemin du retour se justifie par l'ampleur du récit que Silerio ne souhaite pas interrompre pour des raisons externes – la tombée de la nuit – : le personnage porte donc une attention particulière aux conditions de création – celle de son histoire qu'il doit mettre en mots – et de réception – car, pour que ses auditeurs soient convaincus de ses malheurs, il doit les expliquer convenablement –. En outre, Silerio optera ensuite pour un *incipit* un peu particulier en commençant paradoxalement son récit non pas par l'évocation de sa propre naissance, mais par celle de son ami, « Timbrio, un valeroso caballero »⁴⁶³ : le narrateur est le seul maître à bord une fois qu'il prend la parole et les auditeurs n'ont d'autre choix que de l'écouter et de respecter l'ordre qu'il retient pour relier les péripéties contées ou pour présenter les personnages principaux intervenant dans son histoire.

Ces mises en abyme récurrentes dans *La Galatée* intègrent, à n'en point douter, une stratégie auctoriale complexe : comme il est difficile d'affirmer la liberté créatrice de façon directe, Cervantès fait passer ce message de façon détournée, c'est-à-dire dans des passages dont la métatextualité est évidente. Les récits des personnages deviennent des moments privilégiés dans *La Galatée* et le *Persiles* pour développer une réflexion métalittéraire et dévoiler le point de vue du créateur. Un personnage ne peut être considéré le porte-parole de l'auteur, mais la récurrence d'un même phénomène au sein d'un ouvrage constitue un indice incontestable d'une volonté de transmettre un discours. À ce propos, rappelons que les travaux de Michel Moner ont déjà mis en lumière la fonction des récits dans la création cervantine et l'on se souviendra notamment des questionnements qu'il formule dans son introduction :

« Quelle est la place du conteur chez Cervantès ? Telle est donc la question qui s'inscrit au point de départ de cette étude. Mais il m'est apparu rapidement qu'elle

⁴⁶² *Ibid.*, p. 274.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 274.

ne pouvait demeurer circonscrite au seul plan de la poétique du récit : en s'improvisant conteur, en interpellant son lecteur à travers l'écrit, comme s'il s'agissait d'un auditeur ou d'un interlocuteur, en reconstituant le cercle de la veillée ou les assemblées de la place publique, Cervantès ne cherchait-il pas avant toute chose la meilleure façon de formuler un discours difficile ? Comment dès lors en étudier la mise en œuvre sans tenter d'en déchiffrer les enjeux ? Il n'est que trop évident, en effet, que les conteurs cervantins ne sont pas seulement des porteurs de récit, qui n'auraient d'autre fonction – comme les créatures hybrides des *Mille et une nuits* – que de raconter des histoires pour le plus grand plaisir de leurs auditeurs : la plupart sont solidement ancrés dans la société de leur temps et, par là même, révélateurs des vives tensions idéologiques qui la traversent. »⁴⁶⁴

Ceux que Michel Moner nomme les « porteurs de récit » dans les œuvres de Cervantès assument un rôle bien plus profond que le seul fait de distraire leurs interlocuteurs ou les lecteurs : ils fournissent aussi au créateur l'occasion de revenir sur des problématiques épineuses – les tensions idéologiques traversant la société, mais surtout les questions de poétique préoccupant l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* – et de s'exprimer sur ces sujets sans crainte, car les masques que sont les personnages s'avèrent aussi d'utiles boucliers. Or, la liberté créatrice est un concept dont la validité est loin de se vérifier de façon systématique aux XVI^e et XVII^e siècles et c'est pourquoi Cervantès introduit cette réflexion dans son œuvre : qu'est-ce que signifie « bien conter » ? Existe-t-il un seul et unique modèle de récit ? Le « porteur du récit » doit-il enfin toujours se plier aux attentes de son auditoire ou respecter les normes fixées par les théoriciens ? *La Galatée* renferme déjà en germe toutes ces interrogations, même si la distance qui sépare le conteur de son auditoire se réduit toujours de façon harmonieuse dans l'églogue cervantine : en effet, les licences prises par Lisandro, Teolinda ou Silerio dans leurs récits sont toujours reçues favorablement et avec bienveillance par des auditeurs qui ne manquent pas de louer leurs qualités de narrateurs.

Le point de vue de Cervantès prend de l'épaisseur et se radicalise au fil du temps et l'on constatera d'ailleurs que, dans le *Persiles*, les réflexions métalittéraires ne se limitent plus aux seuls récits des personnages. Les revendications débordent désormais l'espace jusqu'ici réservé à cette métaréflexion et envahissent la narration première. Dans sa dernière œuvre, Cervantès revient, à nouveau, sur ce sujet : il rappelle encore que celui qui a la parole est libre d'en user comme il l'entend, mais confronte aussi le porteur du récit à des critiques visant à détecter les possibles maladresses du conteur. Avec le *Persiles*, Cervantès met donc en abyme cette relation

⁴⁶⁴ MONER, Michel, *Cervantès conteur - écrits et paroles*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 1989, p. 12.

complexe entre auteur, lecteur ou auditeur et théoricien : l'invraisemblance de certains récits sera par exemple soulignée par quelques auditeurs qui n'hésiteront pas à en faire le reproche – de vive voix ou en aparté – et la stratégie narrative retenue par le conteur fera parfois l'objet de débats... Malgré ces nuances, le discours de Cervantès ne varie pas : le narrateur est libre de suivre ou d'enfreindre certaines règles s'il le juge opportun. Le récit est un art difficile et il est vain de souhaiter faire l'unanimité puisque l'art ne doit être, en aucun cas, monothétique : en exposant les réalités de la création mise à nu, en présentant aux lecteurs les problèmes rencontrés par le narrateur, l'auteur du *Persiles* invite à adopter une attitude de respect et, parfois, d'indulgence envers ces figures démiurgiques. Nous nous appuyerons, à présent, sur quelques exemples tirés du « roman d'aventures et d'épreuves » cervantin afin d'illustrer cette métapoéticité du récit et nous nous centrerons sur les propos du personnage éponyme, *alias* Periandro, lorsqu'il entreprend la narration de ses aventures, mais aussi sur les réactions suscitées par son histoire.

Celui qui s'apprête à décrire à ses auditeurs les aventures qu'il a vécues pose et expose, dès ses premiers mots, la liberté absolue dont il jouit. En effet, il se refuse à suivre le modèle traditionnel – et respecté notamment par les romans picaresques comme le *Lazarillo de Tormes* – du récit *ab ovo* et bouleverse l'ordre chronologique en retenant le début *in medias res*. Voici les premières lignes du *Lazarillo de Tormes* :

« Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre; y fue desta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molinenda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nascido en el río. »⁴⁶⁵

Et voici le début du récit de Periandro :

« –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, cuyo dueño, en el lugar de parecer mercader, era un gran cosario. »⁴⁶⁶

La comparaison de ces deux *incipit* implique un certain nombre de remarques : le choix de Periandro est à la fois stratégique et programmatique, puisqu'en refusant de conter son histoire

⁴⁶⁵ *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2000, p. 12-14.

⁴⁶⁶ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 340.

depuis le début, le narrateur évite ainsi de parler de ses origines dont il souhaite garder le secret. Periandro avertit aussi ses auditeurs : au cours de son récit, il sera le seul à exercer un pouvoir sur l'histoire et le début *in medias res* est ainsi présenté comme un choix marqué, comme un refus d'assujettir sa narration à une norme ou à une pratique dominante. La notion de liberté sera, par la suite, revendiquée à plusieurs reprises par Periandro, le personnage qui raconte le plus grand nombre de récits dans le *Persiles*. De fait, il investira l'espace des chapitres dix à vingt du second livre pour narrer ses aventures : son histoire est celle qui occupera le plus de place – trop, d'ailleurs, au goût de certains des auditeurs – et dont les péripéties semblent pouvoir se multiplier à l'infini. Or, c'est aussi parce qu'il a ce goût prononcé pour la narration et qu'il bénéficie d'un grand crédit auprès des autres personnages, que le héros incitera aussi les autres à profiter de la liberté dont ils peuvent jouir lorsqu'ils assument, à leur tour, le rôle de narrateur. Voici, en guise d'exemple, les propos qu'il tient à Ortel Banedre :

« –Contad, señor, lo que quisiéredes, y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento, que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje, en cualquiera cosa que se diga. Así que, señor, seguid vuestra historia; contad de Alonso y de Martina; acocead a vuestro gusto a Luisa; casalda, o no la caséis; séase ella libre y desenvuelta como un cernícalo, que el toque no está en sus desenvolturas sino en sus sucesos, según lo hallo yo en mi astrología. »⁴⁶⁷

Tout en engageant une réflexion sur la variété, Periandro dévoile au personnage polonais l'espace de liberté s'offrant à lui : il peut sélectionner les épisodes, se lancer dans l'évocation de détails ou, au contraire, synthétiser le récit des aventures qu'il s'apprête à faire. À travers ces conseils, Periandro démontre la conscience qu'il a de la richesse de la matière linguistique et insiste sur l'importance du bonheur procuré par la création.

C'est encore le personnage éponyme qui se permettra des audaces lorsqu'il se lancera dans la narration de ce qui ne sera finalement qu'un rêve. Periandro s'en excuse auprès de son auditoire tout en justifiant cette digression : le plaisir créatif autorise – ou explique – ce type d'égarements et les auditeurs doivent donc se montrer indulgents envers le conteur et le contenu de son récit : « El gusto de lo que soñé –respondió Periandro– me hizo no advertir de cuán poco fruto son las

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 497-498.

digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada »⁴⁶⁸. Grâce au personnage principal du *Persiles*, la liberté dans l'invention et dans la disposition – l'*inventio* et la *dispositio* – est exposée au centre de l'œuvre : le narrateur incarné par Periandro ne s'embarasse guère des impératifs théoriques qu'il connaît pourtant et perd aussi parfois de vue son auditoire, en dépit des signes de lassitude perceptibles et relevés par le narrateur premier. Ce dernier émettra, d'ailleurs, quelques réserves quant à la pertinence du récit de Periandro :

« Paréceme que, si no se arrimara la paciencia al gusto que tenían Arnaldo y Policarpo de mirar a Auristela, y Sinforosa de ver a Periandro, ya la hubieran perdido escuchando su larga plática, de quien juzgaron Mauricio y Ladislao que había sido algo larga y traída no muy a propósito, pues, para contar sus desgracias propias, no había para qué contar los placeres ajenos. »⁴⁶⁹

Le *Persiles* est un livre composite où il est bien souvent difficile de percer le sens profond de l'œuvre : certains passages viennent nuancer ou infirmer les hypothèses que le lecteur avait auparavant formulées et des contradictions interviennent parfois à quelques lignes d'intervalle. Cette dualité est également repérable dans le traitement de la problématique de la liberté créatrice : Periandro est évidemment libre de raconter ses aventures à sa guise, mais il sera vivement critiqué par quelques auditeurs et par le narrateur premier. Dans un univers de création où le poids des règles se fait ressentir chaque fois davantage, Cervantès ne pouvait faire l'économie de ces nuances : la liberté créatrice brandie par Periandro se détache encore plus distinctement sur cet arrière-plan formé par les attentes et les critiques des autres personnages. Aux yeux de Mauricio, d'Arnaldo et de Ladislao par exemple – et, sans doute, aux yeux de Cervantès –, Periandro n'est certainement pas le conteur idéal. Il n'en assume pas moins un rôle de taille en clamant son droit de créer à sa convenance.

L'omniprésence des passages méta-poétiques dans *La Galatée* et le *Persiles* et le *crescendo* que l'on perçoit entre les deux œuvres dans cette affirmation de la liberté poétique laissent à penser que Cervantès avait à cœur de proposer sa vision de l'écriture et de la narration. Il ne rédigea pourtant aucun traité – une pratique pourtant bien courante à une époque où Torquato Tasso écrit ses *Discorsi* pour défendre son œuvre et où Lope de Vega rédige un *Arte nuevo de hacer comedias* pour justifier sa pratique –. Cervantès, pour sa part, ne souhaite pas influencer ou convaincre ses lecteurs et les théoriciens autrement que par et dans son œuvre, car le récit est la

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 386.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 351.

seule expérimentation de l'écriture : le créateur privilégie donc la simultanéité en fusionnant deux temporalités, celle de la théorie et celle de la mise en pratique. Or, en ce qui concerne cette problématique de la liberté créatrice, l'itinéraire poétique de Cervantès ne vient que confirmer ce que les métadiscours suggèrent : la variété de ses créations réaffirme elle aussi – bien que sur un autre mode – le désir d'ouverture et le rejet de l'enfermement et de la clôture. De *La Galatée* au *Persiles*, en passant par *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, les *Novelas Ejemplares*, mais aussi les *Ocho comedias y ocho Entremeses nuevos* – publiés en 1615 – et le *Viaje del Parnaso*, Cervantès a multiplié les expériences : en ne suivant pas un itinéraire linéaire, mais en franchissant une multitude de frontières – génériques, thématiques ou stylistiques –, il illustre également sa conception d'une création libre.

La notion de liberté semble donc aller de pair avec celle de variété et il est indéniable que Cervantès s'est toujours montré soucieux d'appliquer le principe de la *varietas* admirablement résumé dans le sonnet 48 de Serafino Aquilano – « et per tal variar natura è bella »⁴⁷⁰–. D'ailleurs, dans le sonnet de Damón intervenant dans le cinquième livre de *La Galatée*, Cervantès témoigne de son attachement à la variété en citant, en italien, le vers de ce poète pétrarquiste :

« Si el áspero furor del mar airado
por largo tiempo en su rigor durase,
mal se podría hallar quien entregase
su flaca nave al piélagos alterado.

No permanece siempre en un estado
el bien ni el mal, que el uno y otro vase;
porque si huyese el bien y el mal quedase,
ya sería el mundo a confusión tornado.

La noche al día, y el calor al frío,
la flor al fruto van en seguimiento,
formando de contrarios igual tela.

La sujeción se cambia en señorío,
en placer el pesar, la gloria en viento,
chè per tal variar natura è bella. »⁴⁷¹

Ce sonnet assume un rôle programmatique dans la mesure où il annonce la dynamique animant l'itinéraire poétique cervantin. Le vers italien – *chè per tal variar natura è bella* – est cité par un

⁴⁷⁰ CAMPANA, Patrizia, « « Et per tal variar natura è bella » : Apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote* », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1, 1997, p. 109.

⁴⁷¹ CERVANTES, M., *La Galatée*, *op.cit.*, p. 480-481.

personnage-créateur – Damón – et se détache visiblement des autres vers du poème. Conclusion du sonnet, il occupe, en outre, une place particulière dans l’enchâssement créatif pensé par Cervantès : la narration première accueille une composition poétique prononcée par un personnage qui cite un poète pétrarquiste. Le lecteur est donc conduit à découvrir trois plans mettant côte à côte auteurs réels et fictifs : Damón n’est ainsi pas le seul créateur à défendre cette conception de l’art, mais il s’appuie sur un prédécesseur italien – bien réel – et se fait aussi le porte-parole du narrateur de *La Galatée*. Volontairement mis en relief par l’auteur de *La Galatée*, ce dernier vers témoigne de la valeur du principe de la *varietas* dévoilant, dans le même temps, l’un des fondements de l’esthétique cervantine : en effet, dès le moment où il entreprend la rédaction de son « roman pastoral », Cervantès tentera d’intégrer ce principe à son projet d’écriture.

Comme l’expliquait Hans Robert Jauss, « l’évolution historique de la littérature (...) permet de saisir les genres littéraires dans l’alternance périodique de leur rôle dominant ou dans les rivalités éclatant entre des genres voisins. Cette théorie a, pour fondement, une « hiérarchie des genres », qui se modifie sans cesse »⁴⁷². Or, l’œuvre cervantine intègre pleinement cette conception d’une « hiérarchie des genres » en perpétuel devenir : conscient des débats littéraires contemporains et des goûts changeants de son lectorat, Cervantès se saisira, d’ailleurs, des différents genres littéraires concurrents dont il dispose pour créer ses œuvres. Sa production fictionnelle est tout à fait en accord avec un principe d’adaptation cher à l’auteur, mais témoigne aussi d’un projet bien plus ambitieux ayant trait aux notions de liberté et de variété que nous avons soulignées plus haut. Les effets d’annonce présents dans les prologues révèlent que ce trajet parmi les genres a été conçu très tôt : l’auteur l’a pensé en termes de progression et en a établi les étapes – les œuvres – qui seront autant de jalons de son parcours. Il convient néanmoins de remarquer que de nombreux choix viennent contredire la lecture d’un asservissement total et aveugle à la hiérarchie des genres dominant aux XVI^e et XVII^e siècles : comment expliquer, par exemple, le détour par une œuvre comique ? Comment justifier la décision de cultiver la nouvelle, une forme mineure, après avoir rédigé une églogue ? Comment, enfin, analyser la présence d’épisodes relevant d’une esthétique différente au sein des œuvres élaborées ?

⁴⁷² GENETTE, Gérard ; JAUSS, Hans Robert ; SCHAEFFER, Jean-Marie ; SCHOLLES, Robert ; STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 65.

La trajectoire de création dessinée par Cervantès répond davantage à des nécessités intrinsèques et est une affirmation de la liberté de l'auteur : le créateur écrit *La Galatée* car il perçoit dans le genre pastoral la possibilité de construire un univers imaginaire qui s'oppose à d'autres systèmes de représentation – comme celui proposé par le récit picaresque avec le *Lazarillo de Tormes*, miroir social peu flatteur –. Pourtant, l'auteur n'exclut pas la matière non-bucolique de sa première expérience narrative et le récit de Silerio s'étendant sur deux des six livres de *La Galatée* trahit déjà cette volonté cervantine d'ouvrir le genre à d'autres influences et, du même coup, de s'affranchir de toutes contraintes. En effet, dans ce récit, les références géographiques se multiplient [cf. annexe 8] et le lecteur suivra le personnage de Jérez à Naples en passant par Cadix, Barcelone, Tolède ou Perpignan. En outre, l'épisode narrant l'attaque turque constitue une acmé où la violence se déchaîne et où les flammes ne sont pas sans rappeler celles que le lecteur du *Persiles* retrouvera dans l'Île Barbare :

« ¡Al arma, al arma, que turcos hay en la tierra! ». Los ecos de estas tristes voces, ¿quién duda que no causaron espanto en los mujeriles pechos, y aun pusieron confusión en los fuertes ánimos de varones? No sé qué os diga, señores, sino que en un punto la miserable tierra comenzó a arder con tanta gana que no parecía sino que las mismas piedras con que las casas fabricadas estaban, ofrecían acomodada materia al encendido fuego que todo lo consumía. A la luz de las furiosas llamas se vieron relucir los bárbaros alfanjes y parecerse las blancas tocas de la turca gente, que, encendidas, con sigures o hachas de duro acero las puertas de las casas derribaban y, entrando en ellas, de cristianos despojos salían cargados. »⁴⁷³

Ce passage est une illustration magistrale de la capacité cervantine à dépeindre une scène d'une grande violence : le narrateur semble même troublé en se rappelant les faits (« No sé qué os diga, señores, sino que... ») comme si la confusion évoquée s'emparait aussi du récit. Les champs lexicaux de la violence et du feu, associés aux tournures phrastiques destinées à mettre en relief le désordre et les dégâts de l'assaut turc, créent un effet de tension remarquable. Cette violence vient évidemment contraster avec la paix et l'harmonie du lieu dans lequel Silerio entame son récit, une histoire qui relève de l'esthétique héliodoriennne plus que de celle de *Los siete libros de la Diana* ou de l'œuvre de Sannazaro. Grâce au personnage de Silerio et à ses aventures, Cervantès met à mal les attentes de ses lecteurs et les impératifs génériques du « roman pastoral ».

Selon María Soledad Arredondo, l'auteur signifiera, de diverses manières au sein de *La Galatée*, son indépendance vis-à-vis des modèles :

⁴⁷³ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 280-281.

« En cuanto a la estructura, Cervantes introduce en *La Galatea* el entretejido de historias cruzadas y diversas, lo que enriquece la trama e infunde al argumento pastoril movimiento y perspectivas variadas. El gusto por la singularidad y los matices convierten la obra en un libro de pastores que recoge opiniones opuestas, sin sujetarse a arquetipos. »⁴⁷⁴

L'alliance des contraires que la critique met en lumière dans *La Galatée* se retrouvera, par la suite, dans chaque œuvre, mais aussi au plan de l'itinéraire de création. Dans la mosaïque générique que Cervantès nous laisse, l'on trouve tout aussi bien une création poétique – *La Galatée* – à côté d'une œuvre considérée par les contemporains de l'auteur comme comique – *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – qu'un recueil de nouvelles – *Las Novelas Ejemplares* – à côté d'un livre aussi volumineux que le *Persiles*. Cervantès poursuit donc, semble-t-il, un itinéraire dominé par le contraste et la variété qui déçoit bien souvent les attentes des lecteurs défiant aussi, parfois, les principes énoncés dans les arts poétiques. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* ne modifie pas toujours son projet pour satisfaire public et théoriciens, et les marques de provocation sont légion dans son œuvre. En effet, comment ne pas déceler, dans le prologue de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, un acte de rébellion face aux usages ? Cervantès n'invite-t-il pas aussi son lecteur à se dégager de cette attitude bienveillante que les créateurs attendent généralement de sa part ?

« Pero yo, que aunque parezca padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, y ni eres su pariente ni su amigo, y 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. Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della. »⁴⁷⁵

Le *Persiles* multiplie aussi ces prises de liberté face au modèle et au genre retenus. Ainsi, dans le prologue de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, l'interlocuteur imaginaire n'avait-il pas suggéré d'introduire une référence au Tage, un lieu privilégié des auteurs d'épigrammes et de romans pastoraux, pour rehausser le prestige de l'écriture ? Souvenons-nous du conseil :

« Tras esto, para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: *El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar Océano, besando los muros de la*

⁴⁷⁴ ARREDONDO, María Soledad, « Las críticas a los libros de pastores : de la ironía a la parodia », *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 6, p. 351.

⁴⁷⁵ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op.cit., p. 50-51.

famosa ciudad de Lisboa, y es opinión que tiene las arenas de oro, etc. »⁴⁷⁶

Qu'elle n'est pas la surprise du lecteur de retrouver, bien des années plus tard, une mise en application de ces propos dans le *Persiles* :

« No es la fama del río Tajo tal que la cierren límites ni la ignoren las más remotas gentes del mundo; que a todos se estiende, y a todos se manifiesta, y en todos hace nacer un deseo de conocerle. Y, como es uso de los setentrionales ser toda la gente principal versada en la lengua latina y en los antiguos poetas, éralo asimismo Periandro, como uno de los más principales de aquella nación. Y, así por esto como por haber mostrádole a la luz del mundo aquellos días las famosas obras del jamás alabado como se debe poeta Garcilaso de la Vega, y haberlas él visto, leído, mirado y admirado, así como vio al claro río dijo:

–No diremos:

« Aquí dio fin a su cantar Salicio »,

sino: « Aquí dio principio a su cantar Salicio, aquí sobrepujó en sus églogas a sí mismo; aquí resonó su zampona, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles y, parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra. ». ¡Oh venturosas, pues, cristalinas aguas, doradas arenas...! ¡Qué digo yo doradas, antes de puro oro nacidas! Recoged a este pobre peregrino que, como desde lejos os adora, os piensa reverenciar de cerca. »⁴⁷⁷

Cet extrait du *Persiles* montre toute la liberté prise par le créateur : alors qu'il avait suggéré cette technique dans le prologue d'une œuvre comique – et qu'il l'avait donc implicitement critiquée –, Cervantès introduit un double éloge dans sa dernière création qui ne manquera pas de surprendre ses lecteurs, mais aussi les théoriciens. En effet, l'hommage à Garcilaso et l'évocation du Tage dans la bouche de Periandro et au sein d'un « roman d'aventures et d'épreuves » peut paraître pour le moins paradoxal : ne s'agit-il pas d'un poète et d'un lieu associés dans les esprits à l'univers bucolique et à la création pastorale ? En outre, Cervantès n'a-t-il pas annoncé, auparavant, que ces références serviraient uniquement à conférer à l'auteur une apparence respectable et qu'elles assumeraient donc le rôle d'ornement trompeur ? Le lecteur assidu des œuvres cervantines pourra dès lors soupçonner Periandro de vouloir, une fois de plus, se mettre en avant, tandis que, d'un autre point de vue, le passage se fait réminiscence de la création passée.

Cet exemple tiré du *Persiles* nous semble faire écho à la présence du récit de Silerio dans *La Galatée* : dans ces deux créations, Cervantès bouscule les règles et les frontières génériques en introduisant des éléments hétérogènes. Les aventures et la violence ne se retrouvent pas uniquement dans le *Persiles* et l'églogue n'est pas réservée à *La Galatée*. Si Cervantès diversifie

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 503-505.

ses domaines d'exploration au fil du temps, il introduit aussi, à l'intérieur des œuvres, des effets de contraste et crée des rencontres génériques inédites. La réflexion menée par l'auteur sur la notion de *varietas* ne s'est donc pas limitée à ce que préconisent les théoriciens. Dans la *Philosophía antigua poética*, par exemple, la variété ne pouvait s'appliquer qu'à l'intérieur d'une œuvre, d'une fable ou d'une phrase :

« –La otra parte (contraria al parecer) que es la variedad, resta; y resta poco al que sabe que la naturaleza se goza con la variedad de las cosas y que este animal-fábula será tanto más deleitoso, cuanto más variedad de pinturas y colores en él se vieren.
–Todo está dicho –dijo Ugo– y yo no tengo más que decir acerca de la variedad, sino que nos acordemos de Virgilio con cuánto deleite varía su poema, el cual entre otras cosas, de tal suerte varía las muertes que, aunque son infinitas, una jamás parece a otra; ¿qué diré de la variedad de las oraciones y de lo demás de el summo poeta, el cual propongo para ser imitado? »⁴⁷⁸

Cervantès, quant à lui, amplifie le champ d'application de ce principe le détournant aussi, quelque peu, de sa finalité originelle – plaire au lecteur en le surprenant –. Pour l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles*, la variété entretient une relation privilégiée avec un second concept, celui de liberté : l'auteur s'arroge des droits, en se laissant la possibilité de malmener parfois des frontières – stylistiques et génériques, mais aussi imaginaires –. La recherche de la diversité se fait alors remise en question des limites et revendication d'un espace qu'il convient d'octroyer à la création.

- Exploration des espaces de liberté

La liberté créatrice n'est pas absolue dans la péninsule Ibérique à l'aube du XVII^e siècle, loin s'en faut, et c'est pourquoi nous avons plutôt décidé de parler d'« espaces » au pluriel pour caractériser le champ investi par Cervantès lors de son exploration. En effet, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* doit repérer toutes les zones libres et tous les espaces restreints où son imagination et ses qualités de conteur peuvent s'exprimer sans entraves. Il lui faut toujours parer aux critiques tout en gardant à distance le joug d'une norme trop figée et d'attentes déterminées, en se dégageant – de façon symbolique ou réelle – des contraintes qui menacent sa liberté de créateur.

⁴⁷⁸ LÓPEZ PINCIANO, A. , *Philosophía antigua poética*, *op.cit.*, p. 196.

L'un des espaces de liberté décelé par Cervantès réside dans l'interstice dû à l'antagonisme entre goûts des lecteurs et principes énoncés par les théoriciens : en effet, l'attrait pour le divertissement et l'imaginaire s'oppose, de façon marquée, au respect des normes et à la rigueur du précepte. Après avoir localiser ce premier champ d'action, l'auteur recensera les associations de contraires si fréquentes dans les arts poétiques : l'on pense immédiatement au « plaire et instruire », au merveilleux vraisemblable, mais aussi à l'unité de la fable qui doit aller de pair avec la diversité afin de rendre le récit agréable... C'est donc paradoxalement dans ces espaces réduits, pourtant cernés par des frontières énoncées par les théoriciens notamment, que Cervantès décide de mener à bien sa quête. Sur ce point, le « roman pastoral » constitue d'ores et déjà un défi pour l'auteur : ce dernier mettra à profit cette forme, afin d'explicitier le caractère fictionnel de son entreprise. Comme le remarque Claude Allaigre à propos de *La Galatée*, « *Artificio* n'est pas en vain le dernier mot du prologue : il exprime la caractéristique fondamentale que revendique avec insistance le créateur, lequel a choisi un genre qui lui offre l'avantage de pouvoir la mettre en œuvre dans toutes les variétés formelles de l'écriture »⁴⁷⁹. En présentant ostensiblement sa première création narrative comme un artifice littéraire, Cervantès tient à distance toutes critiques pouvant surgir quant à l'invraisemblance de son œuvre. À cet égard, le prologue est particulièrement représentatif de la capacité auctoriale à se frayer un chemin dans cette profusion de contraintes. En effet, les expressions témoignant de sa maîtrise des attentes et des contraintes abondent dans ce texte : « Bien recelo que »⁴⁸⁰, « No sabría determinarme de estos dos inconvenientes, cuál sea el mayor »⁴⁸¹, « Huyendo de estos dos inconvenientes »⁴⁸², « Bien sé lo que suele condenarse »⁴⁸³, « queda llana esta objeción »⁴⁸⁴. En outre, l'auteur ne souligne-t-il pas que l'absence de création jusqu'à la rédaction de *La Galatée* trouverait des justifications plausibles dans l'existence de ces multiples obstacles : « Huyendo de estos dos inconvenientes, no he publicado antes de ahora este libro, ni tampoco quise tenerle para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento »⁴⁸⁵. La création est

⁴⁷⁹ ALLAIGRE, Claude, *Notice de La Galatée*, in CERVANTES, M., *Œuvres romanesques complètes I*, op.cit., p. 1446.

⁴⁸⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 155.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 157.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 157-158.

transgression et affirmation de la liberté en dépit des attentes des lecteurs et des critères des théoriciens. Si l'auteur ne se dresse pas, à un moment donné, face à tous ces « inconvénients » faisant qu'une œuvre ne respectera jamais entièrement les exigences que le monde des lettres a peu à peu exprimées, il ne créera jamais : c'est donc parce qu'il a réussi à ménager un espace de dissidence – aussi ténu soit-il – que Cervantès ose présenter *La Galatée* aux jugements extérieurs – des lecteurs, des théoriciens et des moralistes –.

L'on sait que le « roman pastoral » pourrait, pourtant, aisément tomber sous les coups de la critique. En effet, quelle vraisemblance y a-t-il aux recours fréquents de « la sabia Felicia » à la magie dans *Los siete libros de la Diana* ? Felicia utilise, par exemple, des philtres dont les pouvoirs sont immenses et le personnage féminin insiste d'ailleurs sur leurs effets incroyables lorsqu'elle en parle avec Belisa et Felismena :

« Pues más os maravillaréis después que despierten, porque veréis una cosa, la más estraña que nunca imaginastes. Y porque me parece que el agua deve haver obrado lo que es menester, yo los quiero despertar; y estad atenta, porque oiréis maravillas. »⁴⁸⁶

Le roman de Montemayor est éloquent, car il montre comment le « roman pastoral » se place bien souvent en marge des critères théoriques s'élaborant pourtant à la même période. La magie, les personnages extraordinaires sont les legs d'une longue tradition autorisant ce type d'œuvres à se dégager d'un certain nombre d'impératifs, tel celui de la vraisemblance. Nous retrouverons ainsi ces mêmes traits dans *L'Arcadie* de Sannazaro, où nymphes et satyres se partagent l'espace de la troisième prose :

« Mais ce que j'eus plaisir à scruter avec plus d'attention, c'était certaines nymphes nues, lesquelles se cachaient moins qu'à demi derrière un tronc de châtaignier, riant d'un bélier qui, attentif à ronger une guirlande de chêne qui pendait devant ses yeux, en oubliait de paître les herbes qui étaient autour de lui. Pendant ce temps, avec leurs têtes cornues et leurs pieds de boucs, quatre satyres s'approchaient tout doucement par un maquis de lentisques, pour les surprendre par-derrière. »⁴⁸⁷

Êtres mythiques et irréels, magie et prodiges sont des éléments fondateurs de la matière pastorale, bien qu'ils aillent à l'encontre du caractère vraisemblable érigé, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, en gage de qualité d'un ouvrage. Il est, en effet, devenu inconcevable d'écrire une œuvre invraisemblable, sous peine de prêter le flanc à des critiques prononcées par des théoriciens

⁴⁸⁶ MONTEMAYOR, J., *Los siete libros de la Diana, op.cit.*, p. 292.

⁴⁸⁷ SANNAZARO, Iacopo, *L'Arcadie*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 41-42.

néo-aristotéliens. Or, certains critiques ont insisté sur la relation étroite unissant le roman de chevalerie, une forme méprisée par beaucoup, à la création pastorale :

« En suma, los libros de caballerías son el espacio idóneo para el surgimiento del mundo de los pastores. Si al principio de forma tímida, como ocurría en el *Amadís de Gaula*, andando el tiempo, y cada vez con mayor autonomía, consiguen su total y completa independencia, que desembocará en un género nuevo: la novela pastoril española.

Desde luego, esta íntima relación entre el mundo de los caballeros andantes y los pastores no escapó a Cervantes. No en vano, el autor del *Quijote* sitúa la ficción pastoril al lado de la caballerescas en su obra más importante, como lo demuestra la incursión de varios episodios de ese género en las aventuras del hidalgo manchego y su escudero. Una relación que se hace más obvia en el donoso escrutinio de la biblioteca de don Quijote por parte del cura, el barbero, el ama y la sobrina, pues, al lado de los « perniciosos » libros de caballerías, se sitúan los libros « de poesía » o pastoriles; si bien, como dice el cura, « estos no merecen ser quemados, como lo demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho, que son libros de entretenimiento sin perjuicio de terceros ». »⁴⁸⁸

Comme le souligne Juan Ramón Muñoz Sánchez, Cervantès, dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et, notamment, avec la figure de Quijotiz⁴⁸⁹, a mis en relief un paradoxe dans les critiques émises par les moralistes des XVI^e et XVII^e siècles. En effet, le roman de chevalerie est peu à peu soupçonné d'in vraisemblance et incarne, bien vite, un anti-modèle, alors que le « roman pastoral » est épargné : le premier est ainsi taxé de « pernicioso », tandis que le second est considéré comme un livre « de poesía ». Le « roman pastoral » paraît donc jouir d'une grande tolérance et, du fait de son succès au XVI^e siècle, certains théoriciens ont même cherché à le défendre : le concept de la vraisemblance, encore assez peu défini au XVI^e siècle, fait alors l'objet d'une interprétation assez large afin de légitimer la production pastorale. Francisco López Estrada souligne, à cet effet, le rôle déterminant d'un ouvrage de rhétorique – la *Retórica en Lengua Castellana* imprimée en 1541 et rédigée par un Hiéronymite – dans le processus d'élaboration d'une théorie littéraire du genre pastoral. Voici ce qu'affirme le critique, à partir d'une citation du traité rhétorique du moine cité :

« « Verisímile será si dijésemos cosa natural y que comúnmente suele acaescer ». Naturales son los pastores en la realidad y en la literatura y, con seguir el decoro, que es dar a cada uno su natural, estamos en la vía de esta posible realización literaria de los libros de pastores. Su aparición hay que buscarla en la línea de una aplicación abierta y liberal de estas exposiciones de preceptos, y así resultan más orientados hacia el hecho de invención (combinatoria en muchos casos) que obra de imitación. »⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, « El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea* », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 52, n°1, 2004, p. 32-33.

⁴⁸⁹ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II*, *op.cit.*, p. 588.

⁴⁹⁰ LÓPEZ ESTRADA, F., *Los libros de pastores en la literatura española*, *op.cit.*, p. 428.

Au milieu du XVI^e siècle, les contraintes génériques restent encore assez souples afin de ne pas tenir à l'écart le « roman pastoral », une forme encore appréciée et louée pour son caractère poétique : le terme « naturel », rapproché par l'auteur du traité de celui de « vraisemblable », permet à ce type de créations de conserver une certaine légitimité. Comme conclut Francisco López Estrada, les « romans pastoraux » ont réussi à trouver une brèche dans la théorie de l'époque en affirmant leur penchant pour l'invention au détriment de l'imitation. Dès lors, la question de la vraisemblance, par exemple, ne sera généralement pas retenue comme un critère recevable pour juger ces ouvrages. Redevable au silence du texte du Stagiritte à son égard – l'églogue n'étant pas abordée pour des raisons évidentes de chronologie –, le « roman pastoral » échappe aux jugements des théoriciens. Francisco López Estrada explique la liberté dont jouit cette création pastorale en invoquant ce manque dans la théorie aristotélicienne :

« La obra pastoril, declarada como tal en esta teoría, tiene sus orígenes en la época en que se desarrolla la literatura « alejandrina » (Teócrito nació hacia el 305 a. C.) y, como consiguiente, está fuera de la consideración de los libros clásicos sobre retórica y poética de Aristóteles (384-322 a. C.), que son los que han tenido una influencia más preponderante en el Occidente europeo. La aplicación de los principios de esta teoría literaria a los libros de pastores requirió, por tanto, una interpretación que adaptase el carácter de esas obras a tales fundamentos, pues desde ellos no se podía dar directamente en la obra pastoril: en términos generales, la poética se estableció en forma preferente –en lo que nos queda– hacia la explicación de la tragedia y la comedia, y en menor grado hacia el poema heroico; y la retórica fue tenida como el arte del discurso oratorio y, en un primer examen, ni una ni otra convienen directamente con el vario proceso de la literatura pastoril. »⁴⁹¹

Conséquence de ce vide, les théoriciens ne pourront juger les œuvres qu'en les comparant aux créations pastorales qui se sont déjà imposées : ils chercheront ainsi du côté de l'Antiquité et des productions italiennes plus récentes. Or, ce *corpus* laisse entrevoir l'existence d'un ensemble de conventions acceptées : le genre autorise la création de personnages n'ayant que peu de lien avec les bergers de l'époque et permet, en outre, de proposer un univers imaginaire. La tolérance dont jouira le « roman pastoral » est due à ces origines et à son caractère poétique qui semble créer une frontière assez nette pour que le lecteur ne soit pas victime de l'illusion produite : les moralistes et les théoriciens ne s'acharneront donc pas sur cette forme, car elle paraît, en définitive, moins dangereuse que d'autres types de fictions qui lui sont contemporains. C'est pour toutes ces raisons que, comme le rappelle Claude Allaire, Cervantès s'est pleinement inscrit dans ce mouvement : il

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 424-425.

a pris la mesure de l'espace de liberté laissé au travail d'écriture lorsqu'il s'agit d'un « roman pastoral ». Celui-ci se situe, en effet, dans un mouvement de va-et-vient entre mythe et réalité :

« Dans la première œuvre narrative de Cervantès, les personnages sont campés dans un processus d'incarnation où les mythes seraient censés devenir réalité, où les *a priori* culturels, les mots, la rhétorique configurent options et actions. (...) quoi qu'il en soit du sens de la fiction, hormis peut-être pour quelques personnages plus ou moins adventices dans la pastorale qu'ils colorent néanmoins de leur présence, le récit installe ses acteurs sur cette tension mythe-réalité. »⁴⁹²

Oscillant entre mythe et réalité, l'œuvre pastorale a encore le droit d'accueillir des éléments, déjà inconcevables et intolérables dans d'autres genres narratifs.

Tous ces arguments ont séduit Cervantès : ce genre lui permet, en partie du moins, de contourner certains impératifs qui l'auraient empêché de cultiver la littérature de l'imaginaire qu'il souhaitait mettre au point. Ainsi, par exemple, la façon dont les bergers cultivent allègrement le vers peut, elle aussi, sembler bien loin de la vraisemblance qui devrait régir la caractérisation des personnages. En outre, le style élevé qu'ils emploient contrevient également à l'impératif aristotélicien : Pascuala, Frondoso, Barrildo et Mengo – les bergers de *Fuenteovejuna* – seraient, de ce point de vue, plus vraisemblables que ceux qui se meuvent dans *La Galatée*. Fort des conventions génériques remettant en cause le discours aristotélicien, Cervantès concentrera son travail sur les parties versifiées présentes dans son églogue : ses bergers manient le vers avec bonheur et leurs compositions lyriques sont unanimement admirées. Dans le dernier livre de *La Galatée*, une joute poétique est même organisée et, à propos du sonnet chanté par Galatée pour l'occasion, le narrateur omniscient observera que :

« Bien se echó de ver en el canto de Galatea que respondía al malicioso Lauso y que no estaba mal con las voluntades libres, sino con las lenguas maliciosas y los ánimos dañados, que, en no alcanzando lo que quieren, convierten el amor que un tiempo mostraron, en un odio malicioso y detestable como ella en Lauso imaginaba; »⁴⁹³

Galatée cultive non seulement une forme poétique dont la difficulté, résidant dans le travail de concentration qu'elle exige, est bien connue, mais elle développe aussi une réflexion élaborée dans un travail d'échos avec le chant précédent de Lauso. Tous les bergers présents dans l'œuvre cervantine seront dotés de cette double qualité de faiseurs de vers et de penseurs : or, ces qualités

⁴⁹² ALLAIGRE, Claude, « Le monde pastoral dans *La Galatea* de Cervantes : du mythe au réel », in *Le monde rural : réalité, mythes et représentations*, op.cit., p. 21.

⁴⁹³ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 602.

les rapprochent de la figure du courtisan idéal plus que de celle du véritable berger espagnol du XVI^e siècle. L'églogue récitée par Marsilio, Orfenio, Orompo et Crisio donnera d'ailleurs lieu à des remarques visant à marquer cette confusion possible et ces troublantes similitudes :

« Con esta última canción del celoso Orfenio dieron fin a su égloga los discretos pastores, dejando satisfechos de su discreción a todos los que escuchado los habían, especialmente a Damón y a Tirsi, que gran contento en oírlos recibieron, pareciéndoles que más que de pastoril ingenio parecían las razones y argumentos que para salir con su propósito los cuatro pastores habían propuesto. »⁴⁹⁴

De telles observations seraient à lire comme des aveux de l'auteur concernant l'artifice du genre pastoral : loin de constituer un défaut ou une faiblesse, cette ambiguïté volontaire est une nouvelle façon d'affirmer le caractère poétique et imaginaire de *La Galatée*.

La création d'un univers imaginaire a, ainsi, guidé l'écriture cervantine et a orienté l'auteur dans son choix premier, car le « roman pastoral » demeure encore, durant les dernières décennies du XVI^e siècle, un genre où liberté et invention ont droit de cité. Cervantès se saisit de toutes ces possibilités, il les questionne et les fait siennes afin de proposer aux lecteurs non un tableau de la vie paysanne dans l'Espagne des Siècles d'Or, mais un univers poétique qui les ravira. L'inadéquation de l'œuvre avec certains critères, les imperfections relevées par l'auteur lui-même se font alors les indices de l'affirmation de cet acte créateur qui revendique son autonomie. En effet, malgré les transgressions que l'auteur présente habilement comme des défauts de son œuvre, la publication de *La Galatée* permet de nouer un dialogue sur l'art avec les récepteurs auxquels l'auteur s'adresse dans son prologue. Dès lors, l'on peut supposer que les années de silence séparant la publication de *La Galatée* de celle de la première partie de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* sont à la fois le signe d'une longue période de maturation de la réflexion poétique de l'auteur, mais aussi l'indice d'une impossibilité de trouver, à ce moment, les conditions favorables à l'émergence d'une création libre. Puisque Cervantès affirme qu'il n'a pas jugé bon de publier *La Galatée* avant 1585, les vingt années qui s'écoulent jusqu'à la publication de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* laissent à penser que le créateur ne trouvait pas cet espace de liberté nécessaire pour poursuivre le dialogue entamé.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 368-369.

Entre 1585 et 1605, Cervantès observe et analyse donc le contexte de création dans lequel il est amené à produire : il en retrace les frontières afin de définir la marge de liberté dont il pourra disposer à présent. De fait, le silence du créateur prend fin avec la publication d'un nouvel ouvrage où les bornes théoriques sont indiquées dès le prologue et où le va-et-vient entre respect des normes et affirmation de la liberté créatrice est fondateur. Dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, la narration introduit un phénomène de mise en abyme, procédé que Cervantès reprendra dans le *Persiles* notamment et qui permet d'explorer de nouveaux espaces de liberté tout en revenant régulièrement aux règles et aux attentes repérées par l'auteur. La création de Cide Hamete Benengeli est une invention de premier ordre pour que l'auteur se défasse, avec subtilité, des chaînes que sont les impératifs théoriques : la distance du narrateur face à cet historien aux origines morisques, dont la fiabilité est douteuse et dont le récit fait souvent l'objet de critiques, est un habile instrument pour produire des écarts dans l'œuvre. Songeons au neuvième chapitre de la première partie de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* :

« Cuando yo oí decir « Dulcinea del Toboso », quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, 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 contenido que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y, salteándose al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales la compra. Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere. »⁴⁹⁵

La ruse élaborée par Cervantès consiste à lever le voile sur l'origine de l'œuvre en racontant sa genèse aux lecteurs : fruit d'un auteur morisque au nom incertain – deux variantes apparaissant d'ailleurs dans l'œuvre –, le texte est une traduction de cahiers trouvés par hasard et achetés pour une bouchée de pain. En outre, la traduction est réalisée par un autre que ce narrateur qui intervient parfois dans le récit pour le commenter. Dès lors, les reproches qui pourraient être formulés à l'encontre de l'ouvrage ne s'adresseront en aucun cas à Cervantès, ni au narrateur premier : en revanche, c'est l'auteur des cahiers ou le traducteur que le lecteur pourra accuser s'il relève des

⁴⁹⁵ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op.cit., p. 143-144.

invraisemblances ou des épisodes trop fantaisistes à son goût. Depuis la rédaction de *La Galatée*, Cervantès a donc conduit une méditation féconde sur cet artifice qu'est la fiction et il s'est arrêté plus longuement sur le rôle du narrateur et sur tous les intermédiaires existant et intervenant dans le circuit littéraire : là encore, il y a décelé la possibilité de se libérer de certaines contraintes en se présentant comme le simple transmetteur d'une histoire préexistante. Par cette structure enchâssée, l'auteur de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* contourne des frontières et peut s'autoriser, de la sorte, de nombreuses libertés quant à la matière proposée et à la façon dont est narrée cette amusante histoire : ainsi, lorsqu'il introduit des détails crus – évidemment absents des livres de chevalerie –, Cervantès attribuera immédiatement cette audace à Cide Hamete Benengeli. Voici, enfin, un autre extrait où l'on perçoit comment les figures de narrateurs introduites par Cervantès dans cette œuvre lui permettent d'amplifier l'espace de liberté dont il pouvait jouir jusqu'ici :

« Fuera de que Cide Mahamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. »⁴⁹⁶

Si un auteur morisque peut donner des leçons en matière de récit à des « historiadores graves », Cervantès se garde bien de s'exprimer directement sur certaines de ces questions : n'oublions pas que c'est le narrateur qui commente les choix de Cide Hamete Benengeli et que de telles considérations n'apparaissent jamais, sous cette forme, dans le prologue de l'œuvre et, encore moins, lorsque l'auteur prend la parole en tant que tel. La liberté offerte par tous ces masques narratifs et toutes ces figures de créateurs est immense puisque, si certains éléments introduits au fil des pages sont critiquables, ils seront relevés à un moment opportun : soit au sein de l'œuvre – le narrateur remet parfois en cause certaines aspérités du texte traduit –, soit par le lecteur qui pourra toujours attribuer ces manques ou ces excès à cette figure de l'auteur premier dont la biographie demeure assez obscure.

Tout au long de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès se dégage habilement de toute responsabilité et il en fera de même dans sa dernière exploration littéraire,

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 116.

lorsqu'il rédigea le *Persiles*. Dans cet ouvrage, il convient de relever certaines évolutions par rapport à la stratégie précédemment mise en œuvre. De fait, l'insistance est moindre, car il n'est plus nécessaire de décrire de façon aussi détaillée l'emboîtement narratif sur lequel se fonde le « roman d'aventures et d'épreuves » offert par Cervantès au terme de son itinéraire créatif : le lecteur cervantin connaît déjà la technique et relèvera donc aisément les allusions à cette origine obscure de l'œuvre qui disculpent l'auteur de certaines aberrations narratives et justifient, en outre, l'émergence de passages métanarratifs aux vertus explicatives. Le deuxième livre s'ouvre, par exemple, sur une évocation de l'existence de ces degrés de création et de la paternité douteuse de l'ouvrage :

« Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es) se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso »⁴⁹⁷

Une fois de plus, les origines de l'histoire que le lecteur découvrira sont rappelées à l'intérieur du livre et paraissent difficiles à définir : Cervantès se refuse désormais à introduire un nom, mais il ébauche une figure créatrice avouant que le narrateur n'est qu'un simple intermédiaire : il se contente de transmettre une histoire traduite par une tierce personne. Dans un autre passage, nous avons l'étrange impression que le narrateur a été témoin du travail créatif ou, en tout cas, qu'il a eu vent des hésitations de l'auteur au moment d'arrêter certains choix narratifs :

« parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi dudando qué fin en él tomaría. En fin, se resolvió diciendo que las dichas y las desdichas suelen andar juntas, que tal vez no hay medio que las divida; »⁴⁹⁸

Le *Persiles* revisite donc les stratégies établies par Cervantès pour l'élaboration d'une œuvre comique, mais il présente aussi d'importantes spécificités : le refus de nommer le créateur premier est une façon habile d'introduire une profondeur et de laisser la place à diverses hypothèses. En effet, certains pourront croire que ce livre est l'application du projet présenté par le chanoine dans les chapitres quarante-sept et quarante-huit de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* : « -Yo, a lo menos –replicó el canónigo–, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías,

⁴⁹⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 279.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 282.

guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas »⁴⁹⁹. En quoi consistait donc ce livre ?

« Y contóle el escrutinio que dellos había hecho, y los que había condenado al fuego y dejado con vida, de que no poco se rió el canónigo, y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialio, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón, y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos.

–Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escrebirse en prosa como en verso. »⁵⁰⁰

Ce passage présente de nombreuses similitudes avec le contenu de la dernière œuvre cervantine : chaque mot fait surgir à l'esprit des lecteurs du *Persiles* un personnage ou un épisode du « roman d'aventures et d'épreuves » cervantin. Les naufrages et les tempêtes rappellent le premier livre, les personnages décrits – féminins et masculins – pourraient être nommés Periandro, Auristela et Antonio el bárbaro. En outre, la référence à l'astrologie à laquelle ont recours plusieurs personnages (Mauricio et Soldino) ou les comparaisons avec Ulysse, Énée ou Achille se retrouvent dans cette « tela de varios y hermosos lazos tejida » qu'est le *Persiles*, une création répondant parfaitement à la définition donnée par le chanoine d'épopée en prose. Dans cette perspective, il paraît légitime d'accepter l'hypothèse d'une intention de faire croire aux lecteurs que la dernière œuvre cervantine serait la création du chanoine : les cent pages que ce dernier affirme avoir déjà

⁴⁹⁹ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, I, op.cit.*, p. 567.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 566-567.

écrites auront été amplifiées et Cervantès ne serait, en définitive, qu'un simple transmetteur de l'œuvre – et non le véritable auteur –. Cependant, l'évocation de la traduction renvoie aussi à une autre histoire véridique qui aura excité les esprits : nous voulons parler de la redécouverte du manuscrit d'Héliodore à l'occasion du sac de Budapest et l'on pourrait à ce propos évoquer le « topos du manuscrit trouvé »⁵⁰¹ pour reprendre le titre des actes du colloque international de Louvain-Gand.

« La carrière de l'auteur des *Ethiopiques* débute en 1526, au moment du sac de Buda par Soliman. Pendant la chute de la ville, un soldat dérobe un des manuscrits de la remarquable bibliothèque du roi Mathias Corvinus (1458-1490). Il ramène son butin en Allemagne dans ses bagages. Là, l'ouvrage tombe en possession d'un érudit, auteur déjà de plusieurs éditions et traductions d'œuvres latines et grecques, Vincent Obsopoeus, ou Opsopoeus. L'homme perçoit vite l'intérêt de ce texte inconnu. En 1534, un livre intitulé ΗΛΙΟΔΩΡΟΥ ΑΙΘΙΟΠΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΒΙΒΛΙΑ ΔΕΚΑ paraît à Bâle chez Johann Oporinus. Il s'agit de l'édition *princeps* des *Éthiopiennes*. »⁵⁰²

Cervantès laisse planer l'ambiguïté sur les origines du texte et plusieurs hypothèses sont donc plausibles. Ne suggère-t-il pas qu'il aurait découvert une œuvre inconnue d'Héliodore ou d'un autre auteur grec qu'il aurait eu le loisir de traduire ? Ne se présente-t-il pas implicitement comme un nouveau Jacques Amyot, traducteur humaniste dont nous avons précédemment souligné le rôle dans la diffusion de l'œuvre héliodorienne ? La fiction que l'auteur du *Persiles* crée et alimente autour de l'ouvrage incite le lecteur à méditer sur l'acte de création et l'invite à imaginer une genèse possible du texte : si Cervantès ne tranche pas de façon définitive en faveur de l'une des deux hypothèses et s'il ne dévoile jamais l'identité de celui qu'il souhaiterait présenter comme le véritable père du *Persiles*, il s'appuie néanmoins sur toute une tradition qui a déjà suscité l'admiration et les rêveries de ses contemporains. En effet, le succès connu par *L'Histoire Éthiopique* n'est-il pas redevable d'une redécouverte incroyable et inédite ? En refusant de s'attribuer la paternité de cette création, Cervantès réactive tout un imaginaire entourant la création et ses mystères. L'auteur conserve, de la sorte, une position marginale qui le met à l'abri de critiques et qui lui permet de mener une exploration générique dégagee de toute responsabilité : comme le suggère le chanoine, ce sont des œuvres comme le *Persiles* qui permettent aussi d'investir de nombreux espaces de liberté.

⁵⁰¹ *Le topos du manuscrit trouvé – Hommages à Christian Angelet*, Études réunies et présentées par Ian HERMAN et Fernand HALLYN avec la collaboration de Kris PEETERS, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 1999.

⁵⁰² PLAZENET, L., « Jacques Amyot et « l'immortel Héliodore » » ; *art.cit.*, p. 11.

De *La Galatée* au *Persiles*, en passant par *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès investit les espaces de liberté laissés par un monde des lettres qui s'organise et affirme son rôle en posant des frontières et en imposant des normes : si les modalités retenues par l'auteur changent entre les œuvres, l'équation entre liberté et création est, à chaque fois, mise en évidence par un créateur qui ne conçoit son exploration que si celle-ci n'est pas étouffée par des préceptes, des attentes ou des réalités trop hostiles au véritable épanouissement poétique. Les silences qui parsèment l'itinéraire cervantin et laissent entrevoir un auteur qui préfère attendre le moment opportun pour nouer ou renouer le dialogue avec ses lecteurs en témoignent. Enfin, la liberté créatrice revendiquée par l'auteur est la conséquence d'une réflexion profonde sur l'acte poétique. Jouant des masques dont il dispose grâce aux figures du narrateur, du traducteur ou du copiste, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* rappelle à ses lecteurs la difficulté d'être auteur : aussi choisit-il parfois de se présenter davantage comme « padrastro »⁵⁰³, cet ambigu parâtre – père adoptif, beau-père ou mauvais père – de l'œuvre.

- Évolution ou régression ?

Nous avons déjà pu remarquer que l'auteur revenait fréquemment sur sa propre pratique et sur sa production s'égrenant sur plus de trente ans : ainsi, même lorsqu'il semble délaisser un genre au profit d'un autre, l'apparition d'une figure laisse à penser qu'il ne renonce à poursuivre sa méditation sur cette catégorie d'œuvres qu'il a explorées auparavant. Pourtant, si l'on considère l'intégralité des choix génériques opérés par Cervantès, c'est l'image du changement et de la progression qui s'impose aux yeux du critique : en effet, de *La Galatée* au *Persiles*, l'itinéraire suit un mouvement ascendant puisque la première expérience narrative lui procure l'occasion de relire les critères d'un genre situé à la base de la pyramide générique, tandis que le testament littéraire cervantin se dresse au sommet de cette même pyramide, en se mesurant à l'épopée. À ces deux lectures du parcours cervantin, il convient d'en rappeler une troisième – largement diffusée par les interprétations négatives de certains hispanistes du début du XX^e siècle – : la dernière œuvre de Cervantès est un échec et trahit un mouvement de régression dans le cheminement créatif. Reprenant le modèle rhétorique, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* incarnerait

⁵⁰³ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op.cit., p. 50.

l'acmé, tandis que *La Galatée* serait assimilée à la protase et le *Persiles* correspondrait à l'apodose. La phase ascendante qu'inaugure *La Galatée* aurait ainsi abouti à la rédaction du chef-d'œuvre cervantin et, après cette création, le parcours poétique de l'auteur aurait suivi un mouvement descendant : le *Persiles* incarnerait cette chute tant l'ouvrage est incapable de combler les attentes des critiques. Ces trois pistes d'interprétation de l'itinéraire suivi par Cervantès révèlent l'incompréhension et le flou entourant les motivations profondes de l'auteur : en l'absence de textes métapoétiques, qualifier l'œuvre marquant l'aboutissement des recherches du créateur est une gageure.

Pour autant, peut-on employer le terme « régression » pour synthétiser le mouvement animant le parcours créatif de Cervantès ? Rappelons, tout d'abord, les réserves émises à l'encontre du *Persiles* – et elles sont légion –. Dans les préliminaires de son ouvrage – *Le Persiles décodé ou la « Divine Comédie » de Cervantes* –, Michael Nerlich énumère toutes ces voix critiques situant l'origine de ce courant contestataire au XVIII^e siècle :

« Et dès le départ, dans la première biographie consacrée à Cervantes, la célèbre *Vida de Cervantes* de Gregorio Mayans y Siscar, publiée en 1737, on commence à émettre des doutes sur la lisibilité du texte et, au plus tard depuis Bouterwek, en 1804, et Simonde de Sismondi, en 1813, sur la qualité (esthétique et philosophique) du *Persiles*. Les jugements sont déjà tellement arrêtés à la fin du XIX^e siècle – j'examinerai tout cela un peu plus en détail dans la première partie de mon étude – que les (excellentes) encyclopédies de l'époque rapportent comme vérité acquise que cette œuvre, malgré son succès au moment de sa première parution, fut un échec artistique : et en 1880-1882, celui qui passe pour le plus grand critique littéraire espagnol de tous les temps et pour le plus grand historien de la pensée philosophique et esthétique en Espagne par-dessus le marché, Marcelino Menéndez Pelayo déclare que Cervantes, après avoir écrit naïvement l'ouvrage génial du *Quijote*, se serait fourvoyé, avec le *Persiles*, dans une tentative de création d'une œuvre érudite qui serait, en réalité, en partie l'œuvre indigeste et illisible d'une « débilité sénile ». »⁵⁰⁴

Michael Nerlich retranscrit également les propos de Miguel de Unamuno. Ce dernier compare, dans ses essais, la dernière œuvre de Cervantès à *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, se demandant : « ¿Quién que lea esta obra inmortal con admiración y fervor crecientes puede soportar el *Persiles y Sigismunda*, del mismo Cervantes, ejemplar típico de la novela novelesca? »⁵⁰⁵. Quelques années plus tard, en 1924, Cesare de Lollis publiera son ouvrage intitulé *Cervantes reazionario*, ouvrant la voie à une lecture « tridentine » du *Persiles*. Si une nouvelle tendance se dessine depuis quelques années dans la critique cervantine et si l'on perçoit

⁵⁰⁴ NERLICH, M., *Le Persiles décodé ou la « Divine Comédie » de Cervantes*, op.cit., p. 10.

⁵⁰⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1958, 2 vol., II, p. 1208.

une tentative de réhabilitation de cette œuvre – Jean Canavaggio ayant fait figure de pionnier à cet égard en modulant son jugement sur le *Persiles* –, la tentation de comparer deux œuvres d'un même auteur est grande et les conclusions sont systématiquement défavorables au testament littéraire de Cervantès. Aussi nous faut-il revenir, à notre tour, sur les enjeux créatifs et esthétiques des différents ouvrages pour tenter de trancher entre ces deux termes « évolution » et « régression » : le cheminement de Cervantès suit-il, à proprement parler, une trajectoire ascendante ? Ou faut-il plutôt envisager la dynamique de sa création selon l'interprétation négative de la régression ?

Les lectures précédemment proposées du *Persiles* – recensées par Michael Nerlich – rendent évidemment compte d'un point de vue émis *a posteriori* et des phénomènes de distorsion provenant du travail accompli par la mémoire littéraire qui sélectionne, reclasse et oublie parfois certaines œuvres. Tel n'était pas l'avis des lecteurs, ni des critiques contemporains de Cervantès. L'auteur lui-même n'avait-il pas tenté de présenter sa dernière œuvre comme une apothéose ? Dans la première partie de notre travail, nous avons retracé le succès remporté par cette création ; or, cette donnée réelle ne peut que relativiser les interprétations formulées des siècles plus tard. Le *Persiles* a été reçu favorablement tout comme l'avaient été les deux parties de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et les *Novelas Ejemplares* – mais pour des motivations d'un autre ordre : pour le rire provoqué, pour la brièveté qui est une qualité selon le type de lectures recherché et pour l'exaltation d'un récit où les aventures se succèdent sans relâche –. En outre, il nous faut aussi souligner que toutes les critiques émises à l'encontre du *Persiles* passent systématiquement par un prisme – celui que constitue l'une des étapes du parcours créatif cervantin, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – : comparées à un ouvrage érigé au rang de chef-d'œuvre, *La Galatée* et le *Persiles* sont réduites à la catégorie d'œuvres mineures et ne sont que rarement analysées pour leurs qualités intrinsèques ou dans les rapports qu'elles entretiennent avec l'intégralité de la création cervantine. Face à ce que l'on a coutume de nommer le chef-d'œuvre de Cervantès, ces deux ouvrages ne sont perçus que comme un avant – peut-être prometteur – et un après – jugé décevant – de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* : lors de la rédaction de *La Galatée*, Cervantès n'aurait pas encore la maîtrise de certaines techniques narratives et lorsqu'il écrit le *Persiles*, il aurait perdu ce regard critique si admiré car il

n'aurait pas su remettre en pratique les phénomènes d'intertextualité et de métatextualité imprimant à l'œuvre centrale toute sa modernité.

Au vu des conclusions auxquelles notre analyse a abouti jusqu'ici, nous devons, bien sûr, nous détacher de cette vision réductrice d'un parcours en deux mouvements dont le centre constituerait le point culminant. En effet, Cervantès n'a de cesse d'intégrer ses expériences précédentes au travail d'écriture qui l'occupe à un moment donné : la réapparition de l'univers pastoral dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et dans le *Persiles* – dont nous reparlerons dans la troisième partie de notre travail – témoigne, indiscutablement, d'une réflexion se refusant au morcellement. Les procédés narratifs élaborés, les réflexions sur les genres qu'il a cultivés ou découverts par la lecture et les stratégies mises au point afin de trouver un équilibre dans sa trajectoire d'écriture se retrouvent dans chacune des œuvres ponctuant son itinéraire. Cervantès apparaît détaché de ces considérations d'évolution et de régression, car il envisage chaque œuvre comme un laboratoire d'écriture et l'ensemble de sa production comme une unité mouvante. Aussi, les choix que l'auteur fait peuvent-ils parfois déranger la critique dans son interprétation, parce qu'ils révèlent avant tout la liberté d'un créateur préoccupé par sa tâche : il serait erroné de vouloir plaquer des interprétations formulées *a posteriori* sur un parcours toujours en re-définition. Toutes les œuvres de Cervantès fonctionnent sur un double mouvement – regard rétrospectif sur ce qui a déjà été écrit et mouvement prospectif en vue de faire advenir des formes nouvelles, de préparer une autre fiction qui se fondera sur les œuvres précédentes –. Il semble donc peu aisé – voire inutile – de trancher entre évolution et régression, termes à bien des égards anachroniques, pour tenter de décrire l'itinéraire cervantin : les deux tendances animent de façon complémentaire l'écriture du créateur. Ce dernier se soucie, avant tout, d'éviter le *fastidium*, cet ennui – pour l'auteur comme pour son lecteur – que pourrait provoquer la décision de cultiver un seul genre, s'enfermant par là même dans un schéma stérile de répétition.

Dès qu'il considère avoir mis à jour les problématiques fondamentales d'un genre – avec ses failles et ses richesses –, Cervantès reprend sa route à travers la diversité générique. *La Galatée* est déjà le fruit de cette dynamique puisqu'après avoir composé des œuvres uniquement en vers, l'auteur se mesure à un genre mixte dans lequel la narration vient encadrer les pièces poétiques et dialoguer avec elles. Par la suite, chaque ouvrage intègre ce mouvement de pensée qui

s'organise sur un principe d'enchâssement : après le genre mixte et l'univers idéalisé des bergers, l'auteur se consacre à la prose et interroge ouvertement ce phénomène d'idéalisation et ce caractère imaginaire des œuvres dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Puis, il entreprend la rédaction des *Novelas Ejemplares* qui lui permettent de découvrir les enjeux du récit bref – déjà entrevus par l'insertion d'unités narratives comme « la novela del *Curioso Impertinente* »⁵⁰⁶ –. Enfin, après avoir exploré la forme brève et mesuré la complexité de l'organisation d'un recueil, Cervantès retourne vers la narration longue où l'enchevêtrement des aventures implique une maîtrise dans l'intégration des épisodes, dans le tissage des fils se nouant et se dénouant page après page. D'aucuns rétorqueront que l'histoire du *Persiles* serait déjà annoncée dans le récit de Silerio dans *La Galatée* ou dans la nouvelle intitulée *La española inglesa*. Un genre en appelle un autre et une œuvre semble déjà préparer la création à venir : dans la troisième et dernière partie de notre travail, nous reviendrons, d'ailleurs, sur ces relations qu'entretiennent plus particulièrement *La Galatée* et le *Persiles* en montrant comment le dernier ouvrage cervantin est travaillé par la réflexivité. Une cohérence évidente ressort de ce procédé d'enchâssement et si l'on ne peut pas parler de fluidité – doit-on rappeler les vingt années de silence qui suivent la publication du « roman pastoral » de Cervantès ? –, l'enchaînement des créations répond à une logique indiscutable et visible, à une logique à la fois endogène et exogène.

Dans les différentes étapes de son itinéraire, Cervantès alterne deux types d'approche de l'écriture de l'imaginaire : soit il l'aborde d'un point de vue extérieur, comme s'il se positionnait, avant tout, comme lecteur de ces œuvres qui éveillent et stimulent l'imaginaire des lecteurs – cette perspective se retrouve dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* –, soit il propose une approche de l'intérieur, en rédigeant des ouvrages prenant place dans cette bibliothèque de l'imaginaire qui fascine Cervantès – *La Galatée* et le *Persiles* se rangeraient du côté de ces créations –. Ce mouvement pendulaire vient donc complexifier notre tentative de définir la trajectoire cervantine : en effet, alors que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* pourrait être intégré à ce que l'on nomme aujourd'hui « novela », *La Galatée* et le *Persiles* sont deux relectures du « romance », une catégorie qui sera délaissée au cours des siècles. Dans sa volonté d'explorer la totalité du champ de la fiction, Cervantès repère cette fracture entre deux groupes d'œuvres : les prémices de la « novela », du roman tel que nous le connaissons, proposent des

⁵⁰⁶ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op.cit., p. 399.

histoires nuancées où la représentation réaliste est dominante, tandis que les « romances » continuent à cultiver une représentation idéalisante narrant des histoires dont le canevas est souvent associé à celui des contes. Un autre principe d'opposition et de classement des œuvres entre deux tendances coexistant aux XVI^e et XVII^e siècles s'impose : à la division générique permettant d'organiser les créations de Cervantès – « roman pastoral », roman de chevalerie revisité, « roman d'aventures et d'épreuves » ou nouvelles –, il convient aussi d'ajouter cette distinction entre « romance » et « novela ». Si le *Persiles* a été souvent incompris et considéré comme un recul par rapport à *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, c'est peut-être parce que la coexistence et la complémentarité des « romances » et des « novelas » n'ont pas encore été pleinement mesurées.

Or, indéniablement, le choix du « roman d'aventures et d'épreuves » – ultime défi de Cervantès et dernière étape de sa création – se veut un retour de l'auteur de *La Galatée* vers une écriture de l'imaginaire. *La Galatée* et le *Persiles*, l'alpha et l'oméga de l'œuvre cervantine, entretiennent de troublantes relations en dépit de leurs particularités formelles ou de leur façon d'aborder le matériau imaginaire. Aussi, conviendrait-il d'analyser le *Persiles* comme le dernier voyage du créateur à travers les univers fictionnels : la rédaction de cet ouvrage mène, de nouveau, à une écriture de l'imaginaire, un instant tenue à distance dans des œuvres comme *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – œuvre duelle où imaginaire et prosaïsme se partagent le devant de la scène –. Ainsi, au lieu de rechercher ce qui différencie *La Galatée* et le *Persiles*, une lecture visant à les réunir et à les réconcilier serait, sans doute, plus fructueuse : toutes deux sont, en effet, l'affirmation – ainsi réitérée – d'une liberté créatrice. Au cours de l'examen précédent de *La Galatée* et du *Persiles*, le terme « imaginaire » est revenu de façon récurrente comme si, en dépit des années écoulées, le *Persiles* poursuivait le projet entrepris au moment de la rédaction de *La Galatée* : entre retour sur sa création antérieure et élaboration d'une œuvre unique, le dernier ouvrage cervantin apparaît, définitivement, difficile à classer et à qualifier.

À propos du *Persiles*, Mercedes Blanco remarquait que : « lo obvio es que el argumento principal, la historia de una pareja ideal que consigue la ansiada unión después de pasar largas

tribulaciones, es típico del *romance* »⁵⁰⁷. Il est vrai que la simplicité de la trame laisse à penser que Cervantès s'est largement inspiré du modèle des contes et de formes traditionnelles. Le *Persiles* marque donc un retour sur cette forme qu'est le *romance* et va, dans le même temps, la réactualiser en assimilant les éléments métatextuels mis à jour par les expérimentations littéraires antérieures. L'on pourrait voir ici l'entreprise folle d'un auteur désireux de faire perdurer une forme – le *romance* – qui va irrémédiablement à l'encontre des conceptions théoriques de l'époque et de l'évolution qu'un critique considère aujourd'hui comme inéluctable, vers cette forme que l'on nomme « roman moderne ». Toutefois, la rédaction du *Persiles* ne relève en rien d'un projet incohérent et dénué de tout fondement : Cervantès s'est décidé à faire perdurer la forme du *romance* et, pour ce faire, il va mener à bien l'élaboration de son dernier roman en veillant à l'adapter aux conceptions littéraires contemporaines. La terminologie que nous invoquons ici n'est pas dénuée d'intérêt puisqu'elle permet d'opposer deux tendances que l'on retrouve dans la création de cette période et de distinguer les deux mouvements qui se croisent et s'entrecroisent dans l'œuvre cervantine. Comme le rappellent Antonio García Berrio et Javier Huerta Calvo :

« « El romance –para Frye– es el que más se acerca al sueño en que se cumplen los deseos y, por tal razón, desempeña una función social curiosamente paradójica. En todas las épocas, la clase social o intelectual predominante tiende a proyectar sus ideales en alguna forma de romance, en que los héroes virtuosos y las bellas heroínas representan estos ideales... »

El anglicismo *romance*, cuya aplicación en español no es fácil, dada la existencia de la conocida forma lírico-épica, se va haciendo cada vez más ineludible para designar todas estas formas narrativas que, no sin un exceso de libertad e imprecisión, podemos englobar bajo el término de *novela*. En reciente y ejemplar síntesis histórica Fernando Gómez Redondo ha defendido el uso de este término, que, al parecer, no resultaba tan extraño para los medievales:

« (...) Existe un considerable número de obras que la Edad Media distinguía con claridad, pero que la crítica moderna ha perdido de vista por carecer de un nombre con que designarlas. Quizá la solución más sencilla fuera la de devolver al vocablo romance la aceptación con que el periodo medieval lo entendía. En todo caso, resulta menos perturbador afirmar que el *Amadís* es un romance que catalogarlo como novela. Este último término puede quedar así reservado para las narraciones cortas, al estilo de la *novella* italiana (...), o para las modernas epopeyas que arrancan de la estructura formal del Quijote. »⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ BLANCO, Mercedes, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* : entretenimiento y verdad poética », *Criticón*, n° 91, 2004, p. 14.

⁵⁰⁸ GARCÍA BERRIO, A. ; HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios : sistema e historia*, *op.cit.*, p. 181-182.

Nous reproduisons en annexe [cf. *annexe 5*] le panorama du genre épique tel que le conçoivent ces deux critiques : or, si l'on tente de classer les différentes créations cervantines, l'on s'aperçoit aisément que le créateur a véritablement investi l'ensemble des possibilités dont il disposait à son époque et que sa recherche ouvre aussi la voie à d'autres formes – et nous pensons notamment au roman –.

Cervantès aspire à révéler la complexité de l'univers de la fiction et, à ce titre, il doit aussi s'arrêter sur toutes ces formes traditionnelles de « romances » et sur un héritage où le rêve – pour reprendre les termes de Northrop Frye – assume un rôle fondamental. En ce qui concerne plus particulièrement le *Persiles*, il nous faut donc lire cette œuvre comme un *romance* – la dernière version proposée par Antonio García Berrio et Javier Huerta Calvo –, mais aussi comme une lecture du roman d'Héliodore et de l'héritage des épopées de l'Antiquité. À la croisée des chemins et des genres, le *Persiles* propose un dernier voyage dans le *romance*, car Cervantès a relevé le caractère exceptionnel de cette convergence des intérêts et des regards autour de cette forme, à l'aube du XVII^e siècle. C'est pourquoi cet ouvrage présentera plusieurs facettes et différentes épaisseurs qui lui confèrent cette capacité de convaincre les théoriciens et de conquérir ce public qui apprécie les histoires traditionnelles et la structure du conte où le manichéisme est souvent sensible. Cette œuvre relève d'une fusion de plusieurs apports et de divers héritages qui vont lui assurer une réception favorable tout en laissant à l'auteur une liberté de mouvement et de création. Ainsi, entre référence aux modèles et appropriation de problématiques contemporaines, entre retour sur les fonds traditionnels et élaboration d'une forme innovante, le va-et-vient entre l'héritage du passé et la projection liée à la prise en compte de la réception future de l'œuvre, le *Persiles* montre que Cervantès est un créateur inclassable dont l'écriture oscille les imaginaires des lecteurs, définit sa propre progression et investit la totalité du champ littéraire dans l'espace d'une seule œuvre. Auteur détaché de ces considérations d'évolution ou de régression, le Manchot de Lépante ne cesse de clamer – par ses mouvements de balancier entre l'Ancien et le Nouveau, la tradition et l'innovation – sa liberté de tracer son propre itinéraire et de mener les projets qui l'habitent comme bon lui semble – ce qui n'est bien évidemment pas toujours du goût des critiques dont le rôle est de reclasser et de réorganiser –.

- Liberté, création et imagination

Comme nous venons de le constater, tous les schémas génériques que nous avons mentionnés – ceux que les théoriciens contemporains du créateur ont élaboré au XVI^e et au XVII^e siècles, mais aussi ceux que les critiques de notre époque ont reconstruit *a posteriori* afin de rendre compte de la diversité des formes durant les Siècles d’or espagnols – apparaissent restrictifs ou inadéquats lorsque l’on tente de classer ou de reclasser l’ensemble de la production cervantine. L’auteur de *La Galatée* et du *Persiles* a sillonné les divers genres existant, il a interrogé le *romance* et a aussi posé les fondements du roman moderne – la *novela* telle que nous la définissons aujourd’hui –. Il s’est enfin posé comme l’héritier de multiples patrimoines – imaginaires et réalistes, nobles et roturiers, traditionnels et novateurs –. Le concept de liberté que nous avons déjà utilisé à maintes reprises doit être, à présent, corrélé avec deux autres termes : création et imagination. En effet, lorsque la création cervantine se fait revendication de la liberté de l’auteur, c’est l’imagination qui se pose alors en force libératrice : qu’il s’agisse de l’imagination du créateur ou de celle du lecteur, cette faculté est considérée par Cervantès comme toute-puissante. Parfois transgressive, l’imagination permet, à chaque fois, de proposer un autre système de représentations venant questionner, compléter et parfois confirmer ou nuancer celui qui régit la société et que tout le monde partage ou est censé partager. Entretenant des relations avec la perception et avec la mémoire, l’imagination procure la possibilité de déplacer le point de vue, de conférer une réalité, l’espace d’un instant ou le temps de la lecture, à quelque chose qui n’en a point : parce qu’elle est absente, qu’il s’agit d’une réalité déjà advenue ou pas encore advenue ou d’une représentation parallèle qui ne prétend pas devenir réelle. La réflexion menée par Cervantès sur cette faculté ne fait aucun doute et il est intéressant d’observer que la figure de Don Quichotte et des livres de chevalerie – qu’il imagine être réels – est d’ailleurs devenue un lieu commun pour illustrer le pouvoir de l’imagination. Dans le même temps, le personnage de Don Quichotte incarne également les dangers et les dérives de cette force : sa folie ou sa perception brouillée des frontières le mènent à vivre des péripéties comiques et à être la risée d’autres personnages. Tout au long de son itinéraire poétique, Cervantès a alimenté sa réflexion autour de trois axes – création, liberté et imagination – et toutes ses œuvres rendent compte de cette pensée cherchant à articuler les concepts et à définir le pouvoir de l’imagination et de la création. Liberté, création et imagination sont donc les trois matrices entre lesquelles se meut l’écriture cervantine.

Toutes les œuvres de Cervantès réunies offrent une vision nuancée et complète de ces liens entre fiction et réalité, imaginaire et création, mais aussi entre imagination et liberté. Chaque ouvrage étudié individuellement propose un ou plusieurs angle(s) d'attaque pour tenter de résoudre les énigmes nouées autour de ces relations. Le succès récolté par *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* nous invite à nous tourner, d'abord, sur cette œuvre : or, il convient de souligner que cette création se nourrit d'une idée reçue quant à la lecture – une idée se trouvant être, nous l'avons déjà constaté, le fondement de la critique des moralistes à l'encontre des ouvrages de fiction –. Face à l'entendement et à la raison, l'imagination a longtemps été une faculté méprisée comme en témoigne l'expression – attribuée de façon erronée à Nicolas de Malebranche⁵⁰⁹ – « la folle du logis » pour la désigner. Cette idée reçue se fraie également une place dans les écrits d'un créateur tel Fernando de Herrera qui, en commentant le troisième sonnet de Garcilaso, rappelle à la fois les forces et les faiblesses de ce pouvoir :

« *fantasía* [v.6] Es la fantasía potencia natural de l'ánima sensitiva, i es aquel movimiento o acción de las imágenes aparentes i de las especies impressas. Tomó nombre griego de la lumbre, como dize Aristóteles, porque el viso, que es el más aventajado i nobilíssimo sentido, no se puede exercer sin lumbre, i porque assí como la lumbre i claridad, según refiere Plutarco en las *Opiniones de los filósofos*, muestra las cosas que rodea i ilustra, assí se muestra la fantasía mesma. Tulio la interpretó *viso*; Quintiliano *visión*, i los modernos *imaginación*. Pinciano Lido, en el libro sobre Teofrasto *Del sentido i fantasía*, dize, el el capítulo I, que son tres las facultades interiores del' ánima, que Galeno llama *regidoras*, dexando el entendimiento, que el médico lo considera poco: la memoria, la razón i la fuerça de imaginar, que es la fantasía, común a todos los animados, pero mucho mayor i más distinta en el ombre. Ésta se engaña muchas vezes i se confunde en error más que los sentidos inferiores, i por ésta se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que las vemos con los ojos i las tenemos presentes, i podemos fingir i formar en el ánimo verdaderas i falsas imágenes a nuestra voluntad i arbitrio, i estas imágenes vienen a la fantasía de los sentidos exteriores. »⁵¹⁰

L'hommage à l'imagination se déploie, de façon nuancée, dans les commentaires herrériens qui n'omettent pas d'intégrer les critiques communément émises contre cette faculté. L'erreur est déjà associée à l'imagination dans les esprits des contemporains de Cervantès et il semble que seul l'entendement soit une faculté à la fois fiable et louable. Les autorités convoquées par Fernando de Herrera lorsqu'il entreprend cette rapide glose du terme *fantasía* annoncent l'existence d'un courant de pensée mettant en doute le pouvoir de l'imagination et cherchant à mettre en garde

⁵⁰⁹ WIEL, Véronique, « Du bon usage de l'imagination selon Malebranche », *L'information littéraire*, 4/2006, Vol. 58, p. 20-27.

⁵¹⁰ HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, op. cit., p. 299-300.

contre les dangers de cette faculté. Or, les rapprochements entre l'imagination et les productions de l'imagination –les œuvres de fiction notamment – vont être fréquents aux XVI^e et XVII^e siècles et les critiques formulées à l'encontre de certaines créations vont s'appuyer sur les autorités mentionnées par Fernando de Herrera.

En effet, si l'on déplace l'opposition entendement / imagination au monde des lettres, il convient de constater que les œuvres vont aussi faire l'objet d'un classement binaire : certaines lectures sont louables car elles font appel à l'entendement, tandis que d'autres seront condamnées car elles vont déchaîner les forces incontrôlables de l'imagination. Aussi, les lectures de fiction vont-elles être considérées comme inutiles, voire dangereuses, face à des lectures instructives et constructives – celles des textes sacrés ou d'ouvrages présentant un intérêt mesurable et une utilité pour le travail ou le rôle social du lecteur –. Certes, le précepte horacien du *utile dulci* aura permis à un pan de la fiction de conquérir une certaine légitimité, mais la division entre deux types d'œuvres – qui reprend, au plan du livre, l'opposition entre deux facultés de l'être humain – perdure et s'appuie sur un argumentaire qui ne cesse de s'étoffer durant les Siècles d'Or. Dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès ne fait rien d'autre que de puiser dans ces idées reçues et de leur donner corps au sein de son œuvre. Reprenant les points de vue dominants qui expriment leur méfiance quant au pouvoir du livre et de l'imagination, Cervantès construit une fiction qui se fait à la fois glose et parodie de ces condamnations hâtives que ses contemporains – par crédulité ou après un raisonnement argumenté – émettent à l'encontre des fictions. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* pousse donc à l'extrême ces jugements négatifs et catégoriques sans omettre de souligner les défauts des fictions en question – les romans de chevalerie –. Si l'ouvrage de Cervantès peut prendre parfois l'allure d'une critique formulée à l'encontre de l'imagination et de la fiction, il est aussi travaillé par une pensée opposée. L'attention accordée par l'auteur à l'univers de la lecture et aux effets de la lecture – et de la découverte – d'un ailleurs imaginaire est, en tout cas, indéniable. Cette prise de conscience d'un monde des possibles aura d'importantes conséquences sur le personnage et serait, en outre, une littérisation d'un phénomène vérifiable et observable à l'époque :

« Tras presentar algunos testimonios interesantes de literatos del siglo XVI acerca de sus propios problemas con el hastío, Eisenstein observa: « La fe de que el pasado es más pintoresco que el presente, de que los lugares exóticos son más atractivos que aquel donde vivimos y que la monotonía es el sello de la vida social moderna sería del todo característica del "hombre tipográfico", especialmente después de la aparición de las novelas "best-seller" ». Si Eisenstein tiene razón, sería de verdad

difícil encontrar un modelo mejor del fenómeno descrito que Alonso Quijano. Es de notar que el abandono de su hacienda y de la caza ocurre *después de* su inmersión en los libros de caballerías. ¿No sería justificable sugerir que sus actividades habituales empiezan a parecerle aburridas *después de* compararse con las embriagadoras maravillas de *Amadís de Gaula*, *Florismarte de Hircania*, etc.? ¿No podría ser que la lectura « escapista » vino primero, y luego el aburrimiento? »⁵¹¹

La réflexion et le travail cervantins prennent tout leur sens lorsqu'on les met en regard de leur contexte d'apparition : en effet, c'est en comparant *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* à des témoignages d'hommes de lettres du XVI^e siècle qu'Elizabeth Eisenstein détecte de nouvelles significations dans la figure du Chevalier à la Triste Figure. Or, il semble justement que toutes les créations cervantines s'appuient sur ce contexte dans lequel elles voient le jour et qu'elles se fondent sur des réflexions contemporaines autour du livre, mais aussi autour du lien tissé entre création et imagination.

Dès *La Galatée*, Cervantès s'inscrit dans un courant de réflexion qui place le monde rural au rang des idéaux. Associant à son entreprise de création pastorale des considérations relatives à la liberté de l'individu (la liberté d'aimer se heurtant aux décisions familiales visant à imposer un mariage dans l'histoire de Galatée, la liberté de narrer à sa guise et de créer des compositions poétiques au gré de son inspiration...), l'auteur entame le travail d'intégration de ces problématiques à l'écriture. *La Galatée* applique donc les techniques que Cervantès ne fera que perfectionner tout au long de son parcours créatif et amorce la réflexion que chaque œuvre viendra ensuite étoffer, nuancer ou préciser. Tous les procédés d'écriture visant à solliciter l'imagination de ses lecteurs sont réunis dans l'épigramme : l'épigramme est déjà pratiquée par Cervantès qui incite ainsi son lecteur à parachever la représentation des personnages ou des lieux. Galatée, par exemple, n'est pas toujours décrite pour que le destinataire du « roman pastoral » puisse laisser libre cours à son imagination et y puiser son propre parangon de la beauté. Une phrase aussi énigmatique que « y luego, tras ellas, Galatea, cuya hermosura era tanta que sería mejor dejarla en su punto, pues faltan palabras para encarecerla »⁵¹² illustre la fonction octroyée à l'imagination du lecteur dans le travail d'écriture. Si le narrateur insiste sur la difficulté de décrire cette incomparable beauté et s'il déplore l'incapacité du langage pour représenter avec justesse le

⁵¹¹ IFFLAND, James, « *Don Quijote* dentro de la « Galaxia Gutenberg » (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica », *AIH. Actas X* (1989), p. 625.

⁵¹² CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 204.

personnage, c'est avant tout parce que le récepteur de l'œuvre doit ordonner le portrait selon ses propres critères – nous reviendrons sur ce procédé dans la troisième partie de notre travail –.

D'autre part, dans *La Galatée*, Cervantès prône déjà la liberté créatrice dans une pièce occupant une place stratégique : le chant de Calliope. La nymphe se lance, en effet, dans un éloge des créateurs espagnols et parcourt un vaste champ de la production poétique : loin de se borner à un type particulier de création – les auteurs de vers seront tout aussi présents que ceux qui cultivent la prose, ceux qui s'adonnent au « roman pastoral » comme Gálvez de Montalvo⁵¹³ se retrouvent à côté de ceux qui ont composé des poèmes héroïques comme Alonso de Ercilla⁵¹⁴ –, le chant de Calliope est un hommage à la figure polymorphe et insaisissable du créateur [cf. *annexe 13*]. Ce passage, qui intervient dans le dernier livre de *La Galatée*, reprend une tradition consistant à montrer la vigueur et la richesse de la production littéraire en langue vulgaire : à cet égard, Fernando de Herrera avait ouvert la voie en soulignant, par exemple, les qualités de l'œuvre de Garcilaso et Cervantès avait poursuivi cet effort en recréant un véritable Parnasse espagnol dans *El Viaje del Parnaso*. Cependant, l'objectif d'illustration de la langue se double ici d'un discours autour de la création et de la liberté de ces auteurs : ces derniers explorent des genres différents, investissent le domaine du théâtre, celui du vers ou de la narration et leurs œuvres sont présentées comme des biens inestimables. Le chant de Calliope – pièce métapoétique se présentant comme telle – amorce ainsi tout un pan de la réflexion de Cervantès qui se retrouvera, sous différentes formes, dans chacune des créations suivantes : l'auteur crée tout en proposant ses observations sur les œuvres et les créateurs qui l'entourent. Il conviendrait enfin de remarquer que le discours métacréatif ébauché dans *La Galatée* démontre déjà la capacité de Cervantès à embrasser la totalité de la scène littéraire : le créateur ne se contente pas de citer des auteurs de renom. Il loue le rôle essentiel des traducteurs tel Benito de Caldera⁵¹⁵ qui proposa *As Lusíadas* en castillan, il intègre la figure d'un censeur de livres avec la mention de Tomás Gracián⁵¹⁶ et reconnaît, enfin, le travail des historiens lorsqu'il convoque Juan Gutiérrez Rufo⁵¹⁷, par exemple. Loin d'amputer le monde des lettres de certains de ses éléments constitutifs, Cervantès tente de

⁵¹³ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 570.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 564.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 571.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 572.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 577.

rendre compte de sa diversité constitutive, laissant la place à des figures qu'il aurait pu choisir de passer sous silence (l'on pense, bien sûr, à celle du censeur, souvent associée à la notion d'entrave à la création).

Au vu de ce rapide examen, un constat s'impose : ce qui a garanti le succès de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* était déjà présent dans la première œuvre narrative cervantine : la métaréflexion parcourt *La Galatée* et atteint son plein épanouissement dans le chant de Calliope. L'églogue cervantine se bâtit sur les trois socles de la réflexion cervantine, précédemment identifiés dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* : création, imagination – de l'auteur, mais aussi de ce lecteur invité à devenir actif et à accomplir un travail de re-création – et liberté. Dès lors, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* poursuivra, selon de nouvelles modalités, cette méditation autour de ces problématiques et les *Novelas Ejemplares* en feront de même. Pour cette dernière entreprise, soulignons que la forme concentrée contraint l'auteur à envisager ces questions sous un autre angle, sans pour autant les abandonner. Ainsi, dans la *Novela de la gitanilla*, l'auteur adossera son travail d'écriture sur les images traditionnellement associées au gitan (« Parece que los gitanos o gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones »⁵¹⁸) pour que ses lecteurs reconstruisent, par la puissance de leur imagination, un univers obscur et régi par ses propres règles. Notons dans cette brève citation, l'ingénieux « parecer » qui tient à distance les certitudes pesant sur l'autre et même sur le marginal, présenté ici sous les traits du gitan. Quelques lignes plus loin, Cervantès introduit la création – une création populaire dont les qualités poétiques n'en sont pas moins estimées – dans sa nouvelle laissant ainsi la place à la métatextualité : « Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire »⁵¹⁹. L'enchantement produit par la petite gitane aux dons artistiques indéniables est aussitôt relevé par la narration qui reproduit ensuite plusieurs des pièces poétiques interprétées par Preciosa. Les nouvelles dont la métanarrativité a été le plus étudiée sont la *Novela del casamiento engañoso* et *El Coloquio de los perros* : par leur structure enchâssée et la méditation autour de l'art qu'elles renferment, ces deux nouvelles occupent une place particulière au sein du recueil. Cervantès s'inspire d'une tradition déjà longue : bien des créateurs ont, en effet,

⁵¹⁸ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares I, op.cit.*, p. 61.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

doté les animaux du don de la parole afin d'aborder des thématiques délicates et d'interroger certaines conventions génériques. Aussi, Paul Carranza souligne-t-il les divers modèles réinterprétés par Cervantès dans le but de définir la forme la plus appropriée pour sa nouvelle :

« The first commentator to compare the “Coloquio de los perros” to Aesop’s fables was Agustín de Amezúa y Mayo, in his edition of the two novellas. After downplaying earlier assertions of the importance of Apuleius’ Golden Ass and Lucian’s dialogues as sources, Amezúa notes that there was a closer model at hand for Cervantes, in the form of Aesop’s fables : “ Sin dar al ‘Coloquio’, literariamente, todo el valor y carácter de un apólogo, ya que otro es su linaje, al menos, en lo que toca a su forma y a la encarnación canina de sus protagonistas, Cervantes no tuvo necesidad de imitar a Apuleyo ni a Luciano para idear el sabroso diálogo entre Berganza y su fiel camarada; en Esopo y sus fábulas tenía ejemplar bastante en que inspirarse; tanto más, cuando él mismo, en ‘El casamiento engañoso’, nos da testimonio de haberlo leído, y apuntó veladamente que a semejanza suya se escribía”. Amezúa goes on to cite López Pinciano’s definition of an “ apólogo ” – “poema común, el cual debajo de narración fabulosa enseña una pura verdad, como se ve en las fábulas de Esopo” – as an “excelente y justísimo retrato del ‘Coloquio’ ” . »⁵²⁰

Rappelons que les fables d'Ésope apparaissent à huit reprises dans les inventaires de biens que nous avons dépouillés et Apulée est mentionné trois fois [cf. annexe 6], tandis que le *Dialogue des morts* de Lucien de Samosate se retrouve dans la bibliothèque du Marquis de Velada [cf. annexe 6 - Acte notarié n° 17], dans celle de Juan de Valdés [cf. annexe 6 - Acte notarié n° 20] et en plus de vingt exemplaires parmi les livres vendus par Juan del Casar [cf. annexe 6 – Acte notarié n° 54] : respectant donc la méthode établie au moment de *La Galatée*, Cervantès s'appuie sur des modèles dont la diffusion permettra à bon nombre de lecteurs de comparer et de mettre en regard son œuvre avec d'autres créations. Enfin, dans *El Coloquio de los perros*, l'auteur explorera l'hybridité générique comme l'observe Ricardo Saez :

« Nul ne contestera que *Le Colloque* est envahi par l'hybridation et la contagion des genres telles qu'on peut les appréhender, en amont, dans *El Viaje de Turquía* (1557) et, en aval, dans *Alonso mozo de muchos amos* (1624-1626). S'en tenir toutefois à cette seule constatation reviendrait à ne saisir que les raisons de second ordre et à négliger l'essentiel puisque Cervantès problématise, dans *Le Colloque*, aussi bien la forme dialogique que le schéma narratif hérité du roman picaresque, afin de mieux montrer les limites de tout discours littéraire. Il va de soi que ni la structure dialogique du *Colloque* ni le récit picaresque ne peuvent engendrer aux yeux de Cervantès, les processus fictionnels qui vont donner naissance au roman moderne, c'est-à-dire une poussée libératrice sans précédent des territoires indéchiffrés de la création littéraire. Pour ce faire, Cervantès se situe, d'emblée, au-delà des genres dans la mesure où il féconde un mouvement d'écriture et de pensée qui considère le texte comme l'accomplissement métadiscursif de lui-même ; le texte étant le principe de sa

⁵²⁰ CARRANZA, Paul, « Cipión, Berganza, and the Aesopic Tradition », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1 (2003), p. 144.

propre intelligibilité. Or ni le dialogue ni le roman picaresque ne visent nullement une telle finalité. »⁵²¹

Chaque œuvre cervantine propose donc une nouvelle lecture des relations entretenues par la création, l'imagination et la liberté. Or, cette dernière notion a également été reconnue comme un élément fondamental des œuvres dont s'inspire Cervantès pour rédiger le *Persiles*, comme le constate Pierre Grimal dans son introduction aux *Romans grecs et latins* :

« Le roman n'est donc pas seulement le produit d'une synthèse partielle –celle de deux genres particuliers et bien définis– il est en réalité au confluent de tous les genres, matière littéraire à l'état pur, réserve fluide où se côtoient, pêle-mêle, toutes les aspirations, toutes les idées informulées, tous les instincts les plus vitaux de la pensée antique. À cet égard, le roman grec remplit une fonction analogue à celle du roman moderne, depuis le temps de Richardson et de Rousseau : fonction de libération, par rapport aux contraintes formelles, aux traditions appauvrissantes où s'étiolent les genres reconnus. »⁵²²

Dans les créations d'Héliodore, de Longus ou d'Achille Tatius, l'imagination des auteurs serait beaucoup moins brimée par l'existence d'impératifs génériques. Prenons l'exemple de la tragédie et du roman : au moment de la création des personnages, la marge de liberté de l'auteur tragique est très limitée. En effet, une figure tel Œdipe est assez figée dans la mesure où son rôle est prédéfini – notamment par l'existence du mythe et par la présence de cette puissance du destin –. Dans le roman grec, au contraire, le choix de personnages dont les caractères ne sont pas établis en amont laissera aux auteurs la liberté de les modeler comme ils le souhaitent et selon les besoins de l'histoire : le lecteur pourra ainsi être surpris par certaines actions du personnage ou, au contraire, sera conforté dans la représentation qu'il s'était faite de cet être de papier. Pierre Grimal résumait une telle opposition en ces termes : « La tradition enchaîne et détermine le héros tragique, tandis que le héros de roman est libre »⁵²³. Les auteurs ont su extraire des effets significatifs au plan narratif de cette liberté des personnages : ne maîtrisant pas de façon anticipée les éléments identificateurs des personnages, le lecteur va bien souvent être plongé dans l'incertitude. Difficile, en effet, de savoir comment vont se comporter Théagène et Chariclée ou de prévoir ce qui va leur advenir. On le soupçonne aisément, face aux modèles tragiques où c'est la façon de présenter

⁵²¹ SAEZ, Ricardo, « Le *Colloque des chiens* : hybridation des genres et métadiscursivité », *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, sous la direction de Philippe Guérin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006, p. 297.

⁵²² GRIMAL, Pierre, *Romans grecs et latins*, Introduction par Pierre Grimal, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Editions Gallimard, 1958, p. 11.

⁵²³ GRIMAL, P., *Romans grecs et latins*, *op.cit.*, p. 15.

l'histoire qui va constituer le seul élément différenciateur entre les auteurs abordant une même histoire, le roman offre, pour sa part, une multitude de domaines où cette faculté qu'est l'imagination va pouvoir s'exprimer avec force.

Pour Cervantès, le « roman d'aventures et d'épreuves » représentera donc une occasion inouïe. En effet, de façon assez paradoxale, la tradition se fait synonyme de libération puisqu'elle devient un argument de défense pour le créateur désirant mesurer les conséquences de nouvelles techniques narratives sans être inquiet. La liberté dont Cervantès dispose pour le *Persiles* est présentée comme faisant partie de l'héritage de ces illustres prédécesseurs. Dès lors, les expérimentations pourront s'accumuler dans le « roman d'aventures et d'épreuves » cervantin sans craindre les critiques et l'on remarquera ainsi un *crescendo* par rapport aux créations précédentes. Dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, le narrateur proclamait déjà son droit de dire ou de taire certains éléments :

« La libertad creadora de Cervantes –y su poder evocador– se pone de manifiesto en el recurso a la elusión, que le permite omitir detalles, siempre y cuando no redunden en perjuicio de la veracidad histórica, pues el autor es libre de decir o callar lo que quiera. El público que ha leído la novela dice que se holgaran de que a sus autores se les hubieran olvidado « algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron a don Quijote ». Y éste replica:
« También pudieran callarlos por equidad, pues 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 (II, 3, p. 64). » »⁵²⁴

Or, dans le *Persiles*, ce n'est pas seulement le narrateur, mais tous les personnages qui jouissent de telles libertés : ils conteront toujours ce que bon leur semble sans jamais se justifier. Tel est le cas de Transila, par exemple, qui n'hésite pas à clore son récit en exprimant son désir de ne pas revenir sur certains aspects :

« De cómo llegué, del recibimiento que los bárbaros me hicieron, de cómo aprendí su lengua en este tiempo que ha que falté de vuestra presencia, de sus ritos y ceremonias y costumbres, del vano asunto de sus profecías y del hallazgo destes señores con quien vengo y del incendio de la isla, que ya queda abrasada, y de nuestra libertad diré otra vez, que, por agora, basta lo dicho y quiero dar lugar a que mi padre me diga qué ventura le ha traído a dármele tan buena cuando menos la esperaba. »⁵²⁵

⁵²⁴ PÉREZ, Miguel José ; ENCISO ORELLANA, Julia, « Cervantes entre la realidad y la ficción de su propia obra (Una meditación personal en torno al capítulo 3 de la Segunda Parte) », *Didáctica (Lengua y Literatura)*, n° 11, 1999, p. 117.

⁵²⁵ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, *op.cit.*, p. 218.

Transila fait appel à l'imagination des lecteurs et de ses auditeurs pour reconstruire l'histoire en réunissant les indices des épisodes passés auxquels elle se réfère et qu'elle refuse de commenter : elle ne laisse aucune place aux réclamations en affirmant « que, por agora, basta lo dicho ». Tout le *Persiles* s'organisera donc autour de cette parole brisée, interrompue et morcelée que le lecteur devra compléter et remettre en ordre : proclamant leur liberté de narrateurs, les personnages qui relatent leurs récits ne cessent de stimuler l'imagination des lecteurs – et des auditeurs – en les invitant à se souvenir d'épisodes passés, à imaginer le contenu de ces discours qui s'interrompent parfois brutalement et à s'engager dans le processus de re-création de l'histoire.

Condensé de techniques métanarratives et de renvois intertextuels, le *Persiles* expose, une dernière fois, le véritable pouvoir de la fiction, de l'imagination et de la liberté créatrice. Toutefois, il est important de remarquer que les réflexions sillonnant les ouvrages de Cervantès et se concentrant dans son testament littéraire ne seront jamais formalisées ni retranscrites dans un traité – un ouvrage théorique condensant et résumant les expériences littéraires effectuées – : en effet, la liberté créatrice ne s'oppose-t-elle pas fondamentalement à l'univocité propre à ce type de textes ? Chaque œuvre créée assumant le rôle de manifeste, à quoi bon se mesurer à la rédaction d'une synthèse de préceptes qui reviendrait à figer un message dynamique et mouvant ? La *praxis* de Cervantès se détache bien souvent des préceptes qu'elle interroge de façon systématique : dans cette confrontation entre pratique et théorie, le créateur paraît donc aspirer à dégager un nouvel interstice de liberté.

- Une *praxis* en (dés)accord avec certaines théories du moment

Dans la première partie de notre travail, nous avons tenté de décrire de façon détaillée les enjeux apparaissant au fur et à mesure dans l'itinéraire poétique d'un auteur choisissant de se consacrer pleinement à son art. Cervantès nous est alors apparu comme étant un explorateur de formules littéraires : il découvre des genres, se les approprie en s'inspirant des modèles admirés et tente, enfin, de tenir compte tout autant du lectorat que des théoriciens. Cette première étape de notre analyse nous a donc permis de replacer une création particulière dans un contexte et dans un réseau de relations pour le moins dense et complexe. Or, il nous faut, à présent, nous efforcer de préciser les liens qui se tissent entre cet auteur à l'imagination féconde et le panorama théorique

compris entre 1585 et 1616. Le rapport entre imaginaire et règle nous semble particulièrement intéressant à étudier car, dans un contexte où la théorie poétique se définit de plus en plus et façonne les esprits des Espagnols des Siècles d'Or, il paraît difficile pour un auteur de négliger cette donnée nouvelle : Cervantès a, par exemple, abandonné l'exploration de certains principes philosophiques se conjuguant au passé. Ainsi, la croyance en une harmonie et en un savoir total est désormais associée à une période – la Renaissance – s'apparentant de plus en plus, pour Cervantès et ses contemporains, à un Âge d'Or révolu. L'auteur du *Persiles* ne peut donc plus employer les mêmes modalités qu'il avait définies pour *La Galatée*.

Corollaire de ce désir d'affirmer la liberté du créateur et de donner la parole à l'imagination, le rapport entretenu par Cervantès avec les théories organisées dans les arts poétiques divulguant les conceptions énoncées par Aristote, Platon ou Horace s'avère complexe à définir. Ainsi, si dans la première partie de notre étude, nous avons mis en évidence les phénomènes d'échos et de concordances entre la recherche cervantine et les principes définis par les théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles, il convient aussi de rappeler que de nombreuses discordances se font jour entre la *praxis* de Cervantès et les traités normatifs rédigés à la même période. La relation aux préceptes est symptomatique de la conception cervantine de la création : elle va toujours privilégier les mouvements d'oscillation et de va-et-vient à un rapport de parfait parallélisme qui ne profiterait ni au domaine de la production littéraire, ni à celui de la théorie poétique. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* cherche davantage à provoquer la rencontre entre ces deux univers et de ce contact – tantôt violent et brutal, tantôt doux et respectueux – création et métaréflexion sortiront toutes deux enrichies. Cervantès a, en effet, perçu la complémentarité des deux figures que sont le créateur et le théoricien et a clairement défini le rôle du premier dans la dynamique de définition de ces règles ordonnant le monde des lettres. L'auteur doit mettre à l'épreuve et tester les préceptes en vigueur, suscitant par là même la définition de nouvelles normes par ses créations. Loin d'éviter la confrontation entre *praxis* et théorie, Cervantès tente, au contraire, de leur fournir l'occasion de s'enrichir mutuellement et d'évoluer simultanément.

L'un des exemples de ces confrontations entre théorie et pratique de l'écriture se retrouve dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Il ne manquera pas de surprendre le critique qui s'attend à retrouver systématiquement un rejet de la théorie de la part d'un auteur si

désireux d'étendre son espace de liberté. De fait, après avoir condamné une pratique d'écriture, le chanoine abordera la question de la *comedia* et prendra le parti de mettre en lumière la pertinence de certaines normes que de nombreuses créations ne cessent pourtant d'enfreindre. Le discours métalittéraire présent dans cette œuvre vient donc ici appuyer la théorie littéraire revendiquant la valeur de l'héritage aristotélicien : il prône le respect de l'unité de lieu et de temps – ou, du moins, d'une certaine cohérence – et pose la vraisemblance et la *mimesis* en critères absolus. Le discours que le chanoine profère à propos de la *comedia* – et qui constitue un moment privilégié du quarante-huitième chapitre – témoigne de la sagacité de Cervantès. En effet, ce dernier distingue ce qui relève de la responsabilité du public, de l'auteur ou de la théorie : démontant les excuses bien souvent brandies par les créateurs pour justifier leurs parti pris, l'extrait suivant révèle que l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* refuse la facilité même s'il accorde à certains arguments – comme la motivation économique incitant le poète à produire ce qu'il pourra aisément vendre – une légitimité :

« y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos. »⁵²⁶

Les propos du chanoine laissent apparaître l'envers du décor de la création : esquisant deux limites entre lesquelles les créateurs doivent se positionner, le personnage proposera aussi une troisième voie qu'il décrit et étaye par le biais d'exemples concrets tirés du monde des lettres espagnoles. Entre la facilité – consistant à appliquer la formule qui plaît au vulgaire et qui garantira le bien-être économique et matériel de l'auteur – et la pénitence littéraire – une attitude tout aussi aberrante car elle n'assure au créateur qu'une réception limitée –, il convient de trouver et de définir une troisième position : cette dernière allie un haut degré d'exigence sur le plan de l'écriture et la possibilité d'un accueil bienveillant d'un public vaste et diversifié. Le chanoine cite, en guise d'exemples, les créations de Lupercio Leonardo de Argensola, de Cervantès lui-même, de Gaspar de Aguilar et du chanoine Francisco Agustín Tárrega. Or, toutes ces figures ont su trouver ce difficile équilibre. Elles n'ont jamais méprisé les préceptes sans pour autant les appliquer aveuglément et sans s'attirer les foudres du public : « y mirad si guardaban bien los

⁵²⁶ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op.cit., p. 568.

preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo »⁵²⁷.

S'il est incongru de prétendre lire dans ces remarques un quelconque manifeste cervantin et de déposséder le personnage de la paternité de ces observations pour l'attribuer à l'auteur lui-même, il est évident qu'au regard du parcours poétique cervantin, la relation entre l'écriture cervantine et la théorie littéraire s'est toujours tressée sur le mode de la nuance. Loin de mépriser les normes et les limites fixées par les arts poétiques, le créateur les considère comme d'intéressants points de départ pour son travail d'écriture. Aussi ne sera-t-il pas surprenant de constater que la posture de Cervantès n'est pas si radicalement opposée ni si éloignée de certains points de vue contemporains. Ainsi, l'on retrouvera des échos dans la mise en pratique qu'incarne le *Persiles* des conceptions de Torquato Tasso et d'Alonso López Pinciano – dont l'art poétique laisse d'ailleurs entrevoir des influences tassiennes dans ses considérations sur le poème épique –. Le rapport à l'histoire et l'importance accordée à la *dispositio* sont, sur ce point, riches d'enseignements : ces deux aspects sont traités de façon assez semblable dans les *Discorsi* et dans la *Philosophía antigua poética*. Les réflexions sur la distance historique qui conduiront Cervantès à maintenir une certaine imprécision temporelle tout au long de son œuvre sont résumées par Alonso López Pinciano en ces termes : « Digo pues que la historia es admirable y ni tan antigua que esté olvidada, ni tan moderna que pueda decir nadie « eso no pasó así » »⁵²⁸. En ce qui concerne la *dispositio*, que ce soient l'auteur de la *Philosophía antigua poética*, Torquato Tasso ou Cervantès, tous envisagent la question en termes d'effets produits par une organisation de la narration sur le lecteur : pourquoi choisir le début *in medias res* ? Ce parti pris narratif, que nous étudierons en détail dans la dernière partie de notre travail, coïncide avec le choix réalisé par Héliodore et analysé par Alonso López Pinciano dans son art poétique. Immergé dans l'histoire, le lecteur devra reconstruire le fil du récit en poursuivant sa lecture. Torquato Tasso, pour sa part, décide de préciser d'emblée – et brièvement – le sujet, le lieu et la temporalité dans lesquels il projette son récepteur : « Je dis les saintes armes et le Prince / Qui libéra de Christ le grand Sépulcre »⁵²⁹. Fort de ces modèles et de ces considérations théoriques, Cervantès va pouvoir clarifier son propre positionnement face à la question de la disposition de la matière narrative :

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 569.

⁵²⁸ LÓPEZ PINCIANO, A., *La Philosophía antigua poética*, *op.cit.*, p. 463.

⁵²⁹ LE TASSE, *Jérusalem libérée*, *op.cit.*, p. 55.

retenant les qualités louées par ses prédécesseurs du début *in medias res*, il interrogera cet agencement par sa propre pratique littéraire. Ainsi, *La Galatée* et le *Persiles* reprendront cette façon abrupte de projeter le lecteur dans l'univers fictionnel et ces deux mises à l'épreuve de l'*ordo artificialis* ne viendront que confirmer ce que, d'un point de vue théorique, les arts poétiques avaient exposé. Cependant, il convient de souligner que ce choix ne s'est pas réalisé sans avoir également expérimenté une autre organisation. En effet, le début *ab ovo* va lui aussi être soumis à l'analyse cervantine à l'intérieur de ces deux œuvres – puisque dans *La Galatée* et le *Persiles*, certains récits commencent par la mention de la naissance du narrateur respectant ainsi l'ordre chronologique – et dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* : la *praxis* est donc complémentaire de la théorie, car cette dernière propose une hiérarchie que les auteurs doivent ensuite interroger. Les expériences narratives de Cervantès se posent donc dans une relation critique et dynamique face à ce que les arts poétiques établissent : l'auteur veut voir par lui-même les conséquences qui découlent de tel ou tel choix. Ce faisant, il propose ses conclusions aux lecteurs en leur présentant ses résultats au sein d'une même œuvre ou à travers l'ensemble de son parcours poétique.

Il reste toujours peu aisé d'affirmer que la *praxis* de Cervantès se pose en réponse aux préceptes énoncés par un théoricien en particulier. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* envisage davantage son travail d'écriture en relation avec le panorama théorique de son temps. Or, ce dernier est fractionné en différentes écoles et il comprend tout autant les fervents néo-aristotéliens que des théoriciens plus nuancés. Refusant de se placer au cœur d'une polémique ou de se faire le défenseur d'un seul point de vue normatif, Cervantès définit plutôt sa position comme celle d'un arbitre qui assiste à des débats poétiques interrogeant les divers arguments émanant de ces querelles littéraires. Cette liberté assumée face aux différentes tendances qui s'affirment dans l'espace littéraire lui permet ainsi de puiser dans toutes les théories qu'il juge pertinentes. À ce propos, les choix opérés par Cervantès dans *La Galatée* et dans le *Persiles* sont assez révélateurs de cette attitude : il garde une certaine distance face aux discours de son temps et revient, en outre, sur ses propres lectures. Aussi, le créateur ne prête-t-il pas la même attention à certains critères tel celui de l'unité et c'est pourquoi il l'abordera différemment dans son « roman pastoral » et dans son « roman d'aventures et d'épreuves ». Robert M. Johnston énumérait

d’ailleurs les critiques émises à l’encontre du manque d’unité de *La Galatée* en démontrant que cette œuvre renfermait également d’autres lectures de cette notion :

« In *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Harry Levin remarks that Cervantes “... unsuccessfully experimented with pastoral in his first printed work, the long-drawn-out yet unfinished *Galatea*.” Apparently sharing this view, other Cervantists have given *La Galatea* less attention and less praise than Cervantes' other works. Among other deficiencies, *La Galatea* is commonly faulted for lacking unity of theme and action. The many interpolated stories, frequent interruptions in the narrative, the ending itself, which leaves undecided the fates of the main characters, and the repeated intrusions of violence, which disrupt the tranquility of the pastoral setting, all contribute to an apparent dissonance. Given the importance of *consonancia* to Cervantes' theory of fiction, as outlined by E. C. Riley and others, the assumption that in *La Galatea* Cervantes ailed to reconcile pastoral with his goals for fiction might seem justified. I wish to suggest instead that *La Galatea* possesses both unity and harmony and that, to a considerable degree, it is consistent with Cervantes' goals for fiction in later years. Cervantes himself never apologized for *La Galatea*. Even late in his career, in the *Viaje del Parnaso*, his use of the term “hermosa” to describe his first prose work implies that he still saw it to have proportion, harmony, and unity. According to Riley, for Cervantes, the beauty and harmony of poetry derive from the poetic truth it contains. Other aspects of his poetic theory, including his ideas on verisimilitude, and on variety and unity, depend on and elaborate his principle. »⁵³⁰

Au cours de ces expériences littéraires, l’auteur travaille différentes conceptions de l’unité : aussi, pour *La Galatée*, va-t-il se tourner essentiellement vers une vision platonicienne où le Beau devient un puissant principe organisateur. L’unité, sans cesse mise à mal par l’intrusion de personnages étrangers à l’univers pastoral mais aussi par les histoires interpolées venant briser le fil de l’histoire principale, n’est pas alors envisagée comme un impératif qu’il convient de justifier à chaque page de l’œuvre. Le créateur propose, en revanche, une interprétation de cette unité reposant sur les conventions du genre et se fondant sur une lecture plus philosophique de la notion. Dès lors, dans *La Galatée*, l’unité serait davantage thématique – puisque l’Amour reste au centre de toutes les histoires et au cœur des problèmes qui agitent tous les personnages – que narrative – l’histoire de Galatée ne progresse que très lentement et est mise en concurrence par la présence d’autres récits annexes –. En effet, après avoir posé la situation amoureuse dès les premières pages de l’ouvrage en ébauchant un triangle amoureux où les sentiments d’Elicio et d’Erastro convergent vers Galatée, Cervantès délaisse quelque peu cette histoire centrale : elle ne resurgit d’ailleurs que tardivement, au cinquième livre, avec l’annonce du mariage imminent de la belle bergère avec un

⁵³⁰ JOHNSTON, Robert M., « *La Galatea* : Structural Unity and the Pastoral Convention », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 special issue (1988), p. 29-31.

étranger. C'est Elicio qui expose d'abord ce fait à Damón, annonçant l'imminence d'une brèche dans l'harmonie pastorale :

« Porque sabrás, Damón, que esta mañana, viniendo con Aurelio, padre de Galatea, a buscaros a la ermita de Silerio, en el camino me dijo cómo tenía concertado casar a Galatea con un pastor lusitano que en las riberas del blando Lima gran número de ganado apacienta. »⁵³¹

La narration se recentre donc sur le personnage éponyme et le chant entonné par Galatée à la suite du discours d'Elicio entérine ce retour sur l'histoire et les personnages principaux. Cette pièce poétique insiste sur les problèmes provoqués par le mariage arrangé par l'autorité paternelle :

« ¿Que tengo que despedirme
de ver el Tajo dorado?
¿Que ha de quedar mi ganado,
y yo, triste, he de partirme?
¿Que estos árboles sombríos
y estos anchos, verdes prados
no serán ya más mirados
de los tristes ojos míos?
Severo padre, ¿qué haces? »⁵³²

Le chant s'obscurcit et se pare de questions pragmatiques : l'abondance des interrogations exprime la caducité de l'harmonie censée régir l'univers pastoral. L'unité thématique est partiellement remise en cause par cet élément perturbateur qu'est l'annonce du mariage : certes, l'amour des deux bergers – et notamment celui d'Elicio – va conserver une place de choix, mais la sérénité du Tage paraît définitivement perdue – ou en tout cas reléguée à la deuxième partie de l'œuvre annoncée par Cervantès dans la dernière page de *La Galatée* –.

L'unité narrative relève donc d'une conception assez lâche dans *La Galatée* car l'auteur se préoccupe davantage de la construction d'un univers cohérent organisé autour des principes de Beauté et d'Harmonie. De plus, à partir du cinquième livre, même les valeurs morales sur lesquelles repose l'édifice pastoral se voient remises en cause et l'harmonie est aussi mise en danger : les parallèles relevés par Juan Ramón Muñoz Sánchez entre la fin de *La Galatée* et l'histoire d'Oriana présente dans *Amadís de Gaula*⁵³³ laissent d'ailleurs à penser que Cervantès a recherché dans d'autres modèles – plutôt que de suivre ceux de *Los siete libros de la Diana* de

⁵³¹ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 506.

⁵³² *Ibid.*, p. 509-510.

⁵³³ MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, « El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea* », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 52, n°1 (2004), p. 29-44.

Jorge de Montemayor ou l'*Arcadia* de Sannazaro – les moteurs narratifs nécessaires à l'élaboration de la trame centrale de *La Galatée*. Interrogeant le genre pastoral et ses composantes, Cervantès n'a pas hésité à nuancer la notion d'unité, car la cohérence thématique d'un genre se fondant sur l'Harmonie et la Beauté ne laisse, en définitive, que peu de possibilités pour bâtir une narration susceptible de garder le lecteur en haleine. Préservant dans un premier temps cette apparente homogénéité, le créateur la brise rapidement par le biais de récits relevant d'esthétiques différentes. Enfin, il décidera de s'emparer d'un élément perturbateur présent dans un roman de chevalerie, ébranlant définitivement l'unité pastorale.

Bien des années plus tard, lorsque Cervantès rédige le *Persiles*, la place attribuée à l'unité a considérablement évolué. Avec le renforcement et la diffusion de la théorie néoaristotélicienne, de nombreuses créations vont être passées au crible et jugées à l'aune d'un tel critère. Les œuvres reprenant le modèle du *Roland furieux* de l'Arioste ou celui des romans de chevalerie apparaissent chaque fois plus comme des créations décousues et manquant cruellement de cohérence au plan narratif. En effet, comment ne pas dérouter le lecteur avec les plus de deux-cent cinquante personnages intervenant dans *Amadís de Gaula* ? Préserver la cohérence du récit et recentrer la narration autour d'une trame principale et d'un personnage devient, aux yeux des théoriciens pétris de la *Poétique*, non seulement un impératif, mais aussi un gage de qualité pour l'œuvre. Aussi, dans la *Philosophía antigua poética*, dans le onzième chapitre consacré au genre épique, l'unité n'est-elle jamais contestée et, lorsque Ugo expose ce fondement, il s'applique à le justifier :

« –Pues sea ejemplo la *Ulysea*, en la cual no hubo unidad de personas, como está ya dicho. Y debe la fábula tener unidad de acción, porque las demás que hubiere han de concernir a ella sola; y también unidad de persona en la dicha acción, porque una ha de ser la principal y necesaria, y las demás, accesorias y que se puedan variar, quitar y poner. »⁵³⁴

Or, le personnage du Pinciano qui ne cesse pourtant de poser des questions lorsqu'un aspect de l'exposé lui semble obscur ou injustifié admet, sans tergiverser, la validité des propos de son interlocuteur : « –A mí me parece haber entendido esta cosa ya »⁵³⁵. Dès la fin du XVI^e siècle, le respect de l'unité est unanimement accepté et la multiplication des critiques prononcées à l'encontre des ouvrages dérogeant à cette règle oblige les auteurs à soigner leur narration et à lui

⁵³⁴ LÓPEZ PINCIANO, A., *La Philosophía antigua poética*, op.cit., p. 455.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 455.

communiquer une unité visible. À ce propos, notons que le discours prononcé par le chanoine de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* réitère ce point de vue dominant :

« 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. (...) No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. »⁵³⁶

En intégrant au cœur de son œuvre les objections adressées aux créations disproportionnées et parfois monstrueuses, Cervantès révèle à tous qu'il a pris connaissance de ces critères de jugement hérités d'Aristote et semble affirmer que son travail d'écriture va désormais assimiler ce précepte. Ne nous y trompons pas : les remarques du chanoine ne permettent en aucun cas d'affirmer que l'auteur annonce, selon un mode intratextuel, la mise au pas de son écriture ni sa soumission aveugle à ce principe structurant qui pourrait aussi risquer, à terme, d'ennuyer les lecteurs en calibrant toutes les créations et en unifiant – mais aussi en ternissant – l'espace littéraire. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* explicite simplement l'intégration de cette donnée dans sa problématisation du concept d'unité et ne manquera pas de la laisser transparaître lorsqu'il le jugera nécessaire dans ses œuvres suivantes.

Dans son dernier projet littéraire, Cervantès démontre que sa pratique s'est étoffée de la connaissance de ces théories. En effet, l'auteur a accordé une attention particulière aux questions de *dispositio* et d'unité pour élaborer son « roman d'aventures et d'épreuves ». Ainsi, il n'oublie jamais, par exemple, de faire apparaître ses deux héros au premier plan ou en arrière-plan de chaque épisode du *Persiles* : dès lors, même les récits qui ne sont pas prononcés par ces deux personnages éponymes ou qui ne les mettent pas en scène seront néanmoins associés à leur histoire, sur le mode de la complémentarité ou sur celui du contraste. À cet égard, la dernière page du *Persiles* qui conclut l'histoire du couple éponyme par le mariage constitue une marque visible de cette nouvelle interprétation de l'unité par Cervantès. Pour autant, le créateur n'a pas souhaité appliquer tous les corollaires de cet impératif aristotélicien et l'on en veut pour preuve le nombre des *dramatis personae* qui n'ont rien à envier à celles d'*Amadís de Gaula* : s'il cherche à mettre en

⁵³⁶ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op.cit., p. 564-565.

évidence la cohérence de son œuvre, Cervantès ne renonce pas pour autant à la variété qui est du goût de ses lecteurs et lui permet aussi de poursuivre ses propres découvertes narratives. La *praxis* du créateur a su assimiler certains aspects de l'impératif aristotélicien : le rapport entre les épisodes et la trame principale est toujours explicité et les récits des personnages secondaires sont justifiés par le rôle que ces personnages joueront par la suite ou par les relations thématiques que ces histoires présentent avec les aventures de Persiles et Sigismunda. En outre, la taille de ces récits ne dépasse jamais un chapitre et demi, prouvant, de la sorte, que Cervantès a bien pris la mesure des critiques adressées à l'ouvrage de l'Arioste ou aux romans de chevalerie. L'auteur du *Persiles* laisse cependant entrevoir certains doutes quant à une application stricte de ce principe unitaire : le voyage du couple légitime, d'ailleurs, semble-t-il, l'introduction et la multiplication de rencontres disparates donnant lieu à des récits hétérogènes. L'auteur va, par exemple, choisir de relater l'épisode des faux-captifs dont Periandro et Auristela sont seulement témoins et décidera, par contre, de passer sous silence d'autres péripéties qu'il qualifie de secondaires :

« otras algunas cosas les sucedieron en el camino de Barcelona, no de tanta importancia que merezcan escritura, si no fue el ver desde lejos las santísimas montañas de Monserrate, que adoraron con devoción cristiana, sin querer subir a ellas, o no detenerse. »⁵³⁷

En quoi l'épisode des faux-captifs, s'étendant sur tout un chapitre du troisième livre, ne remet-il pas en cause ce principe d'unité dont Cervantès se soucie par ailleurs ? L'auteur n'apporte aucune justification directe à l'insertion de certains passages dont la légitimité pourrait pourtant faire l'objet de critiques au regard de l'impératif de l'unité : il laisse à son lecteur le soin de mettre ces épisodes en relation avec l'histoire principale. Ainsi, les mots de l'un des deux maîtres se font d'ailleurs incitation à interpréter ce qui vient d'être narré en fonction de cette trame médullaire ou, inversement, de lire le récit principal par rapport à cet épisode : « –Vosotros, señores peregrinos, ¿traéis algún lienzo que enseñarnos? ¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesta la misma mentira? »⁵³⁸. Dans ce chapitre, Cervantès ne semble éprouver aucun besoin de justifier la présence de cet épisode, mais il propose toutefois des pistes afin de le relier à l'histoire de Periandro et d'Auristela. Exprimant sa confiance dans la perspicacité de ses lecteurs, l'auteur malmène parfois cette unité que, dans d'autres passages, il se plaît à souligner : le *Persiles* se trouve au croisement de deux traditions (l'une, aristotélicienne et

⁵³⁷ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigimunda*, op.cit., p. 556.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 539.

théorique et l'autre, héritière de cette pratique d'écriture provenant des romans de chevalerie, notamment), oscillant bien souvent entre ces deux conceptions opposées de l'unité. L'on pourrait même dire que lorsque la narration s'acharne à justifier le rapport entre certains épisodes et l'histoire centrale, c'est qu'il ne va pas de soi. En revanche, lorsque le récit ne cherche pas à masquer l'hétérogénéité – comme dans l'épisode des faux-captifs que nous venons d'évoquer –, l'unité et la complémentarité sont plus profondes, relevant de l'essence même des histoires contées. Une chose est sûre : le *Persiles* vient confirmer le point de vue exprimé dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. L'auteur ne reste pas sourd à la théorie littéraire de son temps, il adapte son écriture à certains préceptes dont il a saisi la pertinence, mais refuse de les appliquer sans en montrer les failles, les limites et les défauts. Aussi, le *Persiles* peut-il paraître respecter davantage l'impératif de l'unité de la fable si on le compare à *La Galatée*, mais il n'en continue pas moins de questionner les diverses interprétations de ce principe structurant. La dernière œuvre de Cervantès rappelle que cette unité relève, avant tout, de l'artifice.

Au terme de notre réflexion sur la relation entre les théories contemporaines et la *praxis* de Cervantès, force est de constater la présence simultanée de deux tendances : d'une part, les évolutions qui se font jour entre *La Galatée* et le *Persiles* sont le signe de l'attention portée par l'auteur à cette théorie qui se précise. D'autre part, les aspérités que l'écriture cervantine laisse visibles dans sa façon d'appliquer certains préceptes trahissent aussi la distance prise par le créateur face à une théorie qui restera, avant tout, la définition d'un idéal sans doute inatteignable. Conscient des particularités du discours théorique – qui propose une ligne à suivre, un modèle et des points de repères –, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* cherche à mettre à l'épreuve la validité de ces critères dont la stricte application pourrait s'avérer néfaste à la création. Le rôle du créateur se définit, d'ailleurs, tout autant dans ce dialogue complexe, fait de désaccords, de concessions et d'acceptations, qu'il noue avec le pôle théorique : aussi, au lieu de se dérober à ce face-à-face, Cervantès provoque-t-il la rencontre entre théorie et *praxis* dans chacune de ses œuvres. Les affinités avec certains courants théoriques plus humanistes sont finalement à souligner, car l'auteur désapprouve l'attitude des théoriciens qui outrepasseraient leurs droits et viendraient tenter de contrôler complètement le domaine de la création. Les arts poétiques tel celui d'Alonso López Pinciano paraissent davantage en accord avec la conception cervantine d'une relation obligée mais stimulante entre théorie et création. Rappelons, à ce propos, que de la même

façon que Cervantès ne renie jamais aucun modèle – même s’il en révèle les limites –, l’auteur de la *Philosophía antigua poética* ne cherche pas toujours à détrôner des ouvrages qui sont devenus de véritables références pour les lecteurs. Ainsi, les références à Virgile, à Héliodore, mais aussi à l’Arioste et au roman du Tasse coexistent dans le chapitre onze de la *Philosophía antigua poética* et, lorsqu’il critique les romans de chevalerie, Fadrique exclut de sa liste de contre-modèles certaines œuvres : « No hablo de un *Amadís de Gaula* ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno; sino de los demás que ni tienen verisimilitud, ni doctrina, ni aun estilo grave »⁵³⁹. Lorsque le discours théorique est nuancé, l’auteur de *La Galatée* et du *Persiles* lui accorde un certain crédit et c’est pourquoi ses créations laissent bien souvent apparaître diverses strates de la réflexion théorique de son époque.

- Vraisemblance toute-puissante et imaginaire subversif

Si l’on a coutume de parler de la naissance de l’écrivain au XVII^e siècle, il est aussi indéniable que la figure du théoricien s’est imposée à la même période dans le monde des lettres espagnoles. Toute la première partie de notre travail a, en effet, essayé de montrer qu’il était impossible, pour un auteur, d’ignorer ces nouveaux acteurs et leurs écrits lorsqu’il décidait de prendre la plume. Or, à l’aube du XVII^e siècle, l’un des préceptes les plus prisés à partir duquel allait être jugée toute œuvre est sans aucun doute la vraisemblance, comme l’indique la récurrence avec laquelle le terme *verosimilitud* apparaît dans les arts poétiques, mais aussi dans les écrits des moralistes. Dès lors, toute création négligeant cette norme unanimement reconnue sera ainsi considérée comme imparfaite et indigne. D’une certaine façon, Cervantès, lui-même, participe à l’avènement de la vraisemblance puisqu’il juge aussi parfois certaines œuvres en brandissant ce critère. À titre d’exemple, citons les propos de l’un des personnages de *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* qui a recours à cet argument afin de critiquer les comédies se jouant à son époque :

« Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? Y ¿Qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? »⁵⁴⁰

⁵³⁹ LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, op.cit., p. 467.

⁵⁴⁰ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op. cit., p. 570.

La dernière mention à la « princesa fregona » qui rappelle évidemment le titre de l'une des *Novelas Ejemplares* laisse cependant soupçonner que le créateur a élaboré un point de vue bien plus nuancé qu'il n'y paraît sur ce concept de vraisemblance. Toutes ses œuvres ont d'ailleurs été conçues comme des laboratoires dans lesquels Cervantès essayait de définir les différentes acceptions de ce terme : ce qui est vraisemblable peut donner à voir quelque chose ayant l'apparence du vrai ou que le lecteur sera susceptible de considérer comme vraisemblable du point de vue de la cohérence interne, de la bienséance ou du style. Aussi, en même temps qu'il analyse ce précepte, Cervantès découvrira-t-il les potentialités subversives d'une écriture de l'imaginaire.

Face à ce précepte de vraisemblance érigé en valeur absolue, cultiver une écriture de l'imaginaire peut apparaître comme un acte éminemment subversif. Encore faut-il élaborer des œuvres dans lesquelles l'équilibre sera, du moins en apparence, préservé : puisqu'il est inconcevable d'offrir, à l'état brut, un récit invraisemblable, l'écriture de l'imaginaire se présentera comme une alternative habile pour le créateur. Méditant sur la signification profonde du vraisemblable, Cervantès cherche tous les chemins de traverse qui lui permettront d'introduire de l'invraisemblable et du merveilleux sans contrevenir de façon frontale et maladroite au dogme littéraire que tous les arts poétiques décrivent et que les lecteurs ont aussi assimilé. La subversion se doit, avant tout, d'être un acte discret qui remet pourtant en cause les fondements d'une théorie et la fait vaciller : l'écriture de l'imaginaire que forge peu à peu Cervantès s'apparente à cet acte subversif interrogeant la validité d'une norme toute-puissante dont l'utilité est certes reconnue mais dont l'application trop rigoureuse est critiquée. Dans cette perspective, *La Galatée* écarte, dès le prologue, toute critique qui tenterait de s'appuyer sur le précepte de vraisemblance :

« No temeré mucho que alguno condene 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. Mas advirtiéndolo (como en el discurso de la obra alguna vez se hace) que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo en el hábito, queda llana esta objeción. »⁵⁴¹

En avançant l'argument du travestissement, l'auteur de *La Galatée* prévient, d'emblée, toute critique contre l'invraisemblance de son ouvrage, justifiant ainsi les discours philosophiques et le ton élevé que le lecteur retrouvera dans ce « roman pastoral ». En outre, il sous-entend aussi que dans le cas précis de *La Galatée*, la subversion pourrait finalement être d'un autre ordre car cette

⁵⁴¹ CERVANTES, M., *La Galatea*, op. cit., p. 158.

création qualifiée – sans ambages – d’imaginaire s’avère plutôt respectueuse du critère de vraisemblance. Si on la compare aux autres créations inscrites dans cette filiation générique, force est de constater que Cervantès a cherché à limiter, autant que faire se peut, les apparitions du merveilleux et qu’il n’oublie jamais de justifier certains choix qui pourraient être considérés par les théoriciens et les lecteurs comme des incohérences. Les personnages travestis en bergers sont, par exemple, souvent démasqués par la narration qui en éclaire l’origine sociale et cet effort explicatif permet ainsi de préserver la vraisemblance : dans un extrait que nous avons déjà eu l’occasion de citer ⁵⁴², Teolinda n’avait-elle pas annoncé, d’emblée, l’érudition de Tirsi et de Damón, masques littéraires derrière lesquels l’on devine les figures de Francisco de Figueroa et Pedro Laínez ?

Toutes ces observations nous permettent de formuler un paradoxe, fondamental pour saisir le principe de subversion en jeu dans l’ensemble de la production narrative cervantine : si l’œuvre qui revendique, de prime abord, un caractère imaginaire tente finalement d’ajuster un genre à la norme nouvellement formulée – celle de la vraisemblance –, ne faut-il pas chercher ailleurs les phénomènes de subversion ? En effet, puisque l’acte subversif implique une certaine discrétion et une invisibilité, ne serait-il pas plutôt présent dans des créations qui, au contraire, donnent l’apparence d’un respect inconditionnel de la norme ? Avec *La Galatée*, Cervantès a adapté un genre jouissant de nombreuses licences face au critère de la vraisemblance : découvrant ce que lecteurs et théoriciens sont susceptibles d’accepter et ce qu’ils ne peuvent tolérer, l’auteur prend très tôt la mesure de ces contraintes délimitant son champ d’action. Désormais, il adoptera une attitude subversive et cherchera à ébranler certains fondements de la théorie de la vraisemblance qui vacillera bien souvent dans les créations suivantes. Ainsi, dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, c’est la folie du personnage principal et la simplicité de Sancho qui justifieront les étonnantes et incroyables aventures vécues par cet improbable duo, tandis que dans les *Novelas Ejemplares*, ce sont bien souvent les origines des personnages qui permettront de comprendre la présence de certaines dissonances dans le récit. Les talents incroyables de Preciosa ⁵⁴³ proviennent, sans aucun doute, du véritable milieu social dont elle est issue et Costanza, « la

⁵⁴² *Ibid.*, p. 251.

⁵⁴³ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares I, op.cit.*, p. 128.

ilustre fregona »⁵⁴⁴, n'est pas ce qu'elle paraît être. Cervantès explore donc les limites de la vraisemblance en jouant de retournements de situation inattendus. Il se charge, en effet, de légitimer les situations et les aventures les plus étonnantes en en fournissant *a priori* ou *a posteriori* des explications – la folie de Don Quichotte est mise en avant dès les premières pages de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tandis que dans les *Novelas Ejemplares*, les justifications interviennent tardivement dans les récits –. Ayant pris conscience de la nécessité d'expliquer ou de disséminer des indices, Cervantès n'a de cesse de jouer avec son lecteur et avec sa crédulité car il sait que son récepteur souhaite, avant tout, éprouver de la surprise et de l'étonnement. La subversion de la vraisemblance est donc sensible dans toutes les œuvres de Cervantès qui accumule les événements ou les situations invraisemblables tout en fournissant des arguments à ses lecteurs et en clamant, paradoxalement, le respect de la vraisemblance au sein de chacune de ses créations. À ce propos, *El Coloquio de los perros* rend compte, de façon exemplaire, de ce travail de sape et de ce goût pour la subversion : conférant à un dialogue entre deux chiens une autonomie visible – puisqu'il s'agit d'une nouvelle à part entière –, Cervantès s'appuie sur une tradition pour emporter son lecteur, l'espace du récit, dans un univers fictif où les chiens parleraient. Or, comme le souligne Ricardo Saez, un tel usage de la parole est « tenu pour « faveur inouïe que le ciel a bien voulu [leur] accorder ». Prodige qui, en saine logique, passe outre non seulement « aux termes de la nature » mais qui met également à mal la raison raisonnée »⁵⁴⁵. Certes, l'ambiguïté est préservée par l'ingénieuse structure d'emboîtement unissant *El Coloquio de los perros* au *Casamiento Engañoso* car le narrateur, Peralta, était souffrant le soir où il affirme avoir entendu parler les deux chiens :

« –Pues lo que ahora diré dellos es razón que la cause, y que sin hacerse cruces, ni alegar imposibles ni dificultades, vuesa merced se acomode a creerlo; y es que 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, echado 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 perros Cipión y Berganza. »⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares II*, *op.cit.*, p. 197.

⁵⁴⁵ SAEZ, R., « Le Colloque des Chiens : Hybridation des Genres et Métadiscursivité », *art.cit.*, p. 297.

⁵⁴⁶ CERVANTES, M., *Novelas ejemplares II*, *op.cit.*, p. 293.

Des précautions sont prises et des nuances sont introduites quant à la fiabilité du narrateur. Pour autant, Cervantès n'en laisse pas moins libre cours à son imagination en proposant une nouvelle autonome dans laquelle évoluent deux chiens. La subversion s'est donc substituée à la transgression, mais elle s'avère tout aussi efficace pour dénoncer la relativité du précepte de vraisemblance. Dans cette nouvelle, Cervantès s'amuse à montrer à ses lecteurs le rôle des préambules destinés à justifier l'apparition de récits imaginaires, limitant de la sorte la vraisemblance à un appareillage métatextuel secondaire : l'auteur peut encore raconter ce que bon lui semble et si les récits imaginaires se présentent comme tels, ils ont tout autant droit de cité que les récits vraisemblables, plus fidèles aux lois de la nature.

Comment continuer à écrire des récits imaginaires lorsque les préceptes semblent les bannir du champ littéraire ? *El Coloquio de los perros* propose une première piste de réponse en affirmant la nature subversive du récit imaginaire, car Cervantès a découvert, par ses expériences successives, la possibilité de jouer avec l'impératif ou, plutôt, de se jouer de la vraisemblance. Une telle attitude se dévoile encore dans toute sa complexité dans le *Persiles* : en effet, la dernière œuvre narrative accumule les exemples de récits imaginaires qui feront l'objet de discussion ou de critique, mais qui n'en sont pas moins racontés. Bien qu'ils soient qualifiés ou présentés comme le fruit de l'imagination d'un personnage, ces récits qui contreviennent au principe de la vraisemblance envahissent le testament littéraire de Cervantès. Narrés pour divertir les personnages désœuvrés et pour les faire voyager dans des contrées étranges n'obéissant pas aux lois de la nature et de la raison, les récits de Rutilio et d'Antonio mettent, eux aussi, en scène des animaux qui parlent ou des personnages qui se transforment. Mauricio tentera de mettre en évidence l'illusion dont les deux personnages ont été victimes, mais l'explication sera différée : « –Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas setentrionales es un error grandísimo –dijo Mauricio–, aunque admitido de muchos »⁵⁴⁷. Proposant un discours scientifique et argumenté, Mauricio relativisera donc la portée des récits d'Antonio et de Rutilio ; cependant, en introduisant ces explications tardivement (dans le dix-huitième chapitre du premier livre alors que les récits ont été consignés dans les chapitres cinq et huit), la narration paraît admettre que ce type de récits imaginaires et fantaisistes a, malgré les préceptes, sa raison d'être dans un ouvrage de fiction. Le précepte de vraisemblance, pourtant rappelé constamment dans le *Persiles* ne parvient

⁵⁴⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 243.

pas à contenir l'émergence de ces récits purement imaginaires provoquant l'étonnement et le plaisir des auditeurs.

C'est donc en connaissance de cause que Cervantès utilise le récit imaginaire et qu'il parsème sa dernière œuvre d'histoires fabuleuses dont il avoue toujours le caractère invraisemblable, mais néanmoins plaisant. Or, Periandro, incarnation, par excellence, de la figure du conteur, s'amusera lui aussi à investir l'espace de l'imaginaire et de l'invraisemblable dans le deuxième livre. Puisqu'on le presse de raconter ses aventures et que le temps dans le palais de Policarpo semble se figer, le narrateur intradiégétique qu'est Periandro se permet quelques audaces et quelques détours dans son histoire. C'est le chapitre quinze du second livre qui illustre le mieux ce pouvoir de subversion dont est doté le récit imaginaire. En effet, s'il préserve l'ambiguïté dans ses propos (la description du lieu idyllique pouvant être lue comme une présentation imagée et dominée par la métaphore), Periandro pare bien vite ses propos d'une coloration onirique :

« Amainamos las velas, arrojamos las áncoras y entregamos al reposo y al sueño los trabajados cuerpos, de quien el sueño tomó posesión blanda y suavemente. En fin, nos desembarcamos todos y pisamos la amenísima ribera, cuya arena (vaya fuera todo encarecimiento) la formaban granos de oro y de menudas perlas. »⁵⁴⁸

Pour le lecteur attentif, ce que Periandro raconte alors est sans conteste un rêve : la répétition du substantif « sueño » opère tel un indice laissé à dessein afin de percer la véritable nature du récit. Et pourtant, ménageant l'ambiguïté, le narrateur s'enfonce, de plus en plus profondément, dans un espace imaginaire et onirique, faisant oublier à ses auditeurs la mise en garde préalable :

« Volved, señores, los ojos y haced cuenta que veis salir del corazón de una peña, como nosotros lo vimos, sin que la vista nos pudiese engañar; digo que vimos salir de la abertura de la peña, primero, un suavísimo son, que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado; luego salió un carro, que no sabré decir de qué materia, aunque diré su forma, que era de una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca; tirábanla doce poderosísimos jimios, animales lascivos. Sobre el carro venía una hermosísima dama, vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada, coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro, y en él fija una tablachina o escudo, donde venían estas letras: *Sensualidad*. »⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 380.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 383-384.

À partir de ce passage, Periandro excelle dans l'art de la description, détournant ainsi sciemment l'attention de ses auditeurs sur la nature fictive et imaginaire de son histoire. La chute n'en est que plus brutale et la fin de son récit plongera les personnages qui l'écoutent dans un profond désarroi :

« Entonces yo, a tan felices nuevas atento y de tan hermosa vista admirado, y de tan nuevo y extraño acontecimiento, por su grandeza y por novedad, mal seguro, alcé la voz, para mostrar con la lengua la gloria que en el alma tenía y, queriendo decir : « ¡Oh únicas consoladoras de mi alma! ¡Oh ricas prendas, por mi bien halladas, dulces y alegres en este y en otro cualquier tiempo...! » », 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.

A lo que dijo Constanza :

–¿Luego, señor Periandro, dormíades?

–Sí –respondió–, porque todos mis bienes son soñados.

–En verdad –replicó Constanza–, que ya quería preguntar a mi señora Auristela adónde había estado el tiempo que no había parecido.

–De tal manera –respondió Auristela– ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

–Ésas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades. »⁵⁵⁰

Tant le narrateur que ses auditeurs semblent avoir pris un réel plaisir dans la narration ou dans l'écoute de ce récit dérogeant pourtant au précepte de vraisemblance. Or, la parenté du récit imaginaire et du récit vraisemblable est soulignée par Mauricio qui évoque, d'ailleurs, le pouvoir de l'imagination capable de faire passer les mensonges pour des vérités : le travail de représentation devient ainsi le véritable objectif de tout narrateur qui doit faire preuve de grandes qualités et d'une incroyable maîtrise du récit pour toucher ses auditeurs – ou ses lecteurs –. Periandro a proposé un exemple de la subversion de l'imaginaire par son récit onirique qui a fait perdre de vue le critère de la vraisemblance à ses auditeurs par la force de la description et la beauté du récit. Sans prétendre mettre à mal ce précepte, le personnage-narrateur en a désigné une nouvelle limite et a surtout démontré que le récit imaginaire – s'il se présente comme tel et ne prétend pas être l'image de la vérité – peut être agréable et admirable.

Le principe de la vraisemblance et son omniprésence dans les traités poétiques se retrouve tout au long du parcours littéraire de Cervantès : sans révoquer en doute le bien-fondé d'un tel précepte qui permet de conférer à l'œuvre une cohérence estimable, le créateur définit une

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 385-386.

stratégie de subversion susceptible d'évoluer. En effet, de *La Galatée* au *Persiles*, le rapport entre vraisemblance et imaginaire s'est, en quelque sorte, inversé : alors que la première œuvre narrative de Cervantès cherche à justifier son appartenance à un genre de l'imaginaire où l'utopie et l'uchronie apparaissent légitimes, il cherchera au contraire à interroger la vraisemblance dans son testament littéraire en la confrontant à des épisodes dominés par l'imaginaire. À ce propos, l'éloge de l'imagination fait par Mauricio – un défenseur fervent de l'aristotélisme et un astrologue judiciaire dont le goût pour la science le conduit souvent à réprover les invraisemblances ou à démasquer les phénomènes d'illusion – est particulièrement éloquent. L'auteur du *Persiles* a acquis une telle maîtrise des préceptes poétiques qu'il peut désormais conjuguer sa propre recherche d'une écriture de l'imaginaire tout en respectant les impératifs devenus incontournables au début du XVII^e siècle : le récit imaginaire constituera l'instrument de subversion privilégié. Entre remise en cause voilée et critique explicite d'un précepte appliqué à la lettre, Cervantès rappelle, dans sa dernière œuvre narrative, la nécessité d'accorder une place à l'imaginaire et d'accorder au conteur le droit de se libérer du joug, parfois étouffant, de certains préceptes poétiques.

- Autocritique et autolégitimation

L'exemple de la vraisemblance que nous venons d'étudier est assez représentatif des effets contradictoires – et déroutants pour les critiques – repérables dans les différentes œuvres de Cervantès : en effet, si dans certains ouvrages, ce dernier donne à lire des affirmations extrêmement claires quant à la fonction du précepte de vraisemblance, il émet également d'importantes nuances critiquant, de façon voilée, cette norme à d'autres moments. Une telle dualité se retrouve aussi dans le lien instauré par l'auteur avec sa propre création : il est parfois difficile de savoir s'il réalise un véritable travail d'autocritique dans ses diverses œuvres ou si, au contraire, il réaffirme la légitimité de sa démarche qui déroge, pourtant, à certaines règles considérées aux XVI^e et XVII^e siècles comme fondamentales. À cet égard, la résurgence du genre bucolique illustre ce rapport complexe entre autocritique et autolégitimation, caractéristique de la démarche cervantine : que ce soit dans les *Novelas Ejemplares*, dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* ou dans le *Persiles*, les mentions à ce genre révèlent que le créateur n'a eu de cesse de méditer sur le « roman pastoral », ainsi que sur l'éventail de licences poétiques dont il

jouit. Doit-on forcément y lire un *mea culpa* d'un auteur qui, avec le temps et l'expérience, a pris conscience de ses erreurs passées ? Ne peut-on pas aussi interpréter ces effets d'intertextualité avec la première œuvre narrative de Cervantès comme des façons de marquer la cohérence du parcours accompli et comme des preuves de la légitimité d'écrire des ouvrages de fiction, en dépit de maladroites que d'aucuns liront comme des fautes impardonnables ? Entre autocritique et autolégitimation, les différentes références au « roman pastoral » dans l'ensemble de la création cervantine indiquent, sans conteste, la continuité de la métarflexion de l'auteur.

Le mouvement pendulaire entre aveu des faiblesses structurelles de *La Galatée* et réapparition d'épisodes bucoliques constitue une technique originale retenue par Cervantès pour manifester l'intérêt et la nécessité d'une écriture de l'imaginaire. En effet, cette dernière devra désormais s'adapter aux nouvelles contraintes et pourra encore apparaître à condition d'être médiatisée par un discours ou intégrée dans une œuvre plus vaste, à côté d'épisodes relevant d'autres genres. Les réminiscences pastorales renfermées dans les créations de Cervantès indiquent donc que ce genre ne peut plus être cultivé tel quel et qu'il incarne, en quelque sorte, un paradis littéraire perdu. En dépit de ces constats, Cervantès continuera à évoquer l'écriture d'une seconde partie de *La Galatée* et introduira volontiers des épisodes où des figures de bergers rappellent cette veine générique alliant poésie et représentation d'une campagne espagnole devenue Arcadie. Ainsi, dans *El Coloquio de los perros*, la mention au genre pastoral s'articule sur le mode du contre-point puisque le chien Berganza démasque, par son expérience, le caractère fictif et imaginaire des romans pastoraux :

« –Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un « *Cata el lobo dó va, Juanica* » y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras, admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fílidias, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde 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 al 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. » ⁵⁵¹

La critique prononcée par Berganza s'organise autour d'un système d'oppositions ponctué par la répétition, à quatre reprises, de l'adverbe « sino » traduisant la désillusion du canidé : ce dernier a découvert que ce qu'il a lu et apprécié dans les « romans pastoraux » n'est que pure fiction et invention. La poésie qui affleurerait dans les pages de ces ouvrages cède désormais la place à des chants dissonnants et dénués de toute beauté ; les activités des bergers sont bien plus prosaïques que celles décrites par les auteurs bucoliques comme l'illustre le verbe « espulgar » ; enfin, aux noms si évocateurs des personnages évoluant dans les campagnes arcadiques succèdent, à présent, des prénoms beaucoup moins poétiques. Le constat de Berganza est donc sans appel : le « roman pastoral » ne se fonde absolument pas sur un tableau réaliste et le terme « reliquia » révèle cet écart irréductible entre l'univers livresque et enchanteur et la réalité de la campagne espagnole des XVI^e et XVII^e siècles. Le sentiment de trahison ressenti par le chien-lecteur est très violent et il semble d'ailleurs que, sans l'intervention de son interlocuteur, Cipión, il aurait poursuivi sa harangue : « –Agradézcotelo, Cipión amigo; porque si no me avisaras, de manera se me iba calentando la boca que no parara hasta pintarte un libro entero destes que me tenían engañado; pero tiempo vendrá en que lo diga todo con mejores razones y con mejor discurso que ahora » ⁵⁵².

Le discours de Berganza reprend les mêmes accusations formulées par les érasmistes et les moralistes à l'encontre des romans de chevalerie et condamne cette création mensongère qu'est le « roman pastoral ». Dans le même temps, la comparaison établie entre la vie des champs dans l'Espagne des Siècles d'Or et celle chantée dans une œuvre comme *La Galatée* tend à expliciter le caractère imaginaire et fictif de ces créations : Berganza aurait-il oublié les mises en garde formulées par l'auteur de *La Galatée*, quant au travestissement de nombreux bergers ? En mettant dans la bouche d'un chien une telle critique des « romans pastoraux », l'on est en droit de se demander si Cervantès ne cherche pas à relativiser ces condamnations du caractère mensonger des créations bucoliques. En effet, ce chien formule aussi des discours véhéments contre les morisques ⁵⁵³ et s'attache bien vite, comme le faisait Lazarillo, aux différents maîtres qu'il

⁵⁵¹ CERVANTES, M., *Novelas Ejemplares II*, op.cit., p. 308-309

⁵⁵² *Ibid.*, p. 309

⁵⁵³ Lire, à ce propos, l'article de Ricardo Saez : SAEZ, Ricardo, « Construction d'un récit singulier : *Le Mariage trompeur* et le *Colloque des chiens* », *La Licorne*, n° 39 (1996), p. 121-144.

rencontre : il est, certes, doté de la parole, mais sa qualité et son statut sont, pour le moins, problématiques. Aussi, à travers ces flèches lancées contre des œuvres qui se présentent pourtant comme des fictions et non comme des représentations fidèles de la réalité, convient-il de relever surtout la reconnaissance du caractère imaginaire de ces récits : Berganza, lecteur naïf, a cherché à prendre au pied de la lettre ce que les auteurs avaient présenté préalablement comme des fictions. Dans le même temps, il est vrai que les « romans pastoraux » ne semblent pas en mesure de s'adapter à ce fameux critère de la vraisemblance et Cervantès ne manque pas de l'admettre, au passage. Le discours de Berganza se clôt enfin sur une annonce : celle de la formulation future d'une critique plus construite et détaillée du « roman pastoral ». Faut-il y lire l'affirmation par l'auteur de l'abandon définitif de ce genre qu'il a cultivé à ses débuts ? Comme nous l'avons déjà souligné, il est impossible de considérer qu'un personnage, et encore moins un chien aux allures picaresques, puisse être le détenteur et le passeur des conceptions de l'auteur : la méfiance est donc toujours de mise lorsqu'il s'agit de déchiffrer de tels propos. D'ailleurs, comment interpréter l'apparition, dans le *Persiles*, de bergers dont la bonté n'est pas sans rappeler l'idéalisation de cette figure dans *La Galatée* ? Et, comment concilier la critique de Berganza avec les épisodes présents dans le testament littéraire de l'auteur où l'on entraperçoit de nouveau l'Arcadie ?

Cervantès alterne donc les moments d'autocritique – admettant que le « roman pastoral » n'est plus une forme parfaitement adaptée au contexte de création changeant – et d'autolégitimation – en constatant que certaines critiques sont formulées par des lecteurs naïfs et peu attentifs aux avertissements des auteurs –. Pour toutes ces raisons, Cervantès remettra sans cesse à plus tard la rédaction de la seconde partie de *La Galatée* privilégiant d'autres projets, sans doute plus en accord avec les attentes nouvelles de ce public qui accorde désormais ses faveurs à des genres où la vraisemblance est de mise. Pourtant, dans le *Persiles*, des figures et des scènes se réapproprient la matière pastorale – il s'agirait ainsi des « reliquias », pour reprendre les termes de Berganza, d'une Arcadie définitivement perdue –. Dans le long récit de Periandro, le premier épisode conté par le personnage-narrateur relate son arrivée dans un village de pêcheurs, version maritime des bergers. L'accueil réservé au couple de héros est particulièrement chaleureux et sera décrit sous la forme d'une comparaison entre la modestie de ces villageois et la richesse des palais – une technique déjà employée dans *La Galatée* – :

« ¡Oh, tú, quienquera que seas, que no puedes ser sino cosa del cielo! Mi hermano y yo, con el extremo a nuestras fuerzas posible, te agradecemos esta merced que nos

haces honrando nuestras pobres y ya de hoy más ricas bodas. Ven, señora, y si en lugar de los palacios de cristal que en el profundo del mar dejas, como una de sus habitadores, hallares en nuestros ranchos las paredes de conchas y los tejados de mimbre (o, por mejor decir, las paredes de mimbres y los tejados de conchas), hallarás, por lo menos, los deseos de oro y las voluntades de perlas para servirte. Y hago esta comparación, que parece impropia, porque no hallo mejor que el oro ni más hermosa que las perlas. »⁵⁵⁴

L'épisode introduit de la sorte se construira, par la suite, sur une évocation d'une vie simple et modeste, rythmée par les événements festifs tels les mariages entre les pêcheurs. Cette évocation rappelle bien évidemment l'univers pastoral de *La Galatée*, même si Cervantès l'adapte, ici, à un contexte maritime pour des raisons de cohérence. Cependant, la réapparition de cet univers harmonieux n'occupera qu'un espace restreint au sein du récit de Periandro, étant donné que l'irruption d'une cinquantaine d'hommes armés⁵⁵⁵ viendra rapidement mettre à mal l'équilibre fragile de cette nouvelle Arcadie. Dans un récit d'aventures et d'épreuves, la description d'un univers où règnent la paix et la tranquillité est, pour le moins remarquable créant un puissant effet de contraste avec les péripéties narrées, par la suite, par Periandro. Les réminiscences du genre bucolique que l'on distingue dans le *Persiles* esquissent donc l'image fuyante d'un idéal et d'une harmonie qui ne sont pas immédiatement accessibles aux héros. En proie à un univers soumis aux lois du branle universel, les personnages du *Persiles* ne peuvent goûter que momentanément aux joies d'une vie simple. Cependant, ces parenthèses paraissent indiquer que le genre bucolique incarne incontestablement un Paradis littéraire perdu, que des évocations furtives rappellent aux lecteurs.

L'insertion d'épisodes aux connotations bucoliques évidentes ou de la figure du bon berger, « el pastor caritativo »⁵⁵⁶ lors de la rencontre avec Feliciana de la Voz dans le troisième livre du *Persiles* viendra confirmer ces conclusions : le genre pastoral ne peut certes plus être cultivé tel quel, mais Cervantès a décidé d'en conserver certains aspects en raison du caractère idéal et idéalisant qui le définit. D'ailleurs, si Don Quichotte entreprend un éloge de l'Âge d'or lorsqu'il rencontre des bergers⁵⁵⁷ et s'il aspire à se consacrer à la vie simple et naturelle de ces

⁵⁵⁴ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 343.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 358.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 450.

⁵⁵⁷ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, op.cit., p. 155.

êtres en devenant « el pastor Quijotiz »⁵⁵⁸ c'est parce que ce que le chien Berganza qualifie de mensonge, dans *El Coloquio de los perros*, incarne finalement un idéal aux yeux des personnages évoluant dans les différents ouvrages de Cervantès. De façon analogue, des épisodes bucoliques ponctueront encore le *Persiles* car l'auteur souhaite continuer à convoquer ce caractère imaginaire et idéal associé au genre pastoral dans l'esprit de ses contemporains. Élaborant une hiérarchie inédite entre les genres – qui se distingue de celle que l'on retrouve dans les traités poétiques contemporains –, Cervantès situe ainsi le « roman pastoral » dans une antériorité indéniable : tout à la fois archaïque et arcadique, ce genre ne sera plus jamais travaillé par l'auteur, mais la substance sur laquelle il se bâtit représente un idéal et le fondement de son exploration littéraire. Les possibilités narratives offertes par un genre où la poésie et l'harmonie sont à l'honneur étant réduites, Cervantès s'en détourne après *La Galatée*, sans pour autant l'abandonner complètement. En effet, dans la mesure où il y a aussi décelé des qualités et un fort potentiel suggestif, le créateur ne renoncera pas à introduire des parenthèses pastorales dans ses œuvres suivantes : l'univers poétique et idyllique crée, à chaque fois, d'intéressants contrastes avec les histoires principales déroulées dans les ouvrages ou nouvelles comme *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *El Coloquio de los Perros* ou le *Persiles*. Cervantès ne rédigera pas la suite de *La Galatée*, mais les conclusions que cette première expérience dans l'art de la narration lui a permis de tirer constituent le socle de son édifice littéraire. Les épisodes pastoraux rencontrés dans les œuvres ultérieures deviennent ainsi le signe évident de la continuité de la réflexion métapoétique cervantine : entre autocritique et autolégitimation, le créateur poursuit, en tout cas, sa quête et ne se détourne pas de ses objectifs premiers. Enfin, l'affirmation de la liberté créatrice se perçoit également dans ce refus répété de renier les expériences accumulées au gré du parcours littéraire : le désir d'atteindre la reconnaissance de son public ne détourne jamais Cervantès des problématiques propres à son travail d'écriture.

- Provoquer les lecteurs

Le dernier indice de l'affirmation de la liberté auctoriale dans les créations de Cervantès transparaît dans la relation qu'il instaure avec ses lecteurs : dans la première partie de notre étude, nous avons souligné le rapport privilégié que Cervantès établit avec son lectorat et les adresses

⁵⁵⁸ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II*, op.cit., p. 588.

présentes dans les prologues témoignent, au-delà de la traditionnelle *captatio benevolentiae*, du dialogue se nouant entre auteur et lecteur au fil du temps et des œuvres. La décision de prendre la plume est certainement motivée par cette possibilité de se diriger à cet autre qu'est le lecteur dont Cervantès cherche parfois à faire un complice : les efforts accomplis par l'auteur pour définir les goûts de son lectorat et pour s'adapter sans cesse à ses attentes viennent étayer cette thèse d'un créateur attentif à son public. Certes, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'a pas partagé les mêmes visées qu'un Lope de Vega, par exemple, lorsque ce dernier explique dans son *Arte Nuevo de hacer comedias*, publié en 1609 dans l'édition des *Rimas*, que :

« y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. »⁵⁵⁹

Il n'en reste pas moins vrai que Cervantès garde toujours à l'esprit la figure – multiforme – de ce destinataire avec lequel il se plaît à instaurer une relation particulière où la complicité cède parfois la place à la provocation. Le lecteur attentif qui suit Cervantès depuis ses premiers pas dans le monde des lettres ne manquera pas de relever les clins d'œil aux créations précédentes dans des œuvres comme *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, les *Novelas Ejemplares* ou encore le *Persiles* et il repérera aussi les effets d'annonce glissés par l'auteur au cours de son itinéraire dans l'univers de l'écriture. Ainsi, par exemple, la découverte du *Persiles* rappellera au lecteur fidèle le projet énoncé par le chanoine dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*⁵⁶⁰. Aussi le créateur invite-t-il son destinataire à mesurer les écarts entre l'œuvre qu'il lui offre au terme de sa trajectoire poétique et ce que le personnage avait décrit dans le chapitre quarante-huit de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Le jeu avec le destinataire se perçoit puisque les lecteurs du *Persiles* devront revenir en arrière pour relire cette description.

Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser les choix littéraires de Cervantès en fonction des évolutions perceptibles dans les attentes d'un public prenant connaissance des règles poétiques et

⁵⁵⁹ LOPE DE VEGA, *El arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás éd., Madrid, Cátedra, 2006, v. 40-48, p. 133.

⁵⁶⁰ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I, op.cit.*, p. 567-568.

pouvant se lasser d'un genre. Or, une telle présentation donne l'image d'un auteur dont la création serait uniquement orientée par les goûts de ses destinataires potentiels, au point de faire penser que Cervantès organiserait toute son œuvre dans le seul but de plaire à ses lecteurs. Cette vision est partielle et donc partielle, puisque le créateur se plaît aussi parfois à décevoir les attentes de ses lecteurs et à les emmener dans des espaces inattendus. Se jouant à certains endroits de ce destinataire qu'il apprend à connaître au gré de ses expériences littéraires, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* s'amuse, en effet, à le surprendre. Si ce jeu est encore timide dans la première création narrative de Cervantès, celui-ci ne cessera, par la suite, d'en appeler au discernement de ses lecteurs qu'il ne ménage d'ailleurs pas toujours. Dans *La Galatée*, la *captatio benevolentiae* trahissait encore une attitude respectueuse car il fallait garantir au « roman pastoral » une réception favorable : la relation entre auteur et lecteur n'en étant qu'à ses balbutiements, Cervantès avait donc opté pour un « *Curiosos lectores* »⁵⁶¹ assez neutre pour interpeller celui qui s'apprêtait à découvrir l'univers bucolique proposé. L'auteur de *La Galatée* insistait, en outre, sur l'importance de l'acte de communication que constitue la publication d'un ouvrage invitant ainsi son lecteur à modérer son jugement et à se montrer clément envers la création. Cervantès avait, en effet, décidé de « *descubrir y comunicar sus escritos* »⁵⁶² à ce lecteur-juge qu'il convient de convaincre, mais qui est aussi doué des qualités essentielles attribuées aux figures de la justice telle que la clémence. Si l'auteur semble se placer, de prime abord, dans une position d'infériorité face à ce lecteur tout puissant, il n'en oubliera pas moins de le guider à travers cette œuvre qu'est *La Galatée* le déroutant déjà à certaines occasions.

En effet, dans *La Galatée*, Cervantès a déjà conscience de la signification du modèle générique qu'il invoque et c'est pourquoi, après avoir affirmé l'appartenance de sa première création narrative à ce genre qu'est l'épique, il va contrevenir à l'unicité générique en proposant des récits dont l'hétérogénéité est évidente. Comme l'explique José Manuel Trabado Cabado:

« La tradición actúa como puntal sobre el que se apoya el escritor a la hora de escoger « la forma » que ha de adoptar su obra. De igual manera esta tradición conforma una serie de expectativas en el lector que hacen que éste identifique y aprecie ciertas características en la obra que lee. El género literario, tal y como advierte Claudio Guillén, es un « modelo mental » que actúa a modo de guía orientativa. »⁵⁶³

⁵⁶¹ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 155.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 157.

⁵⁶³ TRABADO CABADO, J. M., *Poética y pragmática del discurso lírico*, *op.cit.*, p. 100.

Après avoir demandé à ses lecteurs de juger sa création avec clémence et leur avoir affirmé qu'il allait leur proposer une églogue, Cervantès les surprend très vite et déçoit leurs attentes en insérant un crime, quinze pages après le début de son ouvrage. Il a, certes, eu le temps de leur présenter la belle Galatée et d'ébaucher le triangle amoureux formé par Galatée, Erastro et Elicio, mais le chant de ces deux derniers se verra brutalement interrompu par l'arrivée d'un berger armé, « con un cuchillo desnudo en la mano »⁵⁶⁴. La violence du passage contraste fortement avec le caractère lyrique du dialogue qui venait de se nouer entre Elicio et Erastro : elle est, tout d'abord, physique (« alcanzó al primero, y, asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo en el aire cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo »⁵⁶⁵), ensuite verbale (« Recibe, oh mal lograda Leonida, la vida de este traidor, que en venganza de tu muerte sacrifico »⁵⁶⁶) et, enfin, symbolique puisque celui qui est qualifié de « pastor homicida »⁵⁶⁷ demande aux spectateurs de son crime de laisser le corps sans sépulture :

« -Lo que os aviso es que, si no queréis enojar a la deidad que en el alto Cielo mora, no hagáis las obsequias ni plegarias acostumbradas por el alma traidora de ese cuerpo que delante tenéis, ni a él déis sepultura, si ya aquí en vuestra tierra no se acostumbra darla a los traidores. »⁵⁶⁸

Le programme générique promis par l'auteur à ses lecteurs est donc très tôt perturbé et l'on peut dès lors supposer que les propos du prologue étaient, avant tout, destinés à endormir la méfiance des lecteurs pour mieux les surprendre. De fait, si les premiers personnages apparaissant sous la plume de Cervantès appartiennent à l'univers pastoral, la première péripétie que l'auteur introduit dans ce qu'il a pourtant choisi de présenter comme une églogue est pour le moins surprenante : la vengeance, le meurtre ou la mort sont des traits que le lecteur est en droit d'attendre dans un roman de chevalerie ou dans un « roman d'aventures et d'épreuves » mais qui ne correspondent pas à l'image harmonieuse de la campagne arcadienne. En introduisant soudainement cette violence improbable, Cervantès expose à son lectorat le principe qui ordonne son écriture : il utilise le paradigme bucolique comme arrière-plan pour créer de puissants effets de contraste. De cette façon, Cervantès propose aussi à ses lecteurs ses premières réflexions sur la narration du XVI^e siècle en prenant le « roman pastoral » comme point de départ :

⁵⁶⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 179.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 181.

« Íntimamente relacionado con el pluritematismo y la plasmación formal en una estructura episódica está el hecho de que *La Galatea* constituya en sí una profunda reflexión sobre el inventario narrativo del siglo XVI: ficción sentimental, relato bizantino, *novella* italiana prestan sus recursos narrativos a la obra cervantina que supone ya un intento de síntesis que tendrá su plena culminación en la estructura que presidirá la primera parte del *Quijote*. »⁵⁶⁹

La Galatée est donc l'ouvrage choisi par Cervantès pour poser les conditions de son entreprise littéraire : le lecteur, interpellé dès le prologue et prié d'accueillir avec bienveillance la création que l'auteur a osé confier aux presses va bien vite être confronté à des pièges littéraires tendus à dessein. Cervantès a déjà pleinement perçu le poids de l'horizon d'attente que l'affirmation d'une appartenance générique bien déterminée informe chez le lecteur. D'ailleurs, il la revendique pour accentuer les effets de contraste introduits dans son « roman pastoral ». Si les épisodes hétérogènes dont Cervantès ponctue son églogue sont le signe d'une réflexion métapoétique sur son contexte de création, ils sont également à l'origine du jeu que l'auteur propose à ses lecteurs : ces derniers iront de surprise en surprise en découvrant que la campagne idyllique du Tage est aussi devenue terre d'accueil de personnages n'appartenant pas à l'univers pastoral et scène d'événements dont la violence vient briser l'harmonie attendue. L'on perçoit déjà, en germe, la volonté de bousculer parfois les attentes des lecteurs en s'appuyant sur les codes génériques : entre respect du programme affirmé dans le prologue et tentative d'élargir la matière bucolique, *La Galatée* est une première revendication de la liberté auctoriale se dégageant non seulement des schémas trop restrictifs mais aussi du poids des attentes des lecteurs.

Les créations suivantes poursuivent ces expérimentations et ces réflexions relatives aux attentes des lecteurs : dans les *Novelas Ejemplares*, l'auteur proposera des titres problématiques ou décrira des personnages qui ne seront jamais ce qu'ils avaient l'air d'être, complexifiant, de cette façon, le jeu instauré avec les récepteurs dans *La Galatée*. En effet, les lecteurs sont invités à se laisser mener par la narration et à se laisser piéger pour pouvoir tout à la fois éprouver le plaisir véritable de la lecture – qui est, avant tout, découverte – et prendre la mesure de la liberté de l'auteur : si l'utilité des schémas génériques n'est pas remise en question par Cervantès, le créateur souhaite pourtant que chaque lecture soit affranchie du joug des présupposés et c'est pourquoi il malmène parfois ses lecteurs et déçoit leurs attentes. Puisqu'il n'est plus possible de jeter un

⁵⁶⁹ TRABADO CABADO, J. M., *Poética y pragmática del discurso lírico, op.cit.*, p. 78.

regard neuf sur une création qui sera toujours comparée aux modèles qui la précèdent ou intégrée à une catégorie générique, Cervantès décide de retourner cette fatalité en sa faveur et travaille alors sur ce mouvement : il donne volontiers satisfaction aux attentes de son lectorat, mais cherche aussi, souvent, à créer la surprise en introduisant des éléments hétérogènes ou en multipliant les fausses pistes. Ainsi, si les nouvelles interpolées avaient pu étonner les lecteurs de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et si les théoriciens avaient pu y lire une faiblesse quant à l'unité de la fable, l'auteur loin de s'en excuser en reparlera dans la seconde partie :

« Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada, como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, 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 priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir. »⁵⁷⁰

Évoquant le cas de conscience de Cide Hamete Benengeli qui renonce à une pratique à laquelle il s'était pourtant adonné à deux reprises dans la première partie de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, la narration se lance, de façon inattendue, dans une digression. Ce passage introductif du chapitre quarante-trois revient, en effet, longuement sur les difficultés rencontrées par tout créateur réaffirmant la qualité littéraire de ces deux récits que sont *El Curioso impertinente* et *El Capitán cautivo*. Dans cet extrait métanarratif construit sur un paradoxe évident, Cervantès rappelle que le créateur est le seul maître de son récit, n'en déplaise aux lecteurs. Il remarque aussi que, dans un deuxième temps, ces derniers seront en droit d'adopter deux attitudes face à ces libertés prises par l'auteur : ils les apprécieront à leur juste valeur ou les liront

⁵⁷⁰ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II, op.cit.*, p. 386-387.

rapidement. Quoi qu'il en soit, ils devront malgré tout se soumettre à l'ordre retenu par la narration. Le lecteur se voit ici remis en question dans une mise en scène métatextuelle : Cide Hamete Benengeli estime que son destinataire doit lui rendre grâce, car il a choisi de prendre en compte ses attentes et ses remarques, laissant entendre que la réception d'une œuvre pourrait influencer, de façon déterminante, les choix du créateur. Pourtant, une question se pose : le lecteur possède-t-il vraiment ce pouvoir de moduler la création et peut-il légitimement exiger qu'elle se plie à son bon vouloir ?

Le *Persiles* apportera des éléments de réponse à cette interrogation : pour Cervantès, les attentes du lecteur constituent évidemment un fil directeur dans sa recherche littéraire, mais le créateur est libre, en dernier lieu, de ses choix optant bien souvent pour se jouer de son lecteur et déjouer ses attentes. L'intérêt porté à la figure du narrateur va être une façon habile pour l'auteur de parler librement de cette relation qui s'instaure entre la création et la lecture. En effet, reportant la faute sur le narrateur qui se perd parfois dans les méandres de l'histoire qu'il raconte, Cervantès déçoit les attentes de ses lecteurs. De façon analogue, il introduit des digressions ou des épisodes hétérogènes dont l'utilité, du point de vue de l'économie de la narration, pourrait, pour le moins, être remise en cause. Reprenant toutes les techniques narratives qu'il maîtrise, Cervantès se plaît à perdre son lecteur et à le surprendre afin de lui faire entrevoir le sens véritable de l'expérience littéraire : comme il l'avait fait dans le prologue de *La Galatée*, il rassure, tout d'abord, son lecteur en insistant, durant tout le premier livre du *Persiles*, sur l'appartenance générique de sa création et sur sa conformité avec le modèle héliodorien. Le lecteur baisse ainsi sa garde dans la mesure où il découvre une œuvre répondant à ses attentes et respectant le modèle qu'il connaît. C'est donc à partir du second livre que le jeu avec le lecteur s'épanouit pleinement : là encore, Cervantès réactive les stratégies qu'il avait précédemment utilisées en se désolidarisant d'un narrateur qui ne semble pas toujours à la hauteur de la tâche qui lui a été assignée. En effet, celui qui est présenté lui-même comme « autor desta grande y lastimosa historia »⁵⁷¹ paraît bien souvent se laisser submerger par l'histoire qu'il a en charge de raconter et semble la découvrir en même temps que ses lecteurs :

« ¡Adiós, castos pensamientos de Auristela! ¡Adiós, bien fundados disinios! Sosegaos, pasos, tan honrados como santos; no esperéis otros mausoleos ni otras pirámides ni agujas que las que os ofrecen esas mal breadas tablas. Y vos, ¡oh Transila! ejemplo

⁵⁷¹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 282.

claro de honestidad, en los brazos de vuestro discreto y anciano padre podéis celebrar las bodas, si no con vuestro esposo Ladislao, a lo menos con la esperanza, que ya os habrá conducido a mejor tálamo. Y tú, ¡oh Ricla!, cuyos deseos te llevaban a tu descanso, recoge en tus brazos a Antonio y Constanza, tus hijos, y ponlos en la presencia del que agora te ha quitado la vida para mejorártela en el cielo. En resolución, el volcar de la nave y la certeza de la muerte de los que en ella iban puso las razones referidas en la pluma del autor desta grande y lastimosa historia, y ansimismo puso las que se oirán en el siguiente capítulo. »⁵⁷²

Dans cet extrait, Cervantès introduit un ton qui n'est pas sans rappeler celui qu'il avait retenu pour clôturer son prologue dans lequel la répétition du terme « Adiós » laissait entrevoir l'imminence de la mort⁵⁷³. Faisant ses adieux aux personnages qui se trouvent dans le navire au moment du naufrage, entamant un éloge funèbre où l'exclamation se pare d'une tonalité pathétique, le narrateur prédispose ainsi les lecteurs à assister à la disparition des personnages qu'il présente lui-même comme une fatalité. Retardant le retournement de situation au chapitre suivant, la narration trompe doublement le lecteur : elle tente de le mener sur une fausse piste (en l'incitant à imaginer la mort des personnages) et lui présente un auteur croyant lui-même à l'histoire qu'il raconte et aux prises à des sentiments de tristesse et de désespoir. Le mystère de cette fausse mort sera expliqué, deux pages plus loin, par un personnage qui s'attachera à démontrer qu'il ne s'agit pas là d'un miracle étayant son argumentaire en mentionnant ses sources (« está escrito este caso en muchas historias españolas »⁵⁷⁴). Cependant, le trouble de l'auteur – dont la sensibilité a déjà été soulignée et dont la fiabilité laisse parfois à désirer – aura, un instant, déstabiliser les lecteurs. Ces derniers sont donc leurrés par ce narrateur qui a lui-même cru à son interprétation tragique du naufrage et auront le plaisir de retrouver les personnages sains et saufs en poursuivant leur lecture : Cervantès s'est ainsi plu à les égarer et à leur proposer une hypothèse erronée. Tout le deuxième livre fournira d'ailleurs l'occasion de décevoir les attentes de son lectorat. En effet, après leur avoir offert un premier livre dans un espace inconnu et dangereux et après avoir accumulé les péripéties, l'auteur circonscrit le second livre au palais de Policarpo proposant un huis-clos où les problématiques amoureuses constitueront désormais le moteur essentiel de la narration. Or, un tel choix ne correspond bien évidemment pas aux attentes des lecteurs qui pensaient découvrir des péripéties d'un autre ordre. C'est donc à partir du second livre que Cervantès réaffirme la liberté du créateur face au modèle générique examiné, mais aussi face à son

⁵⁷² *Ibid.*, p. 281-282.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 284.

lectorat qui doit accepter de porter un regard neuf sur l'ouvrage qu'il a décidé de lire. Certes, le *Persiles* est un « roman d'aventures et d'épreuves », mais l'auteur n'est pas tenu de multiplier les événements tragiques pouvant, s'il le souhaite, proposer des digressions sur l'Amour ou mettre en scène ses personnages dans un espace fermé. Le lecteur est donc contraint de se défaire de certains de ses présupposés.

De *La Galatée* au *Persiles*, Cervantès modifie et nuance les termes du pacte de lecture qu'il signe avec son lecteur. L'auteur ne cherche pas à s'attirer les foudres de son public et c'est pourquoi il respecte un certain nombre de ses attentes ; pour autant, il refuse que ses ouvrages soient lus de façon passive et soient considérés comme des nouvelles versions d'un genre. Décidant de redonner à l'expérience de la lecture tout son sens, il malmène parfois ses lecteurs pour qu'ils éprouvent un réel plaisir en tournant chaque page des ouvrages proposés par Cervantès. Les provocations à l'adresse du lecteur ne sont pas à interpréter comme des revendications agressives, mais sont l'occasion de rappeler que le schéma générique n'est qu'un arrière-plan à partir duquel toute œuvre doit être lue et, en aucun cas, une formule qu'il faut appliquer *ad nauseam*. Lorsqu'il décide de décevoir les attentes de ses lecteurs en introduisant des effets de surprise et des décalages, Cervantès tente de mettre en relief tout à la fois l'espace de liberté dont jouissent les auteurs et la nécessité d'accueillir chaque œuvre comme si c'était la première : or, puisqu'il est utopique de croire s'adresser à un lecteur novice, vierge de toute expérience littéraire, Cervantès a pris le parti de malmené les attentes de ces lecteurs avertis.

d- Conclusion provisoire

Au terme de cette deuxième partie de notre travail, nous avons pu tout à la fois nous rapprocher davantage de la création cervantine en scrutant de plus près certains passages de *La Galatée* et du *Persiles* et prendre, en outre, la mesure des dynamiques animant l'exploration littéraire de Cervantès. *La Galatée* et le *Persiles* constituent indiscutablement deux entreprises séparées par un abîme temporel et elles se distinguent donc sur bien des points : étudiées successivement ou parallèlement, il est évident que ces deux œuvres rendent avant tout compte de deux façons – bien différentes – retenues par un auteur, à deux moments distincts de son parcours

littéraire, pour laisser s'exprimer son imagination et pour bâtir une fiction. Le principe évolutif au cœur de l'entreprise cervantine explique et justifie ces remarques : le devoir de varier, le refus de se répéter et la volonté de plaire et de surprendre ses lecteurs vont mener Cervantès vers une exploration de plus en plus approfondie du monde des lettres, des théories ordonnant la création à son époque et des attentes de ses lecteurs. Aussi, à l'heure de les comparer, *La Galatée* et le *Persiles* se présenteront-elles, de façon inexorable, comme deux résultats que tout semble opposer. L'évolution du contexte de création et l'apparition de nouvelles problématiques sur la scène littéraire ont, en effet, aussi contraint Cervantès à moduler son itinéraire et à revoir certaines stratégies qu'il avait pourtant mises à profit dans son premier ouvrage narratif. L'analyse comparée semble, alors, dévoiler ses limites, car *La Galatée* et le *Persiles* paraissent impossibles à rapprocher : l'alpha et l'oméga de la création cervantine, que le temps et les autres expériences littéraires menées par Cervantès n'aident pas à relier, n'auraient ainsi en commun que cet auteur fertile qui les a engendrées.

D'ailleurs, ne convient-il pas de remarquer que les deux créations qu'il offre à une trentaine d'années d'intervalle présentent des singularités tant sur le plan de la forme que sur le plan du fond et des destinataires auxquels elles s'adressent ? L'une consacre l'utilisation du prosimètre, tandis que l'autre se concentre presque exclusivement sur la prose. En outre, les deux œuvres ne font pas appel aux mêmes pans de l'imaginaire des lecteurs et ne convoquent pas, par conséquent, les mêmes images : *La Galatée* se fondera sur un imaginaire idyllique en faisant resurgir toutes les images associées à ce lieu aquatique qu'est le fleuve et à la figure du berger, tandis que le *Persiles* réactive l'imaginaire associé à l'inconnu, à l'étonnant ainsi qu'à la découverte. Répondant à des attentes différentes des lecteurs – dont les goûts, rappelons-le, évoluent et qui recherchent dans la lecture un divertissement pouvant prendre des formes bien variées –, le « roman pastoral » et le « roman d'aventures et d'épreuves » que Cervantès propose en 1585 et en 1617 témoignent aussi de l'évolution de la métaréflexion d'un auteur qui tente de trouver des réponses adéquates aux différents défis littéraires surgissant devant lui. La donnée temporelle s'avère être ainsi un écueil pour toute lecture comparatiste des œuvres d'un même auteur et, en particulier, pour un créateur si soucieux de mener une méditation sur la signification de l'acte créateur : si l'on tente, malgré tout, d'embrasser du regard ces deux ouvrages, il conviendra de garder toujours à l'esprit l'existence de cet ensemble de données en constante

mutation. En effet, le lecteur auquel s'adresse Cervantès ne cesse de changer au cours des années et il se lassera donc de certains modèles ; la théorie littéraire est, elle aussi, en évolution et s'impose progressivement dans le monde des lettres en diffusant certains préceptes ; enfin, l'auteur lui-même poursuit sa réflexion l'enrichissant continuellement à la faveur de chacune des expériences littéraires qu'il mène. L'analyse conjointe de *La Galatée* et du *Persiles* se heurtera ainsi toujours à ces différences qui sont constitutives de la création, car celle-ci intervient toujours dans un *hic et nunc* qu'il convient de retracer et de prendre en considération : or ce sont aussi précisément ces nuances ou ces phénomènes de rupture qui font la richesse de l'étude de deux œuvres d'un même auteur.

Fort de ses multiples expériences d'écriture, Cervantès redéfinit sans cesse son itinéraire poétique, comme en témoignent les deux ouvrages qui font l'objet de notre étude. Aussi, *La Galatée* et le *Persiles* se présentent-ils comme deux univers imaginaires bien distincts qu'il semblerait audacieux de tenter d'assimiler. Toutefois, ces créations révèlent aussi l'attitude active et réactive d'un auteur souhaitant s'adapter aux nouvelles contraintes théoriques, répondre aux attentes de ce lectorat friand d'évasion sans jamais perdre de vue son propre projet : l'élaboration d'une écriture de l'imaginaire. En effet, malgré les différences perceptibles entre *La Galatée* et le *Persiles*, ces deux créations relèvent d'un même mode d'action et d'une même métaréflexion qui s'est complexifiée et enrichie, mais qui ne se fonde pas moins sur les mêmes postulats. Si ces deux œuvres constituent en elles-mêmes deux véritables laboratoires où l'auteur expérimente et élabore une formule jugée satisfaisante à un moment donné, elles intègrent aussi un itinéraire où chaque création constitue un jalon. Dès lors, la variété mise en évidence lors d'une consultation rapide de l'ensemble de la production fictionnelle de Cervantès ne doit pas masquer la continuité ni la cohérence dans la recherche littéraire. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'a de cesse de poser et de reformuler les mêmes questions : comment justifier l'écriture de fictions à une période où la fiction est irrémédiablement suspectée de séduire les lecteurs ? Comment élaborer une écriture où l'imaginaire serait à l'honneur ? En filigrane, se dessine un contexte de création face auquel tout auteur doit se positionner, car il pourrait, à terme, devenir étouffant. À une période où la théorie littéraire se précise et devient un nouvel acteur sur la scène littéraire, où les réalités commerciales semblent contraindre tout auteur à penser en termes de vente et où le devoir d'instruire prime sur celui de divertir, l'on est en droit de se demander quel est l'espace restant à la création et quelle est

la place dont peut jouir l'imaginaire. À cet égard, l'étude de *La Galatée* et du *Persiles* a pu mettre en lumière un certain nombre de caractéristiques dans la démarche cervantine témoignant d'un refus réitéré de l'enfermement : dès *La Galatée*, Cervantès veille à définir cet espace d'inventivité et de création dont l'auteur doit disposer. Aussi réaffirmera-t-il, dans chaque œuvre, l'importance de cette liberté auctoriale. Sans remettre directement en question les principes structurant le monde des lettres dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, Cervantès poursuit sa quête d'une écriture de l'imaginaire qui est aussi écriture de la liberté : se détachant des modèles, décelant les failles des paradigmes génériques constituant autant de références pour les lecteurs et les théoriciens et se retournant sans cesse sur son propre parcours poétique, Cervantès découvre toute la dimension subversive de l'imagination à une époque où la raison et l'entendement sont portés aux nues.

Il ressort des conclusions précédentes que *La Galatée* et le *Persiles* constituent deux étapes bien distinctes dans l'itinéraire que Cervantès trace à travers les genres, les problématiques littéraires et les attentes d'un lectorat changeant, mais témoignent aussi de la permanence d'une quête. Chaque œuvre plaide en faveur d'une écriture de l'imaginaire, convoquant des images peuplant les esprits des lecteurs et les invitant à adopter une attitude active durant la lecture en recomposant mentalement ce que la narration esquisse. Une telle écriture dévoilera l'imaginaire d'un auteur capable de s'adapter aux réalités de son temps et de relever les défis des nouvelles normes littéraires. Cette écriture, enfin, s'expose dans son caractère imaginaire et revendique sa qualité de création de l'imagination. Aussi, la troisième partie de notre travail tentera-t-elle de serrer au plus près l'écriture cervantine pour en mettre en lumière certains principes. Elle visera également à montrer comment Cervantès donne à voir le caractère imaginaire de son écriture par des effets de mises en scène et comment cette écriture répond aux problématiques de la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles. En effet, Cervantès propose matière à réflexion à cette Espagne des Siècles d'Or qui voue un véritable culte aux images et ne prêche que par la vue. L'écriture de l'imaginaire n'est donc pas seulement écriture imagée : elle est aussi écriture problématisée et écriture-miroir d'une société aux prises avec les paradoxes qui la traversent.

Troisième partie :
Pour une écriture de l'imaginaire

La définition de la littérature du XIX^e siècle proposée par Philippe Hamon serait, à bien des égards, applicable au contexte des Siècles d'Or en Espagne, période qui correspond à l'avènement des arts visuels érigeant le précepte horacien *ut pictura poesis* en valeur absolue : « la littérature, art verbeux et artisanal de fabriquer des images à lire qui, sous la figure-reine des rhétoriques, l'hypotypose, « donnent à voir » »⁵⁷⁵. Dans le contexte qui nous intéresse plus particulièrement, il est vrai que face à la figure de l'écrivain se dresse aussi celle du peintre dont l'art est admiré de tous et qui semble davantage en mesure d'atteindre cette vraisemblance si prisée dans le domaine de la création. À l'heure où nous nous apprêtons à parler d'une écriture ou de la recherche d'une écriture susceptible d'embrasser les deux œuvres cervantines que sont *La Galatée* et le *Persiles*, il nous faut aussi replacer ces deux ouvrages dans un contexte de création que nous n'avons pas encore précisé : la période baroque. Une fois de plus, la terminologie est problématique dans la mesure où le terme « baroque » est loin de donner lieu à une définition unanimement acceptée⁵⁷⁶. Selon José Antonio Maravall, par exemple, la culture baroque serait à lire comme le reflet d'une société « dirigida, masiva, urbana y conservadora »⁵⁷⁷. Or, certains traits que nous allons retenir comme caractéristiques d'une écriture de l'imaginaire doivent être mis en relation avec ce courant baroque. Aussi, si nous nous en remettons à l'une des interprétations du Baroque espagnol – réductrice, mais aussi révélatrice de l'image que nous a léguée cette période – proposée par Helmut Hatzfeld :

« El Barroco supone riqueza, plenitud, plétora. Por lo tanto, donde hay Barroco, hay evocadoras enumeraciones selectivas, llenas de emocionales, exageradas e imaginativas calificaciones que producen un sentido de subordinación respecto a una unidad superior, y no un caos de elementos singulares, como es típico de ciertos textos renacentistas (Rabelais). »⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ HAMON, P., *Imageries – littérature et image au XIX^e siècle*, op.cit., p. 43

⁵⁷⁶ Comme le résume l'introduction de l'ouvrage de Cristóbal Belda Navarro: « « La verdad es que estamos ante uno de los términos más controvertidos de la historia del arte, y su concepto está aún lejos de una definición. Más que como un estilo, Bialostocki lo presenta como “una línea de fuerza cultural” o un universo de formas, pues el Barroco fue un estilo, una época y también una actitud. La primera pregunta que se plantea es si en la cultura de siglo XVII, y aun en las primeras décadas del siglo XVIII, puede hablarse de un conjunto coherente a nivel estilístico; es decir, ¿hubo un estilo único? Claramente, no; sí hubo una multiplicidad de estilos. Y qué decir con respecto a España. Todavía la diversidad y variedad fue mayor. », BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Los siglos del Barroco, Historia del arte español 2*, Madrid, Akal, 1997, p. 5.

⁵⁷⁷ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 131-306.

⁵⁷⁸ HATSFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964, p.334

Étant donné que nous allons, à présent, nous concentrer davantage sur l'écriture à proprement parler de *La Galatée* et du *Persiles*, certaines similitudes relevées entre les deux œuvres seraient, du moins partiellement, explicables par l'appartenance à ce courant baroque tel qu'il est décrit par Helmut Hatzfeld. L'abondance, dont parle le critique, par exemple, est particulièrement évidente dans *La Galatée* et le *Persiles*. Abondance d'épisodes, abondance de personnages : de telles remarques seront, en effet, aisément applicables à ces deux créations. L'unité y est néanmoins toujours préservée, notamment à travers le rapport qu'entretiennent les histoires et les personnages secondaires avec l'histoire et les personnages éponymes : celle de Galatée (même si sa conclusion est différée à un deuxième livre qui ne sera jamais écrit) et celle de Persiles et Sigismunda qui atteint sa conclusion dans le dernier chapitre du dernier livre, au terme de l'œuvre.

En outre, ce qui retient plus particulièrement notre attention dans la définition d'Helmut Hatzfeld, c'est l'émergence de l'épithète « imaginativas » qui semble associer la notion de « baroque » au champ lexical de l'imagination... Aperçue sous ce jour, l'écriture baroque entretiendrait une parenté privilégiée avec le domaine de l'imaginaire, laissant par là même une place de premier ordre à l'imagination et à la créativité des auteurs. Ainsi, en suivant ce raisonnement, la présence de certains traits caractéristiques de l'esthétique baroque dans une œuvre pourrait constituer l'indice d'une écriture envahie par l'imaginaire ou elle viendrait, en tout cas, renforcer et conforter, d'une certaine façon, le caractère imaginaire de cette écriture. Il convient, bien sûr, d'émettre des nuances, car toute œuvre baroque n'est pas vouée à devenir une œuvre de l'imaginaire et, inversement, toute œuvre de l'imaginaire ne se situe pas inexorablement dans cette période baroque. Pourtant, dans le cas qui nous occupe, celui de *La Galatée* et du *Persiles*, Cervantès paraît avoir su tirer parti de ce que l'esthétique baroque impliquait afin de proposer une écriture de l'imaginaire digne de ce nom. Ainsi, les techniques visant à orchestrer une œuvre, à la mettre en scène, les effets de mises en abyme récurrents qui sont retenus comme des traits de l'esthétique baroque sont aussi des éléments sur lesquels Cervantès va s'appuyer pour faire émerger l'écriture qu'il recherche.

Pourtant, à la même période, Montaigne énonçait la conception d'un branle universel en affirmant que « le monde n'est qu'une branloire pérenne »⁵⁷⁹, annonçant de la sorte que la notion

⁵⁷⁹ MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, t. 1, Paris, Garnier-Flammarion, 1958, p. 20.

d'unité est difficile à saisir et que tout projet, même s'il est un, est soumis à des principes de variation, à des nuances infinies. Sans vouloir atténuer les changements, les différences tangibles entre les deux œuvres cervantines, l'analyse qui suit tentera de faire ressortir leur participation à un même projet cervantin, celui d'élaborer et de parfaire une écriture de l'imaginaire. Ce projet semble aller de soi pour un auteur comme Cervantès : en effet, son imaginaire d'auteur a été modelé par ses lectures, son regard critique ne l'a jamais détourné de formes littéraires où l'imaginaire opère comme un fondement soutenant l'édifice fictionnel. Ce créateur s'est également attaché à définir ce que pouvaient être les imaginaires de ses lecteurs, afin de leur proposer des univers imaginaires cohérents auxquels ils pouvaient prendre activement part.

L'écriture de l'imaginaire qui prend forme dans les deux œuvres de Cervantès n'éclate-t-elle pas, tout d'abord, dans le travail de mise en scène de la fiction auquel se livre le créateur ? Cervantès semble, en effet, chercher à indiquer à ses lecteurs que l'ouvrage qu'il leur soumet est bien le fruit de son imagination et qu'ils sont donc en présence d'une construction fictionnelle : « ceci est une fiction ». Œuvres imaginaires, *La Galatée* et le *Persiles* ne font-elles pas montre de leur caractère fictif ? Ne soulignent-elles pas leurs fondements (le pacte de lecture, la théâtralisation et la réflexivité devenant alors des indices de cette essence imaginaire et fictionnelle) ? Dans un deuxième temps, nous tenterons de démontrer que l'écriture cervantine répond profondément aux attentes des lecteurs conviés à convoquer images et idéaux afin qu'ils interrogent, à leur tour, la réalité qui les entoure – ce contexte d'écriture que Cervantès a préalablement passé au crible –. Dans une société gagnée par l'image et dominée par les apparences et par une raison parfois criticable (pensons au concept de la Raison d'État en vogue au début du XVII^e siècle), le détour par l'imaginaire s'avère peut-être salutaire et nécessaire. Rappelant à ses lecteurs l'existence d'idéaux et le pouvoir de la faculté de former des images – l'imagination venant alors seconder la raison –, Cervantès ne souligne-t-il pas la nécessité de l'imaginaire ? Enfin, les effets d'échos perceptibles entre *La Galatée* et le *Persiles*, la permanence de problématiques dans ces deux créations et l'affirmation réitérée de la valeur de l'imaginaire, ainsi que de la poésie constituent autant d'indices nécessaires pour déterminer les enjeux qui se cachent derrière l'écriture telle que la conçoit et la pratique Cervantès.

a- Mises en scène de la fiction

Si Cervantès est passé à la postérité comme l'auteur de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* où affleure une critique des livres de chevalerie dont l'invraisemblance indisposait de plus en plus les théoriciens, les moralistes et les érasmistes notamment, les deux sous-genres qu'il a élus pour inaugurer et clôturer sa création révèlent un profond écart avec le réalisme et l'ironie si souvent loués par la critique dans son « chef-d'œuvre ». Avec *La Galatée* et le *Persiles*, en revanche, Cervantès a préféré exposer le caractère profondément fictionnel de ces créations. En effet, le « roman pastoral » comme le « roman d'aventures » font notamment appel à des temporalités et des spatialités bien particulières montrant leur profond ancrage dans les régions de l'imaginaire. L'écriture de l'imaginaire que l'auteur a mise en œuvre dans *La Galatée* et le *Persiles* nous invite à rappeler les distinctions établies par Javier Blasco et Edward C. Riley entre deux catégories au sein de la création cervantine. En effet, pour ces critiques, il existe une différence essentielle entre des œuvres comme *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et, d'autre part, *La Galatée* et le *Persiles* qui proposent une exploration de cette veine littéraire qu'est le *romance*, même si Cervantès n'a pas manqué d'y apporter des innovations nécessaires pour ne pas contrevenir aux attentes de ses lecteurs et aux règles dominantes à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle :

« Las obras de Cervantes arriba citadas, –*La Galatea*, *El Persiles*– son « romances », pero « romances » aptos ya para dar acogida a lo cotidiano, a « lo particular »; aptos para atender a la representación de los intereses del individuo (y ya no tanto a las « esencias » representativas de la colectividad), o aptos para interpretar el mundo de la vida cotidiana; un mundo en el que las fronteras entre el « ser » y el « deber ser » no son diáfanas ni infranqueables y en el que la realidad está preñada de sueños, o al revés. »⁵⁸⁰

Cette nuance relevée par Javier Blasco entre deux catégories de créations a joui d'une certaine reconnaissance aux yeux des critiques contemporains, mais elle a souvent donné lieu à des assimilations et des déformations : ainsi d'aucuns auront souhaité démontrer le lien entre *novel* et roman moderne – et, ce faisant, entre certaines œuvres de Cervantès et la notion de modernité – reléguant alors les créations que Javier Blasco avait identifiées comme appartenant au *romance* à un groupe secondaire, lié à une tradition qui a perdu de sa vigueur au fil du temps. Pourtant, ce que le critique s'est attaché à définir, c'est l'essence imaginaire d'œuvres qui ne tournent pas le

⁵⁸⁰ BLASCO, J., *Cervantes, raro inventor, op.cit.*, p. 154

dos au réel, à l'« être », mais qui envisagent aussi l'existence d'un second paramètre, « le devoir être », les univers possibles et les rêves qui peuvent surgir dans les ouvrages puisqu'ils font aussi partie des problématiques de l'individu – lecteur ou créateur potentiel –. Aussi ce qui distinguerait finalement des créations comme *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de *La Galatée* et du *Persiles* relèverait davantage du dosage entre ces deux principes que sont le « ser » et le « deber ser ». Dans la première des deux catégories, Cervantès privilégie l'arrière-plan de l'être et de la réalité, tandis que dans la seconde, c'est l'univers des possibles qu'il aura retenu en guise de décor. Au sein des œuvres, ces deux dominantes seront ensuite confrontées à leur contraire qui n'est peut-être pas à lire en termes d'opposition, mais bien plutôt de complémentarité. En effet, explorateur de frontières génériques, Cervantès s'est aussi beaucoup intéressé à cette frontière, bien souvent perméable, séparant la réalité, la vie quotidienne de l'imaginaire et du rêve la sondant selon des angles différents au fur et à mesure de ses créations.

Incontestablement, *La Galatée* et le *Persiles* présentent des similarités légitimant ainsi la démarche d'un critique comme Javier Blasco qui les réunit dans une même catégorie. Dès lors, après l'étude des particularités de ces deux expérimentations littéraires qui a occupé la deuxième partie de notre travail, nous souhaitons, à présent, dépasser les différences formelles afin de comprendre en quoi ces deux créations prennent effectivement place dans le groupe *romance* défini par Javier Blasco. De fait, *La Galatée* et le *Persiles* traduisent un même attachement de l'auteur à travailler un univers particulier, un monde parallèle qui croise aussi parfois la représentation du *hic et nunc* des lecteurs cervantins, l'interrogeant et le problématisant. Œuvres privilégiant la représentation de possibles et d'idéaux, le « roman pastoral » et le « roman d'aventures et d'épreuves » rédigés par Cervantès sont, en effet, marquées par une même volonté : il s'agit de donner à voir leur caractère imaginaire et fictionnel. Mais quelle est la nature de ce que Cervantès cherche à proposer à ses lecteurs ? Créateur dont la métaréflexion a été particulièrement étudiée afin de prouver la modernité de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès a décidé de rendre visible cette frontière séparant le réel du fictif dans *La Galatée* et le *Persiles*. Interrogeant cette division d'ailleurs matérialisée par l'objet-livre, le créateur met donc en scène le caractère fictionnel de ces deux œuvres afin d'affirmer leur appartenance à cette catégorie si souvent dénigrée qu'est le *romance*.

Dans le but de découvrir la technique employée dans *La Galatée* et le *Persiles* et d'analyser le travail de mise en scène et de théâtralisation, notre intérêt se portera, tout d'abord, sur la présence du lexique imaginaire dans ces deux créations. Puis nous tenterons de définir l'imaginaire décrit et convoqué par Cervantès dans ses œuvres : entre *La Galatée* et le *Persiles*, nous relèverons, encore une fois, des différences dans les choix effectués par Cervantès, mais il conviendra aussi de prendre en considération la permanence de certaines problématiques. Ainsi, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* se concentre tout particulièrement sur la question du pacte de lecture, cet accord – implicite ou explicite – sur lequel se fonde l'acte de lecture et qui est aussi une occasion d'interroger la façon d'introduire le lecteur dans l'univers imaginaire proposé dans l'œuvre : en d'autres termes, de franchir cette frontière entre réel et imaginaire. En effet, le lecteur doit appréhender correctement ce passage pour apprécier la création qui se déroule sous ses yeux. En outre, préoccupé par l'acte même de la narration, Cervantès n'a de cesse d'interroger les enjeux de cette entreprise consistant à raconter des histoires, mais aussi à donner à lire l'imaginaire. La mise en scène de la fiction que nous avons mentionnée se dévoilera enfin dans des procédés présents dans *La Galatée* et repris dans le *Persiles* : la théâtralisation et la réflexivité visent à matérialiser cette volonté de donner à voir le caractère fictionnel et artificiel des créations, de signifier la frontière entre le réel et le présent de la lecture, d'une part, et la temporalité et la spatialité du monde imaginaire soumis au jugement du lecteur, d'autre part.

- Occurrences du champ lexical de l'imagination

Tout au long de notre travail, nous n'avons eu recours au champ lexical de l'imagination et, en particulier, au terme *imaginaire* : pour définir les préoccupations d'un auteur et ce qu'il désire coucher sur le papier, pour révéler les fondements sur lesquels se construisent *La Galatée* et le *Persiles* et, à présent, pour caractériser une écriture. Or, ce vocable, érigé en fil directeur de notre travail, peut apparaître – comme nous l'avons évoqué en introduction – anachronique pour qualifier des œuvres de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle : Philippe Hamon travaille, par exemple, ce champ lexical, mais il aborde les créations du XIX^e siècle, une période qui assiste aux prémices du cinémascope et de la photographie. Une première question se pose donc : est-il pertinent de parler d'image et d'imaginaire pour une création des Siècles d'Or ? Comme le rappelle ce théoricien de la littérature française du XIX^e siècle :

« Le XIX^e siècle n'a certes pas inventé l'image, comme il n'a pas inventé la littérature, comme il n'a pas inventé la relation de l'image à la littérature (il suffit de penser à la tradition de *l'ut pictura poesis*, à l'enluminure au Moyen Âge, aux devises et emblèmes à la Renaissance), comme il n'a pas inventé la présence d'images et d'objets figuratifs en littérature. Mais il a modifié profondément et radicalement cette relation en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant, ou faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle *imagerie*, – le terme se généralise au XIX^e siècle – faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques. »⁵⁸¹

En effet, le XIX^e siècle constitue un second avènement de l'image dans la société et la littérature de cette période s'empare bien vite de ce phénomène remarquable. Cependant, le critique admet aussi l'existence de témoignages antérieurs de ces rencontres entre image et texte, ainsi que de réflexions sur leur rapport, sur la présence de l'image dans la société, sur l'intégration de l'image dans des créations faites de mots. Évoquant quelques exemples – puisés dans le Moyen Âge ou dans la période de la Renaissance –, Philippe Hamon démontre ainsi la pertinence de ce champ d'étude pour des ouvrages antérieurs à la période analysée par ses soins.

En ce qui concerne la période qui nous intéresse – les XVI^e et XVII^e siècles – et l'espace qui nous occupe – la péninsule Ibérique –, la présence du courant baroque, l'émergence d'une théorie sur la peinture et l'influence du Concile de Trente légitimant la diffusion des images religieuses représentent déjà trois indices de l'existence d'une problématique de l'image dans la société espagnole des Siècles d'Or. Aussi n'est-il pas surprenant qu'un auteur comme Cervantès, que nous avons déjà qualifié de fin observateur de son contexte de création, ait décidé d'aborder au sein de ses œuvres cette question de l'image et il le fera selon plusieurs perspectives. En outre, l'image comme représentation, comme construction visuelle entretient aussi des liens étroits – qui ne sont pas simplement de l'ordre de l'étymologie – avec l'imagination, cette faculté de se représenter mentalement les choses. En effet, l'image construite par le peintre est tout autant le fruit de sa technique – de son art – que du travail mental où l'entendement et l'imagination ont dû s'allier. Enfin, rappelons que l'imaginaire – d'un auteur ou d'un lecteur – est formé de diverses images ou représentations provenant d'expériences précédentes (réelles ou lues). Aussi, entre image, imagination et imaginaire, Cervantès va-t-il explorer cet à-côté du réel, cette interprétation du réel qui le fascine et qui est pourtant souvent tenue en mauvaise part – tout comme la fiction – par ses

⁵⁸¹ HAMON, Philippe, *Imageries – Littérature et image au XIX^e siècle*, op.cit., p. 13.

contemporains. Comme l'indique José María Pozuelo Yvancos, *Pedro de Urdemalas* ou *Los Baños de Argel* n'explicitaient-ils pas ce rapport complexe ?

« En Cervantes es ya un incontrovertible logro ese vínculo entre imaginación e inventiva, creación de mundos, literarios o no. Así en *Pedro de Urdemalas*, encontramos en el parlamento del Rey:

“ ¡Oh imaginación, que alcanzas
las cosas menos posibles
si alcanzan las imposibles
de reyes las esperanzas!” (vv.3108-3111)

La imaginación es capaz de alcanzar lo imposible, concebida por tanto como mundo imaginado por las esperanzas del Rey. En otra comedia, *Los baños de Argel* encontramos una asimilación de imaginación con ficción, y por tanto en un eje contrapuesto al de verdad:

“ No de la imaginación
este trato se sacó,
que la verdad lo fraguó
bien lejos de la ficción” (vv.3082-3084) »⁵⁸²

Toute la création de Cervantès attestera, d'ailleurs, cet intérêt de l'auteur pour ce registre de l'activité humaine si fréquemment méprisé, tant il est vrai que le champ lexical de l'imagination parcourt l'ensemble de sa production narrative [cf annexes 19, 20, 21, 22 et 23]. Aussi convient-il, à présent, d'observer de plus près le contexte d'apparition de ces termes ainsi que la fréquence à laquelle Cervantès les sollicite.

Le champ lexical de l'imagination est indéfectiblement présent dans les œuvres narratives de Cervantès et, contrairement à ce que l'on aurait pu supposer, il ne se limite pas uniquement, ou de façon plus dense, à *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et à *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*. En effet, les relevés démontrent l'existence d'une certaine régularité dans le surgissement des termes venant former ce champ lexical au cours des différences expériences narratives menées par Cervantès. Ainsi, dès sa première création où la prose acquiert un rôle de premier plan, nous dénombrons cent onze occurrences de termes allant du verbe « imaginer » – conjugué ou à l'infinitif – au substantif « imaginación » – au singulier ou au pluriel –, tandis que l'on en relève cent treize dans le *Persiles*, et respectivement cent seize, cent quatre et cent dix-huit dans la première et dans la seconde partie de *Don Quijote de la Mancha* et dans les *Novelas Ejemplares*. Une telle régularité nous incite à formuler un certain nombre de remarques et d'hypothèses. De fait, alors que le sujet des deux œuvres centrales de la création

⁵⁸² POZUELO YVANCOS, José María, « Los conceptos de fantasía e imaginación en Cervantes », *Barcarola : Revista de creación literaria*, n° 70, 2007, p. 119.

cervantine – les fantaisies d’un bien étrange personnage, lecteur crédule et inventif – aurait pu laisser supposer une présence accrue du champ lexical de l’imagination dans ces ouvrages, force est de constater que les quatre créations recensent, toutes, ces termes de façon égale (oscillant entre cent dix et cent dix-huit occurrences). Or, une telle récurrence dans l’ensemble des ouvrages de Cervantès peut surprendre. En effet, s’il paraît cohérent d’utiliser de façon régulière ces termes dans des créations abordant l’imagination, l’on peut s’interroger sur les raisons de la permanence de ces vocables dans des œuvres ne se présentant pourtant pas comme des réflexions sur cette capacité de l’esprit à créer des images. En d’autres termes, Cervantès a préparé ses lecteurs à une telle rencontre lorsqu’ils ouvrent les deux volumes de *Don Quijote de la Mancha* : d’ailleurs, le personnage principal n’est-il pas devenu une incarnation de cette faculté humaine et de ses excès ? En revanche, dans d’autres ouvrages où l’imagination n’occupe pas le centre de l’histoire, l’on peut se demander la raison d’une présence aussi massive des vocables liés à l’imagination. Ainsi, dans *La Galatée* et le *Persiles*, le créateur ne retient pas, à proprement parler, l’imagination comme sujet de ses ouvrages et pourtant il ponctue ces deux œuvres d’une centaine de dérivés du verbe *imaginar* et du substantif *imaginación*.

L’importance du champ lexical de l’imagination dans *La Galatée* et le *Persiles* constitue un phénomène digne d’intérêt, car il laisse à penser que cette faculté avait déjà retenu l’attention de l’auteur avant la rédaction des deux parties de *Don Quijote de la Mancha* et qu’il développera sa réflexion jusqu’au terme de son itinéraire créatif. L’examen de cette capacité de représentation dont est doté l’homme ne se concentre donc pas dans un seul ouvrage, mais se déploie sur l’ensemble de la création de Cervantès comme en témoigne la présence, diffuse, de ces vocables relatifs à l’imagination. Plus encore, l’émergence de ces termes dans les deux ouvrages que nous étudions paraît indiquer que le pan de l’imaginaire exploré alors par Cervantès est davantage lié à l’essence fictionnelle des œuvres traversées par ce réseau de mots. Le champ lexical, outil souvent sollicité par les théoriciens et parfois utilisé de façon abusive pour extirper une signification dont le texte est parfois dépourvu, n’en constitue pas moins une preuve formelle de la prégnance de mots dans la mise en forme d’une écriture. Or, dans le cas de Cervantès, il est indéniable que le créateur confère à ces termes étymologiquement liés à l’image une fonction particulière dans ses ouvrages. En outre, la réapparition de ces vocables créera, sans nul doute, un effet sur le lecteur confronté, de façon récurrente, à ces phénomènes de répétition. Il est vrai que contrairement à ce

qui se produit dans les deux parties de *Don Quijote de la Mancha*, *La Galatée* et le *Persiles* ne mettent pas en scène une imagination idéalisée. Toutefois, ces deux œuvres vont aussi mettre en lumière la complexité de cette faculté : celle-ci peut, en effet, être associée à des adjectifs dont la connotation négative tend à en souligner les excès, mais elle est aussi présentée dans les rapports qu'elle établit avec la création artistique ou avec le sentiment amoureux. Dans *La Galatée*, par exemple, nous retrouverons tout autant des associations comme « su imaginación falsa »⁵⁸³ où l'adjectivation indique les dangers et les dérives de cette puissance que des expressions telle « amorosas imaginaciones »⁵⁸⁴ dévoilant la parenté entre le travail de représentation et le sentiment amoureux. Dans le *Persiles*, l'éventail des caractéristiques de cette faculté est encore mis en valeur : elle est encore associée à des abus, comme lorsque Mauricio déplore l'existence de « esa fábula, tan creída como mal imaginada »⁵⁸⁵, mais elle entretient aussi des liens avec la vérité (« y veréis cómo sale verdadera vuestra imaginación »⁵⁸⁶).

Dans tous les cas, le champ lexical de l'imagination rendra compte du dynamisme inhérent à cette puissance. Dans la mesure où il se réfère à une force créatrice, Cervantès privilégie bien souvent le verbe *imaginar* qu'il conjugue à tous les temps et associe, en outre, à différentes personnes. C'est donc parfois un « je » qui devient le sujet de ce verbe et fait part des images logées dans son esprit à ceux qui l'entourent. Mais c'est aussi souvent le narrateur ou les personnages qui se plaisent à interpeller l'imagination de leurs interlocuteurs ou des lecteurs en les priant d'imaginer l'inimaginable : en effet, les structures telles « que imaginarse pudiera »⁵⁸⁷, « que puede imaginar el pensamiento »⁵⁸⁸ ou « que puede imaginarse »⁵⁸⁹ sollicitent directement la faculté du lecteur ou de l'interlocuteur à se représenter des choses incroyables ou, du moins, hors du commun. L'imagination n'est donc pas seulement mise en scène dans *La Galatée* et le *Persiles*, mais elle est aussi décrite comme un instrument indispensable pour que le dialogue se nouant entre l'œuvre et le lecteur, entre le narrateur et ses narrataires, fonctionne pleinement. Enfin, l'écriture et la lecture – actes silencieux –, mais aussi le récit – impliquant l'oralité et

⁵⁸³ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 299.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁸⁵ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 247.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 448.

⁵⁸⁷ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 491.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 500.

⁵⁸⁹ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 153.

l'écoute – ne seraient peut-être pas si radicalement différents de la vision et de la représentation dans la perspective de Cervantès. Ce dernier revient, en effet, sur l'étymologie du terme – reliant image et imagination – ainsi que sur les présupposés, partagés aux XVI^e et XVII^e siècle, d'une imagination capable de rendre visibles les objets qu'elle forme, reforme ou déforme, afin d'exposer, dans ses œuvres, une conception nouvelle de la création. On le devine, le créateur confrontera art du récit et art visuel, imagination et représentation afin de définir une écriture inédite. Comme le souligne José María Pozuelo Yvancos, ces deux paradigmes se retrouvent souvent mêlés dans les ouvrages cervantins :

« Del mismo modo que se dice muchas veces “pintar en la imaginación”, como don Quijote hace con Dulcinea cuando dice: “y pinto en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad” (*Quijote*, I, 25) o la de “quedar impreso” en el *Persiles*: “Luego como llegaron conocieron a Auristela y a Periandro, como aquellos que por su singular belleza quedaban impresos en la imaginación del que una vez los miraba” (*Persiles*, Libro III, 14);

En otro texto del *Persiles*, por ejemplo podemos seguir perfectamente el tópico, referido a la imaginación como pintura registrada en el pensamiento que pasa luego a las palabras como forma de figuración semejante o sustitutoria de la vista: “ Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación donde la tengo fija, y pintarosla con palabras, y ponerlosla delante de la vista, para que comprendiéndola viéades la mucha razón que tengo de alabarosla...” (*Persiles*, Libro III, 6) o más adelante: “porque el pintor me ha dicho, que de una sola vez que la ha visto la tiene tan aprehendida en la imaginación que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando” (*Persiles*, Libro III, 14). En esta serie de textos se ve perfectamente la secuencia: vista – fijación en la imaginación a modo de pintura – palabra. »⁵⁹⁰

Reprenant les *topoi* et s'appuyant sur l'observation précédemment menée d'une société subjuguée par l'image et la peinture, Cervantès n'en affirme pas moins la puissance de cet art qui s'élabore avec les mots et qui, grâce à l'imagination – d'abord de l'auteur, puis du lecteur – est aussi en mesure de rendre visible ce que l'esprit de l'auteur recèle. L'écriture et le livre sont tout aussi aptes à donner à voir et à solliciter l'imagination que les arts visuels. Plus encore, une œuvre engendrée par la plume d'un auteur ne laisse-t-elle pas davantage de liberté au pouvoir de représentation de celui qui en prendra connaissance ?

Cervantès a perçu le principe de réciprocité existant entre création et imagination. Aussi, la fréquence à laquelle il fait surgir ces deux termes laisse-t-elle transparaître sa volonté de proposer une réflexion sur ce lien essentiel à ses lecteurs. Il n'est donc pas rare que les vocables

⁵⁹⁰ POZUELO YVANCOS, J. M., « Los conceptos de fantasía e imaginación en Cervantes », *art. cit.*, p. 117.

« imaginar » ou « imaginación » interviennent dans des contextes où la création est à l'honneur. Dans *La Galatée*, par exemple, ce champ lexical apparaît ainsi, à plusieurs reprises, au sein des chants entonnés par les bergers ou même par la nymphe Calliope lorsqu'elle entreprend l'éloge de la création espagnole : Artidoro l'inscrit dans le poème qu'il grave dans l'écorce d'un arbre ⁵⁹¹, Erastro l'emploie aussi dans l'une de ses compositions du deuxième livre ⁵⁹², Mireno en fait de même dans le troisième livre lorsqu'il écrit à sa bien-aimée Silveria ⁵⁹³. Mais c'est aussi le cas de Damón qui l'utilise, par deux fois, dans le chant qu'il propose dans le quatrième livre ⁵⁹⁴ et de Lauso qui l'introduit également dans une composition du cinquième livre ⁵⁹⁵. L'apothéose inscrite dans le dernier livre de *La Galatée* sera enfin l'occasion d'insérer dans trois chants et dans deux écrits le terme « imaginar » ou l'un de ses dérivés : nous le retrouvons, en effet, dans le chant de Calliope ⁵⁹⁶, dans celui d'Elicio ⁵⁹⁷ (à deux reprises), dans celui de Marsilio ⁵⁹⁸, mais également sur un papier où sont retranscrits les vers de Galercio ⁵⁹⁹, ainsi que dans la lettre de Galatée à Elicio ⁶⁰⁰.

Dans le *Persiles*, Cervantès multipliera encore les rapprochements entre le paradigme de l'imagination et celui de création. En effet, le premier livre renferme des expressions telles « que en la imaginación fabrico » ⁶⁰¹, « me representaba la imaginación mil géneros de muertes espantosas » ⁶⁰², « pintándola en mi imaginación, no como persona ordinaria y de bajo estado, sino como a reina de todo el mundo » ⁶⁰³. Dans le second livre, Periandro rappellera la toute-puissance de l'imagination lorsqu'il se souvient que l'un de ses marins avait déclaré « esto imaginé con tan gran vehemencia que me fuerza a decir que lo vi » ⁶⁰⁴ et Mauricio, détenteur du discours

⁵⁹¹ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 246.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 305.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 407.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 500.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 572.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 593-594.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 594.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 620.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 625.

⁶⁰¹ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 143.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 168.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 366.

scientifique, expliquera le rêve de Periandro en ces termes : « Ésas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades »⁶⁰⁵. C'est cependant dans le troisième livre que Cervantès insiste le plus fortement sur cette parenté étroite entre imagination et création, comme l'illustre la vieille pèlerine, personnage étrange, qui explique son souhait de donner à voir et de peindre, avec les mots, la fête qu'elle évoque à ses interlocuteurs : « Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación, donde la tengo fija, y pintáros la con palabras y ponéros la delante de la vista, para que, comprendiéndola, viéredes la mucha razón que tengo de alabáros la »⁶⁰⁶. Ce lien entre création et imagination fera, d'ailleurs, l'objet de plus amples développements dans d'autres passages et l'évocation d'un dramaturge sera, par exemple, l'occasion de le mentionner de nouveau : « por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia »⁶⁰⁷. En outre, Cervantès n'omet pas d'approfondir la relation entre arts visuels et imagination en se référant tantôt à la peinture (« el pintor que me ha dicho que, de sola una vez que la ha visto, la tiene tan aprehendida en la imaginación, que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando »⁶⁰⁸), tantôt à la gravure (« como a aquellos que, por su singular belleza, quedaban impresos en la imaginación del que una vez los miraba »⁶⁰⁹). Nous reviendrons, un peu plus loin, sur ces analogies entre art visuel, écriture et imagination, mais il est déjà évident que la faculté de la représentation est envisagée comme un outil indispensable pour Cervantès.

- Un imaginaire ou une pluralité d'imaginaires ?

Le lexique de l'imaginaire et de l'imagination travaille donc les créations de Cervantès en profondeur et il conviendrait, à présent, d'identifier l'imaginaire que l'auteur cherche à découvrir et à donner à voir à ses lecteurs. En effet, si les vocables liés à l'imagination abondent sous sa plume et si l'on peut en conclure que Cervantès introduit dans ses œuvres une réflexion sur l'imagination, l'on est aussi en droit de s'interroger sur la conception de l'imaginaire proposée et

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 386.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 487.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 443.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 570.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 575.

développée dans *La Galatée* et du *Persiles*. Eu égard à la prégnance du lexique de l'imagination et à l'intérêt évident que Cervantès porte à la métaréflexion, il nous faut, désormais, examiner l'univers imaginaire que le créateur cherche à construire. À ce propos, les remarques de Félix Martínez-Bonati constituent un point de départ intéressant pour entreprendre cette définition. Établissant d'importantes nuances entre les notions de genre littéraire et de « région imaginaire », concept qu'il élabore et explique, le critique nous invite à dépasser la classification générique que nous avons jusqu'ici privilégiée – car elle était diffusée et admise aux XVI^e et XVII^e siècles – pour tenter d'envisager différemment les créations cervantines. Selon lui :

« El concepto de región imaginaria no equivale, como se ve, al de género literario: una obra puede abarcar más de una región estética; sería, en cambio, un contrasentido sostener que puede pertenecer a más de un género (manteniendo el sentido aristotélico tradicional del término). Hay géneros –como el de la novela pastoril– que son esencialmente pluriregionales, y otros –como el de la novela realista– que son esencialmente uniregionales. »⁶¹⁰

D'après ce critique, il conviendrait donc de déterminer toutes ces régions de l'iminaire glissées dans *La Galatée* et le *Persiles*, car elles ne se superposent pas exactement à la dénomination générique que l'auteur a cherchée à donner à ses créations ou que la critique a tentée d'affubler, *a posteriori*, à ses ouvrages. En effet, les genres vers lesquels se tourne Cervantès, au début et au terme de son parcours narratif, sont peut-être des formules juxtaposant plusieurs régions imaginaires et permettant à l'auteur d'affiner ses conclusions et de multiplier les approches pour cerner les pouvoirs de l'imagination. À cet égard, la présence d'un nombre considérable de personnages dans *La Galatée* et le *Persiles* participerait de cette volonté de créer non seulement une région, mais des régions imaginaires dans les deux œuvres étudiées. En effet, dans *La Galatée*, soixante-neuf personnages interviennent dans le roman et, dans le *Persiles*, l'on en dénombre pas moins de soixante-dix-huit, répartis inégalement (vingt-deux dans le premier livre, treize dans le second, trente-cinq dans le troisième et huit dans le dernier livre). Une telle abondance ouvre incontestablement l'espace du livre, par le biais des récits ou des chants de chacun de ces personnages : toutes ces productions verbales esquisseront les frontières d'un nouveau champ de l'iminaire, dans la mesure où un personnage incarne un monde imaginaire indépendant et autonome. Les soixante-neuf personnages de *La Galatée* et les soixante-dix-huit que le lecteur rencontre dans le *Persiles* sont donc à l'origine de cette diversité des régions

⁶¹⁰ MARTÍNEZ-BONATI, Félix, *El Quijote y la poética de la novela*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 76.

imaginaires caractéristique de ces deux créations. L’histoire principale (celle du triangle amoureux entre Galatée, Erastro et Elicio et celle du voyage de Persiles et Sigismunda) est régulièrement confrontée à de nouveaux noyaux imaginaires : les rencontres avec de nouveaux personnages entrecroisent alors diverses régions imaginaires qui étaient pourtant, *a priori*, hétérogènes et qui n’avaient donc pas de raison de se retrouver imbriquées dans un même espace-livre. Or, comme le rappelle Félix Martínez-Bonati :

« Parte de la obra de Cervantes se constituye formalmente mediante la superposición de principios de estilización diversos, la mezcla o el cruce, a veces disonante, de arquetipos de carácter opuesto. Lo dicho vale también para la estructura interna de los personajes, cuya riqueza tiene parte de su fundamento en la conjunción, dentro de la identidad del personaje, de arquetipos contrarios y hasta contradictorios. »⁶¹¹

Ce que nous avons d’abord interprété comme une recherche menée par Cervantès d’une *varietas* indispensable pour éviter l’ennui, le *fastidium*, et pour respecter les canons littéraires de son époque ou comme une expérimentation destinée à mettre à l’épreuve la plasticité générique du « roman pastoral » ou du roman grec s’avère aussi un moyen privilégié pour faire progresser sa réflexion sur l’imaginaire et la fiction. Découvrant les potentialités de l’introduction d’un personnage, Cervantès décide d’allonger, de façon notable, leur liste afin de multiplier les régions imaginaires traversées par ses lecteurs. De la sorte, l’auteur de *La Galatée* et du *Persiles* poursuit sa réflexion sur le concept de seuil et sur le passage d’une région à l’autre : en effet, les récits des personnages sont, chaque fois, l’occasion de créer des ruptures aux yeux du lecteur. Ce dernier devra en appeler à un nouveau réseau imaginaire pour se représenter les univers dans lesquels gravitent les personnages rencontrés. Or, dans *La Galatée* notamment, Félix Martínez-Bonati considère l’histoire de Silerio comme un exemple particulièrement probant de cette technique mise au point par Cervantès. Voici ce qu’affirme le critique :

« En el Libro Segundo de *La Galatea*, encontramos un notorio desplazamiento de dirección contraria: con la narración, por el ermitaño Silerio, de la historia de Timbrio y Silerio, se sale de la utópica Hispania pagana, de toponimia latina y ausencia de nombres, ritos y actitudes cristianas, hacia el mundo diferente de la novela italiana de ambiente cortesano. El tránsito hacia afuera de la región imaginaria estrictamente pastoril, está marcado aquí también por un desplazamiento geográfico: de los prados del interior de la península al puerto de Barcelona. Allí aparecen, por primera vez en la obra, clérigos que llevan un crucifijo en procesión, la justicia encarnada en instituciones falibles e impersonales, la gran ciudad, y otros elementos de la extensa región de capa y espada –llamémosla así, dando a esta expresión un sentido mucho más amplio que el usual. Las leyes de una estilización

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 51.

son incompatibles con las de la otra: hay, como dijimos, discontinuidad entre las regiones de lo imaginario. »⁶¹²

Dès *La Galatée*, Cervantès a donc déjà compris ce que présageait l'introduction d'un personnage dans son œuvre : loin d'être un simple actant, il incarne le centre d'un nouvel univers relevant d'une esthétique particulière. Le personnage se pare alors de nouvelles fonctionnalités et sera rarement limité à son seul rôle narratif : en effet, Cervantès s'est surtout intéressé à tout ce qui pouvait entourer chaque être de papier esquissé (son passé, son origine sociale...) et c'est pour cela que les récits acquièrent une place prédominante dès sa première création semi-narrative. Par la suite, le créateur réemploiera fréquemment cette construction en perspective, faite de croisements et de contrastes entre des personnages provenant d'horizons divers. Un tel édifice oblige le lecteur à franchir de nouveaux seuils afin d'accéder à tous ces univers coexistant dans chaque œuvre.

La construction imaginaire qu'est la fiction est donc un lieu ouvert à une diversité de régions imaginaires qui s'imbriquent ou se juxtaposent, qui se différencient les unes des autres tout en se complétant. L'unicité préservée par l'auteur est alors également mise en regard avec la diversité et les seuils qui s'accumulent au sein de chacune des créations de Cervantès, témoignant ainsi du travail mené par l'auteur pour mettre à nu la spécificité de la fiction. Aussi, le nombre conséquent de personnages apparaissant dans *La Galatée* et dans le *Persiles* ne sera-t-il plus seulement le signe de l'appartenance de ces œuvres à un courant baroque caractérisé par le foisonnement : il révèle davantage le projet ambitieux de l'auteur. En effet, le choix générique initial n'est définitivement pas perçu par Cervantès comme une contrainte : il y entrevoit surtout la possibilité d'étudier le rapport entre une région imaginaire dominante et des contre-points apportant autant de nuances à la première construction imaginaire présentée par l'auteur à ses lecteurs. Une fois le livre ouvert, ces derniers seront projetés, à maintes reprises, dans de nouveaux espaces et leur capacité de représentation sera alors sollicitée à chaque introduction d'un nouveau personnage. Ainsi, après avoir franchi le premier seuil matérialisé par la couverture de l'ouvrage, le lecteur en rencontrera de nouveaux : il devra se former de nouvelles représentations d'unités fictionnelles construites sur un espace différent, sur un glissement temporel et sur une esthétique particulière. Il lui faudra, en outre, percer les influences génériques parfois hétérogènes ou même

⁶¹² *Ibid.*, p. 49-50.

les références intertextuelles spécifiques. À la recherche d'un mouvement en spirale qui emporte le lecteur toujours plus loin dans les contrées de l'imaginaire et de la fiction, Cervantès multiplie les seuils en explorant, dans le même temps, le principe de mise en abyme – une nouvelle façon de dévoiler le caractère profondément imaginaire de ses créations –.

Le phénomène relevé par Félix Martínez-Bonati ne se limite pas à *La Galatée*. Il se retrouve encore, bien des années plus tard, dans le *Persiles* où les récits des divers personnages croisés par le couple éponyme opèrent aussi, à chaque fois, comme des moments de découverte, pour les lecteurs, d'un nouveau territoire imaginaire. Dans le *Persiles*, le premier véritable récit marquant cette rupture et ce passage d'une région à une autre est celui d'Antonio, au cinquième chapitre du premier livre puisqu'il contraint son public à délaisser, un instant, son *hic et nunc*. En effet, dans le contexte de l'Île Barbare, Antonio guide ses auditeurs – et par là même les lecteurs – vers un nouvel espace : cette Espagne de Charles Quint, commandée par les valeurs chevaleresques, par l'honneur et par la bienséance. On en voudra pour illustration les références aux guerres en Allemagne⁶¹³ menées par l'Empereur, également roi de Castille et d'Aragon : elles convient le lecteur à réaliser une translation à la fois géographique et temporelle. Le récit se déroule dans l'Espagne du XVI^e siècle et mentionne les tensions religieuses divisant alors l'Empire : lecteurs et auditeurs délaissent ainsi momentanément cette Île Barbare difficilement repérable sur une carte et dominée par un paganisme inquiétant et sauvage. Si le récit d'Antonio permettra de reconstituer ultérieurement l'itinéraire qui l'a conduit jusque dans ces contrées lointaines, il crée surtout une rupture en développant une nouvelle région imaginaire où l'honneur – et ses dérivés – rappelle les idéaux chevaleresques – et leurs revers – et où la religion qui est au cœur de conflits militaires déchirant alors l'Europe produit un contraste singulier avec les rites païens pratiqués sur l'Île Barbare.

Si le récit des personnages constitue le signe formel de ce passage d'une région imaginaire à une autre et s'il permet à Cervantès de composer une impressionnante mosaïque de régions imaginaires dans *La Galatée* et le *Persiles*, il n'est pas le seul lieu retenu par le créateur pour multiplier ces univers fictionnels. En effet, il convient de constater que dans le *Persiles*, le fil directeur qu'est le voyage du couple éponyme autorise également l'intrusion de nouvelles régions

⁶¹³ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 162.

imaginaires sans forcément passer par les récits des personnages. Aussi les différences évidentes entre les quatre livres formant le *Persiles* témoignent-elles de ce même engouement cervantin pour la frontière et le franchissement de cette limite. En effet, le Septentrion hostile du premier livre contraint les personnages à se déplacer et à errer d'île en île, tandis que le huis-clos du palais de Policarpo dans le deuxième livre pourra éveiller, chez le lecteur, un sentiment d'étouffement. Le motif du pèlerinage du troisième livre justifiera la traversée du Portugal, de l'Espagne et du Sud de la France, tandis que le quatrième et dernier livre retiendra l'Italie comme décor prenant Rome comme centre et point d'arrivée – centre de la Chrétienté, mais aussi centre de la dépravation et de la corruption, ville de marchands et de prostituées –. Ce bref résumé indique que Cervantès cherche à créer des unités bien distinctes afin que les lecteurs puissent revivre, à plusieurs reprises, cette expérience grisante du franchissement et de l'immersion dans un nouvel univers. Chaque livre se singularise, en effet, par rapport aux autres en proposant un nouvel espace de l'imaginaire dans lequel Cervantès introduira encore d'autres unités par la multiplication des récits des personnages : le mouvement de spirale que nous avons évoqué semble donc s'accroître dans le *Persiles*.

Afin de comprendre ce *crescendo* repérable entre *La Galatée* et le *Persiles*, il nous faut rappeler l'étape qu'a représentée la rédaction des *Novelas Ejemplares* : Cervantès s'est alors pleinement mesuré à cette question du passage. Le choix de présenter ses narrations sous la forme d'un recueil trahit évidemment ce même désir auctorial de proposer à ses récepteurs la possibilité de multiplier les expériences esthétiques en explorant des mondes imaginaires bien différents et pourtant juxtaposés. Les premières lignes de ces récits brefs, qui imposent, en outre, à l'auteur de poser rapidement le décor, illustrent cette recherche menée par Cervantès pour (dés-)orienter ses lecteurs en les immergeant très vite dans un univers qu'ils devront se représenter. Dans les *Novelas Ejemplares* qui sont les créations concentrant, rappelons-le, le plus grand nombre d'occurrences du champ lexical relatif à l'imagination [cf. annexe 23], Cervantès souhaite, en effet, plonger son lecteur en quelques mots dans un espace singulier. À cet égard, l'enchaînement des conclusions et des introductions dans les *Novelas Ejemplares* – inhérent à l'organisation en recueil – permet à Cervantès de mesurer l'importance des seuils et des zones de franchissement. Dans les douze introductions du recueil, l'auteur a dû faire montre de toute son habileté pour projeter son lecteur dans différents espaces, le forçant alors à convoquer diverses esthétiques et à

reconstituer plusieurs relations intertextuelles. C'est ce que l'on découvre dans la *Novela del licenciado Vidriera*, par exemple, qui rappellera au lecteur la structure du roman picaresque en décrivant un jeune garçon endormi « por las riberas de Tormes »⁶¹⁴. En revanche, la nouvelle précédente, *La española inglesa*, s'était tournée vers les conflits entre l'Angleterre et l'Espagne, retenant finalement le premier de ces deux pays pour décor et introduisant un trait du roman grec, le rapt d'enfants : « 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 »⁶¹⁵. Qu'il fasse le choix de lire toutes ces histoires successivement ou en ménageant des pauses, le lecteur devra toujours remettre en question les représentations qu'il s'était faites dans la nouvelle précédente, lorsqu'il décide d'entreprendre la lecture de la suivante : il réitère ainsi cette expérience originelle qu'est la prise de connaissance du contexte, des personnages et du décor de la nouvelle.

Au terme de cette analyse, force est d'admettre que la construction de toutes les œuvres de Cervantès cherche à traduire la même conception de l'imaginaire : il n'est pas un, mais multiple et c'est pourquoi chaque création devra former une véritable mosaïque. Refusant de cultiver une écriture qui ne proposerait qu'une région imaginaire à ses lecteurs – bridant de la sorte l'imagination de l'auteur et privant le lecteur du plaisir de la découverte –, Cervantès dote ses ouvrages de ce même caractère polymorphe et complexe. Si nous sommes bien en présence d'une écriture de l'imaginaire, le créateur envisage cet imaginaire dans sa profusion : aussi nous faut-il veiller à ne pas associer le singulier utilisé dans l'expression « écriture de l'imaginaire » à une conception simpliste et unitaire du terme « imaginaire ». La volonté auctoriale d'en montrer la complexité ne se perçoit-elle pas, enfin, dans le refus de mettre un terme – un point final – à cette savante imbrication ? Avec *La Galatée*, qui se clôt de façon ambiguë puisqu'elle est en attente d'une deuxième partie, nous serions ainsi en présence d'une forme d'œuvre ouverte, pour reprendre, à notre compte, les termes d'Umberto Eco⁶¹⁶ : une œuvre qui place dans un au-delà du livre la possibilité de nouveaux discours et l'émergence probable de nouveaux univers imaginaires.

⁶¹⁴ CERVANTES, M., *Novelas Ejemplares II*, op. cit., p. 43.

⁶¹⁵ CERVANTES, M., *Novelas Ejemplares I*, op. cit., p. 243.

⁶¹⁶ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 18.

- Une technique reprise d'œuvre en œuvre : la mise en scène de l'imagination

Élaborer une écriture de l'imaginaire peut sembler une tâche ardue autant qu'une entreprise un peu téméraire à une époque où la raison et le discernement sont les facultés privilégiées et où l'imagination est fréquemment parée d'adjectifs négatifs. Imagination et déraison vont, en effet, souvent de pair dans les esprits des contemporains de Cervantès et l'on en veut pour preuve le succès des deux parties de *Don Quijote de la Mancha*, mises en scène de cette imagination débridée qui, dans les œuvres en question, provoquera le rire de bien des lecteurs. Cependant, dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles, l'imagination suscite davantage la crainte que le rire : faculté difficile à apprivoiser et à mettre au pas, ses manifestations et son impact font l'objet d'un contrôle important. En dépit de ce mépris répandu pour tout ce qui a trait à l'imagination, Cervantès, pour sa part, y a décelé matière à réflexion, car il a su distinguer les qualités propres à cette faculté. Aussi, de *La Galatée* au *Persiles*, Cervantès s'attachera-t-il à faire l'éloge de l'imagination dont la vitalité prise en mauvaise part par tout un courant de pensée devrait être mise à profit.

La Galatée, relecture du « roman pastoral » et plus particulièrement du parangon générique que sont *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor se fonde sur les conclusions tirées par l'auteur-lecteur, Cervantès. Or, faut-il rappeler que Jorge de Montemayor avait déjà, lui aussi, mis l'accent sur la puissance de l'imagination annonçant de la sorte cette relation si particulière se nouant entre « roman pastoral » et imaginaire ? En effet, les termes « imaginación » et « imaginar » jaillissent également, avec une remarquable récurrence, sous la plume de son auteur qui inspirera Cervantès. On citera, en guise d'exemple, les propos du personnage principal, Sireno : « Yo te digo, Silvano, que en ti muestra bien el tiempo que cada día va descubriendo novedades muy ajenas de la imaginación de los hombres »⁶¹⁷. Le personnage en appelle ici à l'inimaginable, constatant le rôle joué par l'imagination dans la découverte de la nouveauté. La fréquence avec laquelle réapparaît ce champ lexical dans *Los siete libros de la Diana* aura séduit Cervantès qui trouve ainsi dans cette création un point de départ pour sa propre réflexion. À cet égard, notons que Jorge de Montemayor suggère déjà que les attermoissements amoureux sont

⁶¹⁷ MONTEMAYOR, J., *Los siete libros de la Diana*, op.cit., p. 88.

indissociables de l'imagination de l'amant. La narration soulignera particulièrement ce lien lorsqu'elle évoque le personnage éponyme :

« Diana, cuya vida era tan triste cual puede imaginar quien viesse una pastora, la más hermosa y discreta que entonces se sabía, tan fuera de su gusto casada, siempre andava buscando entretenimientos para pasar la vida hurtando el cuerpo a sus imaginaciones; »⁶¹⁸

L'amoureuse déçue semble trouver dans l'imagination une façon – momentanée – de panser ses plaies et d'oublier ses maux : amour et imagination sont donc, de toute évidence, liés aux yeux de Jorge de Montemayor et c'est pourquoi Cervantès reprendra, chez cet auteur, les fondements de sa propre réflexion sur la psychologie du désir et de l'amour. Force est de constater que dans les épisodes de *La Galatée*, le lexique de l'imagination se retrouvera mêlé aux problématiques amoureuses de façon accrue par rapport à ce que l'on pouvait observer dans *Los siete libros de la Diana* : Cervantès ayant mesuré toute la pertinence de la mise en relation effectuée par Jorge de Montemayor entre le phénomène amoureux et l'imagination. En outre, par rapport à *Los siete libros de la Diana*, Cervantès prend le parti d'accorder davantage d'espace aux discours des personnages, donnant ainsi à voir aux lecteurs l'intériorité de ces personnages en proie au tourment amoureux ou désireux de se représenter l'objet de leur amour *in absentia* dans leur esprit. Travaillant, de façon évidente, l'intertextualité à l'origine de sa réflexion, Cervantès complexifie les rapports entre imagination et amour que son prédécesseur avait décelés en y introduisant cette nouvelle dimension qu'est la création.

Sans nous perdre dans des interprétations psychanalytiques qui dépassent indéniablement nos compétences, il convient d'observer que le processus de sublimation travaille, en profondeur, *La Galatée* : en effet, les personnages ne se contentent pas seulement de se représenter les êtres qu'ils aiment, mais l'objet de leur amour se fait aussi source d'inspiration et de création. Le nombre de chants dans *La Galatée* porte aveu, de façon éclatante, de ce phénomène que Cervantès a décidé de mettre au premier plan. Tous les chants de *La Galatée* reconnaissent, en effet, la valeur et la complémentarité du trinôme imagination-amour-crétion : l'amour devient le noyau à partir duquel se déploie l'imagination et l'invention (l'*inventio* devenant ici aussi expression et preuve de l'imagination inspirée par le sentiment de l'amant-crétion). Les réminiscences de la théorie platonicienne sont notoires pour celui qui prêtera attention à toutes ces pièces poétiques :

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 340-341.

l'inspiration amoureuse et l'imagination se conjuguent, en effet, dans la première création cervantine comme le laisse supposer la présence du champ lexical de l'imagination dans dix des chants ponctuant la trame de *La Galatée* [cf. annexe 15]. Le chant gravé par Artidoro dans l'écorce d'un arbre fait état du terme « imaginara »⁶¹⁹ (il intervient dans la lamentation d'un amant éconduit – ou qui, du moins, se croit éconduit –), Erastro utilise le vocable « imagino »⁶²⁰ dans son éloge de la belle Galatée. Mireno, lui aussi, emploiera ce même terme dans les vers rédigés pour l'ingrate Silveria et lus par Elicio⁶²¹. L'imagination alimente le sentiment amoureux et devient aussi, parfois, la cause du fourvoiement des amants – Cervantès suit, en cela, son modèle, Jorge de Montemayor – : aussi est-elle donc, légitimement, au centre de la création poétique de ces bergers tout voués à l'amour. Écrits dans des poèmes, gravés dans l'écorce d'arbre ou simplement chantés, les termes « imaginación » ou « imaginar » se glissent dans les compositions des différents personnages, révélant ainsi un lien que *Los siete libros de la Diana* n'avait pas mis en évidence. Pour Cervantès, il n'était guère concevable de dissenter sur l'imagination et l'amour sans mentionner la création : ces trois termes se font écho et c'est pour cette raison que son œuvre se plaît tant à les entremêler. L'importance numérique des chants dans *La Galatée* est donc, tout à la fois, l'occasion de donner la voix à ses amoureux hantés par l'image de leur bien-aimée et un moyen d'exposer le dialogue se nouant entre amour, art et imagination. Toutes ces pièces poétiques sont l'expression de personnages dominés par l'Amour et inspirés par l'image – souvent idéalisée ou, au contraire, diabolisée – de l'être qui s'est emparé de leur esprit et de leur cœur. La métatextualité transparaît donc déjà dans le premier ouvrage narratif de Cervantès dévoilant les fondements du projet de l'auteur : celui de mettre en scène la création, en la présentant dans un réseau de relations où l'on retrouvera la thématique amoureuse et cette faculté envoûtante assignée à l'imagination.

Dans le *Persiles*, l'association entre création et imagination se verra reprise, développée et parfois nuancée. En effet, adoptant le ton parfois critique envers cette faculté qu'il avait déjà employé dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès module sa réflexion sur l'imagination dans le *Persiles* en y intégrant les critiques émises à son encontre. Son ouvrage n'en reconnaît pas moins la vitalité de la création et de l'imagination affirmant, de nouveau, le caractère

⁶¹⁹ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 246.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 305.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 334.

profondément imaginaire de cette œuvre. À cet égard, le long récit que Periandro-Persiles entreprend au cours du deuxième livre constitue l'un des moments où la création et le pouvoir de l'imagination sont particulièrement mis en relief. En effet, le personnage-narrateur ne se contente pas de réactiver ses souvenirs et de les ordonner pour raconter son histoire à ses auditeurs, mais il va véritablement chercher à les recréer, afin de proposer une création linguistique originale que ses récepteurs sauront apprécier à sa juste valeur. Le travail de mise en scène est encore évident tant la narration s'efforce de donner un caractère visuel à ce moment si particulier que constitue le récit. Ainsi, les différents personnages sont réunis et le narrateur prend préalablement soin d'obtenir un « salvoconduto »⁶²², celui d'organiser ses propos à sa guise. Première affirmation de la liberté de celui qui compose, cette situation confère aussi à Periandro un rôle central, puisque tous lui prêteront une oreille attentive. Tous les auditeurs acceptent, volontiers, cette requête formulée par celui qui va les faire voyager par son récit : « Todos le dijeron que hiciese su gusto, que de cualquier cosa que él dijese le recibirían; y él que más contento sintió fue Arnaldo, creyendo descubrir, por lo que Periandro dijese, algo que descubriese quién era »⁶²³. Une fois ces précautions prises, il est indéniable que Periandro se laissera, bien vite, emporter par son récit : son imagination fertile le conduira à évoquer des épisodes que certains auditeurs jugeront *a posteriori* inutiles et d'autres, dont le caractère purement imaginaire suscitera un débat.

Au cours de sa longue narration, Periandro avouera l'importance d'une figure féminine, la belle Auristela reconstituant ainsi le trinôme élaboré dans *La Galatée* : l'amour (rappelons qu'Auristela n'est pas la sœur, mais bien la femme aimée) réveille ici l'imagination (presque le fantasme) du narrateur-créateur qui bâtit son récit. Ainsi, Periandro n'hésitera pas à représenter sa bien-aimée comme une incarnation presque divine – le terme « imagen » rappelant les images religieuses – Auristela « mostró ser imagen sobre el mortal curso levantada »⁶²⁴. En outre, son imagination le poussera à l'affubler de divers costumes la représentant notamment en allégorie de la chasteté (« acompañamos perpetuamente a la Castidad, que en figura de tu querida hermana hoy ha querido disfrazarse. »⁶²⁵). L'imagination et les créations produites par cette faculté sont magistralement mises en scène dans le récit de Periandro : leur lien avec le sentiment amoureux –

⁶²² CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 339.

⁶²³ *Ibid.*, p. 339.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 346.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 385.

qui n'est pas connu des auditeurs du récit de Periandro, rappelons-le – est explicité pour le lecteur et l'évocation de sa bien-aimée déclenche l'enthousiasme créatif du narrateur. Remarquons toutefois que certaines nuances sont introduites : en effet, Periandro n'est-il pas un narrateur captif ? Pris dans l'enthousiasme de sa création et de son sentiment amoureux, il perd de vue l'existence d'une autre figure, pourtant, majeure : celle du destinataire. Or, c'est un public partagé que Cervantès décrit dans ce second livre du *Persiles* : certains personnages expriment leur plaisir à écouter et à découvrir l'œuvre et les portraits composés par Periandro, tandis que d'autres trouveront que son récit ne respecte pas assez les critères aristotéliens et, notamment, le principe d'unité. L'évocation d'une allégorie, par exemple, ne constitue-t-elle pas une digression inopportune dans un récit destiné à expliquer les raisons du périple entrepris par Periandro ? Cette question, Cervantès ne la tranche pas, car c'est au lecteur d'apporter sa propre réponse : il sera peut-être de l'avis des personnages appréciant les détours empruntés par le narrateur ou, au contraire, de ceux qui expriment leur agacement et leur lassitude face à de telles dérives.

Dans le *Persiles*, Cervantès propose à ses lecteurs, à travers le récit de Periandro, la représentation de deux instants, pourtant rarement concomitants : la création et la réception. Il les relie au plaisir de la représentation – le narrateur reforme par son récit des images qui l'habitent et les récepteurs devront, à leur tour, se construire une image à partir de ce qu'ils entendent –. Le pouvoir de l'imagination transparaît avec une force particulière dans la remarque d'Auristela à la fin de l'épisode où Periandro lui avait assigné un rôle allégorique : « De tal manera – respondió Auristela – ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía »⁶²⁶. Le récit de Periandro constitue donc un moment essentiel dans l'économie du *Persiles* dans la mesure où il développe une métaréflexion qui ne se centre pas uniquement sur la création et sur l'écriture, mais également sur la réception et sur l'imagination – celle du narrateur et des récepteurs –. Située au cœur du testament littéraire de Cervantès, la création verbale de Periandro est, enfin, le lieu de la synthèse des diverses questions abordées dans *La Galatée* : l'imagination du créateur est féconde, mais n'est pas infallible et les observations de Mauricio déplorant le manque d'unité rappelleront, sans conteste, le nouveau cadre théorique avec lequel doit se conjuguer la faculté d'invention de tout créateur. Cependant l'essence du discours sur l'imagination et la création reste inchangée : Periandro a conquis le droit de raconter ce qu'il

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 386.

souhaite et plusieurs personnages-récepteurs éprouveront un plaisir authentique en l'écouter. La création subjuguée comme le prouve l'enchantement du récit de Periandro : « La que con más gusto escuchaba a Periandro era la bella Sinforosa, estando pendiente de sus palabras como con las cadenas que salían de la boca de Hércules : tal era la gracia y donaire con que Periandro contaba sus sucesos »⁶²⁷. Dans ce passage du *Persiles*, Cervantès confirme la validité de ce triangle déjà esquissé dans *La Galatée* où amour, imagination et création nouent un dialogue fertile, sans pour autant tourner le dos aux critiques formulées à son époque. Aussi, la décision d'introduire non pas une, mais des figure(s) de récepteur(s) est-elle à lire comme un artifice ingénieux destiné à rappeler que la création ne fait que bien rarement l'unanimité et que l'auteur ne pourra jamais prétendre convaincre tous les lecteurs.

Nous venons de relever le travail de construction accompli tant dans *La Galatée* que dans le *Persiles* par le biais de la mise en scène. Or, un tel procédé ainsi que les parallélismes et l'exagération sont souvent tenus pour les éléments fondateurs de ce que l'on nomme « l'esthétique baroque », une caractérisation qui pose, par ailleurs, un certain nombre de problèmes. Peut-on, en effet, considérer *La Galatée* comme une création baroque ? Le substrat platonicien ou la réflexion sur l'Amour qui s'y déploie tendent davantage à relier cette œuvre au courant artistique précédent qui prenait l'Antiquité comme exemple. Au-delà des catégorisations élaborées *a posteriori*, il conviendrait plutôt de comprendre les motivations profondes de Cervantès lorsqu'il insiste tant sur ces effets de mise en scène et de théâtralisation dans ses œuvres. L'hypothèse de l'élaboration d'une écriture de l'imaginaire permettrait alors d'embrasser *La Galatée* et le *Persiles* : ainsi, au lieu d'opposer ces deux œuvres – parce que l'une est une survivance de l'esthétique renaissante et l'autre présente des traits baroques –, tentons au contraire de les (re)lire, en fonction de ce projet bien plus vaste qu'est la définition d'une écriture de l'imaginaire. Toute écriture supposant l'existence d'une autre figure plus ou moins explicite – le destinataire –, il nous faut, à présent, préciser la nature du pacte de lecture instauré dans *La Galatée* et le *Persiles*. Cervantès a-t-il préparé son lecteur à voyager dans des espaces imaginaires et à devenir partie prenante du processus de création ?

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 356.

- Le pacte de lecture, ciment de la construction imaginaire

En guise d'introduction à cette sous-partie, les propos de Robert Escarpit nous permettront de reformuler la signification de l'acte d'écriture en en soulignant les enjeux communicationnels :

« À quelles motivations profondes obéit l'homme dont la main s'avance vers l'objet nommé livre ? Qu'attend-il de cet « amas de feuilles sèches » couvertes de signes, sinon la communication de la pensée d'autrui qui s'étale dans les pages. Soulignons à ce propos l'équivoque du terme livre qui désigne à la fois un matériau support de signes et le contenu intellectuel que véhiculent ces signes, c'est-à-dire à la fois le signifiant et le signifié.

L'écrivain, en apportant un manuscrit à l'éditeur, ne souhaite-t-il pas transmettre un message au plus grand nombre possible d'interlocuteurs en multipliant le nombre d'exemplaires de ce message ? Et selon la réponse que recevra l'écrivain de la part de ses lecteurs, réponse que traduisent les chiffres de vente de l'ouvrage et les appréciations de la critique, il continuera à écrire, à émettre de nouveaux messages. L'auteur écrit pour être lu et le livre n'existe qu'à partir du moment où il est lu, à partir du moment où le signifiant devient signifié par l'intermédiaire du décodage et du décodeur. Communiquer c'est aussi décoder un message et la transformation du signifiant-livre en signifié porte un nom précis : la lecture. »⁶²⁸

Les observations de Robert Escarpit rappellent l'essence de la création considérée, ici, comme un acte de communication qui n'atteindra son plein accomplissement qu'au moment de la réception : lorsque l'œuvre sera reçue, lue et appréciée. En retraçant le schéma de la communication également applicable – bien que selon des modalités un peu particulières – à la création artistique, Robert Escarpit relève aussi un aspect que l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* abordera, pour mieux le comprendre, dans ses ouvrages : le jeu de question-réponse se déroulant entre auteur et lecteur. Selon le critique, la réponse que reçoit l'écrivain sera de deux ordres : en effet, elle pourra être à la fois quantitative (se mesurant alors en ouvrages vendus) et qualitative (les critiques formulées à l'encontre d'un ouvrage confortant le créateur dans son entreprise ou, au contraire, le décourageant de reprendre la plume). Or, en ce qui concerne l'œuvre de Cervantès, nous ne disposons, hélas, pas de toutes les données énumérées par Robert Escarpit : les chiffres de vente de l'ouvrage et l'ensemble des appréciations de la critique ne nous sont pas tous parvenus. Cependant, d'autres données semblent pouvoir pallier ce manque et l'on pense, bien sûr, à celles que nous fournissent les récents travaux sur les bibliothèques et sur les libraires dans l'Espagne des Siècles d'Or : si la présence des ouvrages de Cervantès n'est pas massive, nous en retrouvons toutefois la trace dans différentes bibliothèques comme celle du chanoine de Tolède, Pedro Ocón

⁶²⁸ ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social –Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, p. 221.

où sont présents le *Persiles* et *Las Novelas Ejemplares* en 1618⁶²⁹, celle du roi, Philippe IV qui possédait *La Galatée*, *Las Novelas Ejemplares* et le *Persiles*⁶³⁰, mais aussi dans les fonds des libraires tel Alonso Pérez Montalbán⁶³¹ qui disposait d'exemplaires de *La Galatée*, des *Novelas Ejemplares* et du *Persiles* ou Francisco de Robles⁶³², l'éditeur de Cervantès qui, en 1626, avait encore en sa possession plusieurs exemplaires de *La Galatée*, de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et de *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*. Nos propres recherches nous ont, enfin, permis de découvrir *La Galatée*, le *Persiles* et les *Novelas Ejemplares* dans le même acte notarié, celui des biens de Fernando de Segura y Puebla, trésorier du Cardinal Duc de Lerma décédé en 1620 [cf. annexe 6]. Si ces données restent partielles et fragmentaires et s'il demeure difficile de mesurer le véritable succès récolté par les ouvrages de Cervantès, elles nous autorisent cependant à appliquer les remarques de Robert Escarpit à la création cervantine. En effet, le créateur ne poursuit-il pas sa recherche et son travail d'écriture parce qu'il a reçu cette « réponse » d'un lectorat naissant qu'il attendait ? Si les éléments factuels que nous avons mentionnés nous permettent de prouver l'existence d'un lectorat contemporain de Cervantès (la présence de plusieurs créations d'un même auteur ne pouvant pas être le fruit d'une pure coïncidence), il convient à présent de comprendre les termes de ce dialogue entre l'auteur et son lecteur.

Pour Cervantès, ce principe d'interaction avec le lecteur semble avoir guidé sa réflexion. En effet, la deuxième partie de notre étude avait déjà suggéré la capacité de *La Galatée* et du *Persiles* à en appeler à des pans bien spécifiques de l'imagination des lecteurs, ainsi qu'à éveiller et à alimenter l'imagination de ce lectorat aux multiples visages. Nous disposons donc, déjà, de facteurs explicatifs du succès – difficile à mesurer, mais indéniable – rencontré par ces deux créations auprès du lectorat espagnol, mais aussi français de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle. La question du pacte de lecture n'a cependant pas encore été résolue. Or c'est là que se

⁶²⁹ DÍEZ BORQUE, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, op.cit., p. 106.

⁶³⁰ BOUZA, Fernando, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005, p. 169.

⁶³¹ CAYUELA, Anne, *Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005, p. 255-365.

⁶³² LASPÉRAS, Jean-Michel, « El fondo de librería de Francisco de Robles, editor de Cervantes », *Cuadernos Bibliográficos*, 38, 1979, p. 107-138.

jouent, en profondeur, les termes du dialogue que Cervantès instaure avec ses récepteurs en leur proposant *La Galatée*. La façon dont l'auteur présente ses ouvrages constitue un guide pour la réception de ces mêmes œuvres et fournit, de surcroît, d'intéressants indices quant au message transmis aux lecteurs. À cet égard, l'un des ressorts essentiels des créations cervantines tient à cet effort continu pour créer et alimenter une complicité avec le lecteur : en effet, dans chacun de ses livres apparaît – de façon plus ou moins explicite – la notion de jeu. Les critiques ont, d'ailleurs, souvent mis l'accent sur l'importance de cette dimension ludique et de ce pacte de lecture, car ils marquent, à leurs yeux, la complexité et la profondeur de l'édifice littéraire cervantin. Ainsi, Javier Blasco s'interrogeait-il, par exemple, sur les modalités et la teneur de ce jeu instauré avec le lecteur en remarquant : « ¿En qué consiste la mecánica de ese juego que Cervantes nos propone a los lectores con sus relatos ? Prioritariamente, es un juego literario, que se concreta en el diálogo con la literatura de su tiempo »⁶³³.

L'on sait qu'à chaque entreprise cervantine correspond au moins un genre par excellence : *La Galatée* et le « roman pastoral », *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et le roman de chevalerie, les *Novelas Ejemplares* et la *novella* italienne, le *Persiles* et le « roman d'aventures et d'épreuves ». La relation générique est, à chaque fois établie par l'auteur car l'appartenance générique reste une donnée indispensable dans la mesure où elle prédispose le lecteur, le préparant à découvrir un ouvrage en lui fournissant un certain nombre d'indications. Cependant, le lecteur sera seul à tenter de deviner à quelle œuvre précisément renvoie tel ou tel passage, tel ou tel épisode, tel ou tel personnage de l'ouvrage dont il prend connaissance. Le pacte de lecture se déploie donc sur une relation de complicité plaçant le lecteur dans la position de celui qui doit résoudre les énigmes des filiations génériques et qui pourra saisir la complexité de l'univers de la création. Cervantès a toujours identifié, avec précision, son appartenance générique : *La Galatée* est une églogue et le *Persiles*, un ouvrage reprenant le modèle d'Héliodore. Le lecteur est ainsi apparemment orienté, mais cette orientation pourrait s'avérer trompeuse car elle est une et car l'auteur l'indique avec un peu trop d'insistance. Nous avons déjà constaté que le *Persiles*, par exemple, devrait aussi être comparé à d'autres modèles : la lecture du testament littéraire de Cervantès s'enrichirait si le lecteur élargissait les comparaisons à d'autres créations. D'ailleurs, le résumé proposé au début de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras ne concentre-t-il pas

⁶³³ BLASCO, J., *Cervantes, raro inventor, op.cit.*, p. 170.

toutes les thématiques développées, plus tard, par Cervantès ?

« repartida en siete libros, los quales tratan de unos estremados amores, que un cavallero de Sevilla llamado Luzman, tuvo con una hermosa donzella llamada Arbolea: y las grandes cosas que le sucedieron en diez años que anduvo pelegrinando por el mundo y el fin que tuvieron sus amores. »⁶³⁴

Le mécanisme sur lequel se fonde le pacte de lecture consiste à inciter le lecteur à se montrer actif et attentif : Cervantès encourage toujours, implicitement, son interlocuteur à réaliser un tel travail comparatiste en dénouant l'écheveau des références intertextuelles sur lesquelles repose chacune de ses créations. De la sorte, le récepteur saisira la critique sous-jacente et l'on pense, bien sûr, immédiatement aux romans de chevalerie, bien que cette remarque vaille aussi pour le modèle, pourtant unanimement loué d'Héliodore. En outre, il apercevra les mécanismes du monde des lettres et explorera la masse formée par les créations s'accumulant et se répondant depuis les premières œuvres de l'Antiquité. En indiquant certaines références, alors qu'il en travaille bien plus à l'intérieur de ses ouvrages, Cervantès dévoile à son interlocuteur les coulisses de la création lui donnant accès, l'espace de la lecture, à son atelier d'écriture : l'enchâssement des créations – les unes faisant écho aux autres –, l'intertextualité découlant de l'*imitatio*, la réécriture du même forment l'arrière-plan de tout travail créatif et c'est pour cette raison que Cervantès se plaît à les matérialiser dans ses ouvrages.

Le principe du jeu littéraire reste toujours au cœur de l'écriture cervantine, car l'auteur sait que c'est uniquement à travers le dialogue avec le lecteur et les autres créations que l'œuvre qu'il élabore prendra véritablement tout son sens. Aussi, le pacte de lecture devient-il un enjeu véritable pour Cervantès et constitue-t-il, en outre, une source d'amusement et d'étonnement pour l'écrivain. En effet, la création est re-création, mais elle doit aussi être récréation : si Cervantès met à nu certains rouages du travail littéraire pour donner à voir à ses lecteurs l'œuvre en construction et les problématiques inhérentes à toute création, il souhaite aussi amuser ses destinataires et s'amuser avec eux. Nous avons déjà constaté que Cervantès déçoit fréquemment les attentes de son lecteur qu'il provoque parfois. Toutefois, le pacte de lecture établi par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'en demeure pas moins fondé sur la croyance en la capacité de cet autre qu'est le lecteur à faire preuve de discernement. Loin de s'adresser à « un vulgo » qu'il mépriserait, Cervantès s'adresse à un récepteur qu'il juge apte à accepter les règles du jeu – même

⁶³⁴ CONTRERAS, Jerónimo de, *Selva de aventuras*, Barcelona, Claudes Bornat, 1565, p. 1.

si celles-ci lui échapperont toujours un peu ou précisément parce qu'elles lui échappent –. L'estime de l'auteur pour son lecteur se décèle dans le refus de Cervantès de se rabaisser à expliciter certaines références, mais aussi certains épisodes. Aussi, la singularité de l'œuvre cervantine relèvera-t-elle d'un phénomène rarement concomittant : l'affirmation conjointe de la liberté de l'auteur et du rôle essentiel joué par le lecteur. Dans son étude sur le *Persiles*, Mercedes Blanco soulignait, pourtant, le sentiment de perplexité que pouvait éprouver le lecteur face à diverses remarques formulées par le narrateur ou des personnages qui doutent et le feront douter, à son tour, de la véracité de certains épisodes ou de certains faits :

« este mismo escepticismo, por tímido y ambiguo que sea, que expresan narrador y personajes hacia los contenidos de la narración tiende a comunicarse al lector y a desorientarlo. El lector, que no sabe ya a qué carta quedarse ni con qué pauta medir la veracidad del narrador o los narradores, sólo ve claramente que el autor está jugando con él. »⁶³⁵

L'image d'un lecteur dérouté peut suggérer que le pacte de lecture tel qu'il est envisagé par Cervantès est inégal et que le jeu est peut-être abus de pouvoir. Certes, les élucubrations du narrateur dans le *Persiles* invitent le récepteur de l'ouvrage à méditer certaines considérations introduites. Elles n'en restent pas moins des guides plus que des pièges tendus au lecteur, car elles sont placées, par l'auteur, à des endroits stratégiques – généralement des débuts de chapitre – afin que le lecteur ne se perde pas dans la fiction oubliant la frontière imaginaire qu'il vient de franchir en ouvrant le livre. En insistant sur ces passages où le narrateur est visible, Cervantès oriente ses lecteurs dans le dédale fictionnel. Mais, pourquoi Cervantès accorde-t-il tant d'importance à cette relation avec le lecteur et pourquoi prend-il tant de précautions à l'endroit de ce lecteur ? D'après Edward C. Riley :

« Cervantes descubrió con la prosa narrativa que el arte es una especie de ilusión en la que participa el lector, como en un juego, con total consciencia de su irrealidad y que cuanto más poderosa es la apariencia de realidad, mayor es la ilusión. Caben los romances dentro del *Quijote* como los sueños en la vida humana. »⁶³⁶

Le jeu de piste que Cervantès propose à son lecteur nourrit un but précis : il naît de la réflexion cervantine de ce qu'est la fiction et de ce que doit être une écriture de l'imaginaire. Pour continuer à plaire à des lecteurs désireux de parcourir des espaces imaginaires sans pour autant produire des œuvres qui ne sont plus théoriquement acceptables, Cervantès s'est de plus en plus

⁶³⁵ BLANCO, M., « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* : entretenimiento y verdad poética », *op.cit.*, p. 22.

⁶³⁶ RILEY, E.C., « Teoría literaria », in *Suma cervantina*, *op.cit.*, p. 322.

tourné vers cette figure essentielle de médiateur qu'est le narrateur. Médiateur entre le monde réel et le monde imaginaire, le narrateur permet à l'auteur de faire perdurer ce jeu incessant avec son destinataire. En effet, pour que le processus de la fiction fonctionne correctement, il faut que la réception de l'univers imaginaire soit réussie et Cervantès est un auteur qui accorde une place prépondérante au récepteur : cette place s'accroît même au fil de son œuvre et ce qui n'était qu'un pacte implicite devient, comme nous l'avons précédemment relevé, un élément intégré à l'univers imaginaire construit pour le lecteur. Dans *La Galatée*, outre le prologue permettant au lecteur de se préparer à l'exploration qu'il s'apprête à entreprendre, une référence au narrateur et à ses lecteurs / auditeurs interviendra au beau milieu de l'ouvrage : « A la sazón que Lenio cantaba lo que habéis oído, habían ya llegado con sus rebaños Elicio y Erastro, en compañía del lastimado Lisandro »⁶³⁷. La deuxième personne du pluriel s'inscrit dans un contexte où la parole est assumée par le narrateur omniscient : il s'agit bien d'une adresse au public et Cervantès lui rappelle, de façon subtile, sa position d'observateur et d'auditeur – une position lui permettant de jouir d'une vue d'ensemble, de découvrir les récits des personnages et même de ceux que les autres bergers ne peuvent pas entendre –. Exemple isolé, cette émergence de la figure du destinataire n'en prouve pas moins que Cervantès souhaite maintenir le dialogue avec ce récepteur, car c'est à lui, en définitive, que revient le rôle d'évaluer et d'apprécier l'édifice imaginaire élaboré par l'auteur. Déjà dans « son roman pastoral », Cervantès a donc éprouvé le besoin d'introduire cette adresse directe au lecteur afin de lui signifier qu'il est face à une construction imaginaire, qu'il occupe certes une situation marginale, mais essentielle face à l'ouvrage. En effet, il pourra choisir de pénétrer l'univers imaginaire en décidant d'entendre véritablement les chants des personnages et pas seulement de les lire, ou au contraire, de rester un lecteur extérieur, passif et froid. L'auteur de *La Galatée* semble déjà désireux de démonter l'illusion romanesque nécessaire à la « bonne » lecture pour la remonter, dans un deuxième temps, à l'aide du lecteur.

Le pacte de lecture assume la fonction de ciment de la construction imaginaire proposée par le créateur à ses lecteurs : si ces derniers refusent de percevoir l'essence imaginaire de ce qu'ils découvrent ou s'ils ne définissent pas leur position face à l'ouvrage, alors le pacte de lecture sera brisé. Cervantès ne souhaite pas leurrer ses lecteurs. Il espère seulement que les

⁶³⁷ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 231.

destinataires de ses créations prendront conscience de l'indication signifiée implicitement par la couverture d'un ouvrage – ceci est une fiction – et c'est pourquoi, dans le *Persiles*, il introduira régulièrement des rappels du caractère imaginaire de l'œuvre :

« En resolución, el volcar de la nave y la certeza de la muerte de los que en ella iban puso las razones referidas en la pluma del autor desta grande y lastimosa historia, y ansimismo puso las que se oirán en el siguiente capítulo. »⁶³⁸

Ce passage succède à une digression répondant à la description proposée plus haut par Mercedes Blanco : cependant, force est de reconnaître qu'en quelques lignes, juste à la fin du premier chapitre du deuxième livre, Cervantès redessine la figure d'un auteur fragile et le recul pris face au texte présenté dans sa matérialité (la référence à « el siguiente capítulo » étant, sur ce point, stratégique) porte aveu du caractère fictionnel de tout ce qui se trouve avant et après la remarque. À partir du deuxième livre, de telles adresses à l'endroit du récepteur réapparaîtront fréquemment afin que le lecteur ne perde jamais de vue son intégration dans l'univers imaginaire qui se construit sous ses yeux. Si l'illusion romanesque est nécessaire pour procurer du plaisir au lecteur, Cervantès considère aussi qu'il est indispensable de mettre en évidence le caractère illusoire et imaginaire de ces édifices de mots présentés à ses lecteurs : l'on est en droit de penser qu'à la fin du XVI^e siècle et à l'aube du XVII^e siècles bien des lecteurs se trouvent démunis devant des œuvres qu'ils ont du mal à identifier et à caractériser. En outre, l'incertitude terminologique régnant alors complique considérablement leur tâche puisque les polysémiques « historia » et « historiador » peuvent tout autant renvoyer à l'histoire en tant que science des faits qui se sont produits qu'à l'histoire comme composition verbale et fictive. Or, si l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* se préoccupe tant de la figure du lecteur – qu'il diégétise d'ailleurs et que ses fictions mettent en scène sous le masque de différents personnages – et s'il prend tellement à cœur la tâche d'explicitier les termes du pacte de lecture, c'est parce qu'il sait que l'univers de la fiction reste encore bien souvent obscur et inquiétant pour un grand nombre. En cours de codification, objet d'une diffusion croissante, l'ouvrage de fiction est aussi un Nouveau Monde qu'il faut prendre le temps d'arpenter et dont les règles échappent encore à certains.

Le pacte de lecture est un concept élaboré au XX^e siècle à partir de celui de « pacte

⁶³⁸ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 282.

autobiographique » formulé par Philippe Lejeune ⁶³⁹. Ce que recouvre cette expression forgée récemment n'en a pas moins fasciné Cervantès qui reconnaît et détecte l'essence dialogique de toute création. L'auteur n'écrit jamais pour lui seul, mais aspire à s'adresser à cet autre, qu'est le lecteur et qu'il faudra accompagner sur le chemin de la fiction. En accord avec le précepte horacien du « enseñar deleitando » que les arts poétiques des XVI^e et XVII^e siècles remettent à l'honneur, Cervantès décide d'éclairer les zones d'ombre du champ littéraire : en insistant sur la figure du narrateur et en insérant dans ses ouvrages des mises en garde destinées au lecteur, le créateur assume la fonction du pédagogue. Sa bienveillance et ses avertissements réitérés constitueront des appuis appréciés par les lecteurs qui, après avoir pris leurs marques et compris le fonctionnement de la fiction, pourront aussi parfois être un peu bousculés par Cervantès.

- Donner à lire l'imaginaire : figures de créateurs et mise en abyme de la création

Comme le rappelle Julia Barella Vigal, l'horizon que représente le lecteur est toujours bien présent à l'esprit des auteurs des XVI^e et XVII^e siècles. Ces derniers doivent souvent redoubler d'invention pour stimuler l'imagination de leurs destinataires qu'il faut toujours, en effet, surprendre, étonner et faire rêver :

« Lograr esa admiración del lector se convierte en uno de los objetivos primordiales de la prosa barroca, un efecto obligado de la literatura. La obra escrita tiene como finalidad estimular la imaginación del lector mediante la narración de hechos excepcionales. De ahí que no deban faltar sucesos fantásticos, sobrenaturales o extraordinarios en una historia cotidiana y real. El escritor contará con los recursos técnicos y retóricos codificados por los tratadistas para facilitar su tarea. » ⁶⁴⁰

La remarque ici transcrite nous rappelle encore à quel point création et imagination sont indissociables soulignant les aspirations légitimes de tout auteur. En ce qui concerne Cervantès, nous avons déjà analysé, dans la deuxième partie de notre travail, la façon dont le créateur s'appuyait sur ce qu'il connaissait de l'imaginaire de ses lecteurs et sur les différents ressorts susceptibles d'éveiller leur imagination. Dans les prochains paragraphes, nous insisterons plus particulièrement sur la réflexion qu'il a construite – et qu'il intègre d'ailleurs dans ses fictions – autour de ces questions relatives à la narration et à l'imaginaire. Après avoir constaté le caractère

⁶³⁹ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

⁶⁴⁰ BARELLA VIGAL, Julia, « El realismo mágico : un fantasma de la imaginación », *Anthropos*, 1994, n° 154-155, p. 71.

problématique de l'acte de raconter, Cervantès a jugé nécessaire de l'explicitier et de le rendre visible aux yeux de son lecteur : or, l'une des voies pour y parvenir, consiste à mettre en abyme ces problématiques de la narration et de la représentation de l'imaginaire, afin de présenter aux lecteurs les secrets de la création. Cette technique de la mise en abyme n'est pas sans rappeler les caractéristiques de l'art baroque que nous avons précédemment énumérées : en effet, elles ont souvent trait à la théâtralisation. Pour l'heure, il nous faut saisir la prépondérance de ce travail de représentation de la création dans les ouvrages de Cervantès. En proposant à ses lecteurs des images de créateurs laissant leurs auditeurs ou lecteurs accéder aux régions les plus secrètes de son imagination, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* ne démontre-t-il pas la puissance de ce lien existant entre création et lecture impliquant, de façon substantielle, l'imagination ?

Corollaire de l'intérêt porté à la figure du récepteur, la présence de la problématique de la narration se déroule donc tout au long des productions cervantines. Or, en revenant sur ce thème fondamental, Cervantès renoue, dans le même temps, avec la tradition. Pierre Grimal n'affirmait-il pas, en effet, que le roman grec provient, lui aussi, d'une tradition plus ancienne où l'art de la narration était tributaire de l'imagination et d'une culture populaire considérée comme originelle et matricielle ? Recensant les différentes strates de la recherche sur le roman grec, Pierre Grimal conclut en ces termes :

« Il devenait donc infiniment probable, après la découverte de Wilcken, que le roman grec n'était pas une création littéraire artificielle des rhéteurs mais un genre issu de la tradition populaire des conteurs, influencés par la grande prose des historiens grecs. On devine que ces conteurs, la plupart du temps, exerçaient leur art dans les pays hellénisés de l'Asie, et que, bien souvent, leurs thèmes favoris étaient empruntés à l'histoire des royaumes d'Orient, telle que la concevait l'imagination des peuples avides de merveilleux. »⁶⁴¹

Ce roman grec étudié par Cervantès à différents endroits dans son itinéraire de création est un genre particulièrement dense car il se situe à une zone de confluence donnant ainsi satisfaction à plusieurs types de public : tant l'imagination du récepteur érudit que celle de l'auditeur ou du lecteur plus modeste seront captivées et sollicitées par ces récits. Renouant avec une tradition ancestrale, l'attachement de Cervantès pour cet art du conte s'assimilerait donc, en quelque sorte, à un retour aux origines du roman – si l'on se permet l'emprunt à Marthe Robert⁶⁴² –, aux

⁶⁴¹ GRIMAL, P., *Romans grecs et latins, op.cit.*, p. 12.

⁶⁴² ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972 .

fondements de l'histoire. Ne s'agit-il pas, en effet, d'une question à laquelle tout auteur doit tenter d'apporter une réponse ? Cervantès, pour sa part, ne cessera de la reposer à partir de *La Galatée*.

La présentation de l'acte de création et la mise en scène de la puissance de l'imagination interviennent dans chacune des œuvres de Cervantès : s'il opte pour représenter le poète amoureux dans *La Galatée*, il décidera de mettre en scène l'imagination d'un lecteur crédule et envoûté par les romans de chevalerie dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et décrira la bataille livrée entre les bons et les mauvais poètes dans *El Viaje al Parnaso*, tandis que, dans le *Persiles*, tous les personnages accèderont au statut de conteurs. Chaque création paraît être la reformulation du vers « Porque este es edificio imaginado »⁶⁴³ que l'on retrouve dans le huitième chapitre du *Viaje al Parnaso*. Parce qu'il veut marquer le caractère imaginaire de ce qu'il offre à ses lecteurs, parce qu'il souhaite leur révéler l'essence de toute création – fruit de l'euphémistique « corto ingenio »⁶⁴⁴ du créateur, mais aussi de sa toute-puissante imagination –, Cervantès leur donner accès à la scène originelle en la présentant tantôt sur un mode sérieux et grave, tantôt sur un mode comique : il expose à ses interlocuteurs littéraires la situation du faiseur de vers, mais aussi celle du dramaturge, de l'« historiador »⁶⁴⁵ ou encore celle du conteur. Si l'on parcourt les différentes œuvres publiées par Cervantès, on ne peut que constater qu'il a épuisé l'ensemble des actes créatifs et la liste des créateurs possibles et imaginables.

Dans *La Galatée*, le lecteur rencontrera un poète s'essayant devant un public amical et bienveillant. Tel est, en effet, le cas de Silerio qui explique à ses auditeurs la façon dont il a commencé à être apprécié pour ses compositions versifiées et ses talents d'amuseur : « –Pues esta licencia me dais – dijo el ermitaño –, no quiero dejaros de decir cómo comencé a dar muestras de mi locura, que fue con estos versos que a Timbrio canté, imaginando ser un gran señor a quien los decía : »⁶⁴⁶. De la sorte, l'éloge du prince qui suivra est habilement introduit par Silerio car il a préalablement esquissé le contexte dans lequel s'insère cette création particulière. Un peu plus loin, le narrateur avouera avoir dû s'inspirer d'une composition déjà réalisée pour satisfaire un public quelque peu pressant. Là encore, il présente, voire justifie l'émergence de l'œuvre en

⁶⁴³ CERVANTES, M., *El Viaje al Parnaso*, *op.cit.*, p. 143.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁴⁵ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 279.

⁶⁴⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 285.

mentionnant les conditions :

« Y rogándome un caballero que aquel día a la mesa estaba que alguna cosa en loor de la hermosura de Nísida cantase, quiso la ventura que me acordase de unos versos que muchos días antes para otra ocasión casi semejante yo había hecho, y, sirviéndome para la presente, los dije, que eran esos: »⁶⁴⁷

La création ne survient pas *ex nihilo* : Silerio en éclaire les motivations, en détermine les tenants et aboutissants et, enfin, confesse que le créateur bénéficie parfois de heureux hasards. Pour le lecteur de *La Galatée*, de tels passages lui fournissent des indications quant à la difficulté de la tâche des poètes et auteurs. Si cette mise en scène de la genèse poétique est particulièrement visible lorsque les poèmes surgissent au sein des récits des différents personnages, elle ne s'en ressent pas moins tout au long de *La Galatée*. Aussi, pourrions-nous nous souvenir de l'exemple de l'églogue récitée par quatre bergers. Cette fois, c'est le narrateur premier qui se charge d'annoncer la création et d'en restituer les enjeux :

« Pero lo que más autorizó la fiesta fue ver que, en alzándose las mesas, en el mesmo lugar con mucha presteza hicieron un tablado, para efecto de que los cuatro discretos y lastimados pastores Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio, por honrar las bodas de su amigo Daranio y por satisfacer el deseo que Tirsi y Damón tenían de escucharles, querían allí en público recitar una égloga que ellos mismos de la ocasión de sus mesmos dolores habían compuesto. »⁶⁴⁸

Cette fois-ci ce n'est donc plus le créateur qui se représente lui-même en plein travail, mais c'est la narration qui précise et expose les motivations de la composition de l'églogue que les auditeurs intradiégétiques et le lecteur sont sur le point de découvrir. En effet, l'objectif est clairement formulé – il s'agit de célébrer le mariage d'un ami et de satisfaire les attentes de deux auditeurs en particulier – et la source d'inspiration est aussi explicitée puisque les déboires amoureux des quatre bergers sont mentionnés. La description qui suit le passage cité permet enfin d'insister sur l'imminence de la création en évoquant l'attention du public qui se prépare à recevoir l'œuvre et en mettant en scène l'arrivée du premier berger. L'apparence macabre de celui-ci est soigneusement présentée et ne manquera pas d'attirer le regard des convives lorsqu'il entre dans « el humilde teatro »⁶⁴⁹. Ce passage, mise en abyme de l'églogue au cœur même de *La Galatée*, souligne la solennité du moment de la création / réception (car elles seront, dans le cas du poème chanté, simultanées) synthétisant les enjeux et les mystères de ce moment qui demeure souvent

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 287.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 344-345.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 345.

voilé, mystérieux et méconnu du public. L'inspiration est expliquée, le caractère théâtral est mis en relief afin de marquer, de façon évidente, la rupture entre deux temporalités, entre deux expériences – celle du quotidien et celle de la création –. Dès son « roman pastoral », Cervantès expose donc à son lecteur les principes de l'expérience du franchissement qu'il a déjà effectuée en ouvrant l'objet-livre et lui propose de contempler, sous un autre angle, l'acte poétique.

Durant les trente années séparant *La Galatée* du *Persiles*, la réflexion sur les tenants et les aboutissants de la création s'est progressivement recentrée sur la question de la narration, délaissant d'autres domaines telle la poésie lyrique. Cependant, malgré ce parti pris, le *Persiles* est encore traversé par ce fil directeur consistant à démontrer la complexité du travail de l'imagination. Ainsi, certains passages feront intervenir des figures de créateurs, parfois submergés par les idées qu'engendre leur imagination, mais toujours disposés à combler leur public. À ce propos, la rencontre avec un dramaturge dans le second chapitre du troisième livre remet en mémoire aux lecteurs les questions épineuses de nomenclature face auxquelles le créateur doit se positionner. Cet épisode dresse le portrait d'un homme dont l'imagination fertile pourrait tout autant donner lieu à une œuvre de qualité qu'à un amas décousu de personnages et d'événements. En glissant la figure d'un créateur enthousiaste, mais peu méthodique, Cervantès pose encore les questions fondamentales assaillant celui qui souhaite bâtir un édifice imaginaire. Voici le passage :

« ¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles !;Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! Todo se halla hecho, todo fácil, todo llano y, esto, de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta, como lo mostró este nuestro moderno cuando vio descoger acaso el lienzo donde venían pintados los trabajos de Periandro. Allí se vio él en el mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia, pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia; porque, si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aún todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase. Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieves; y, con todo esto, no se desesperó de hacer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico. »⁶⁵⁰

Le poète découvre une source d'inspiration de premier ordre et son imagination se met immédiatement au travail à la seule vue d'un tableau et d'une femme d'une incroyable beauté.

⁶⁵⁰ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 442-443.

Cette figure créatrice est néanmoins nuancée par la narration qui souligne aussi la faiblesse des fondements du monument construit par cette imagination si fertile : de fait, les deux exclamations ouvrant le second paragraphe prendront l'allure de mises en garde à l'endroit de ce dramaturge dont l'enthousiasme débordant se confronte, bien vite, à l'existence d'un certain nombre d'obstacles. En effet, outre les problèmes terminologiques avoués, le poète se rend bientôt compte que le sujet qu'il vient de découvrir présente aussi des failles : ainsi, la distance temporelle (souvenir des propos de Torquato Tasso) ne permet pas au créateur d'avoir cette vue d'ensemble sur la matière qu'il devra ordonner et, dans ce cas précis, la fin de l'histoire de Periandro et d'Auristela, restant encore inconnue, l'incongruité du projet est donc pointée. Enfin, la mention des règles et l'énumération de ce que le créateur souhaite « encajar » laissent également à penser que l'entreprise est vouée à l'échec. La narration se plaît donc à émettre des réserves, car tous ces écueils illustrent, à n'en point douter, la difficulté du travail créatif et réaffirment l'existence de deux groupes de poètes (les bons et les mauvais qui se combattent, d'ailleurs, dans *El Viaje del Parnaso*). En dernier lieu, remarquons qu'en donnant accès aux lecteurs à l'imagination de ce dramaturge, Cervantès crée aussi une surprenante mise en abyme. En effet, la matière de la comédie dont rêve le personnage n'est-elle pas à semblable à celle que l'auteur du *Persiles* modèle pour former l'épopée en prose que les lecteurs ont sous les yeux ?

La création intègre la création et le créateur introduit une figure de créateur dans son œuvre. Un tel procédé, associé à la présence importante du champ lexical de l'imagination dans ce passage, est une nouvelle façon pour Cervantès d'indiquer l'essence imaginaire de ce que son lecteur est en train de découvrir. Ce dernier assiste à la naissance d'une idée – d'une fable – qui aboutira, ou non, à un ouvrage cohérent et admirable. Relevant, de surcroît, la variété composant le *Persiles* – et qu'une comédie ou même une tragicomédie ne pourraient pas embrasser –, Cervantès expose à ses destinataires la difficulté des choix auxquels se mesure tout créateur, revendiquant, de la sorte, la légitimité de celui qu'il a effectué, au moment de rédiger le *Persiles*. La métaréflexion traversant ce passage n'est donc pas simplement une technique employée pour développer sa propre conception de l'écriture : il s'agit surtout d'une magistrale leçon donnée au lecteur sur le véritable sens de la création et l'essence de l'œuvre d'art, fruit de l'imagination. Or, nous allons à présent découvrir que ce ne sont pas seulement les passages métapoétiques qui démontrent le caractère imaginaire de la création : au fur et à mesure de ses expériences littéraires,

l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* trouvera d'autres manières d'exprimer ses convictions. À cet égard, la théâtralisation que l'on rencontre dans les différents ouvrages de Cervantès prend un tout autre sens lorsqu'on la met en relation avec ce discours sur l'art.

- Une théâtralisation signifiante

La théâtralisation est un procédé particulièrement utilisé dans le *Persiles*, bien qu'on le retrouve déjà dans *La Galatée*. Or, ce terme suscite de vives discussions parmi les critiques actuels comme le déplore Christian Andrés⁶⁵¹ qui admet la pertinence de ce vocable pour décrire certaines stratégies mises en œuvre dans les créations de Cervantès. Face à cette hostilité des critiques et en nous appuyant sur les observations de Christian Andrés, il nous faut donc préciser ce que nous entendons par « théâtralisation » : dans le cas de l'écriture cervantine, il s'agit d'un effet d'insistance et de mise en relief du caractère artificieux et artificiel de son récit. Pour ce faire, Cervantès orchestre des scènes où il place le lecteur dans une position bien précise : celle de témoin et de spectateur de la description qui se joue. Or, en construisant de tels passages où l'artifice se perçoit, car c'est incontestablement par l'œil de l'artiste qui a préalablement ordonné la description que le lecteur admirera la scène, Cervantès définit une nouvelle technique destinée à tracer ou à souligner les particularités de la fiction qui est, avant tout, une construction ou une reconstruction. Aussi, comme dans un tableau, l'écrivain arrangera-t-il les mots et confèrera-t-il à son écriture un caractère extrêmement visuel. En outre, lorsque le lecteur rencontrera des épisodes où la théâtralité est travaillée à dessein, il se remémorera cette notion d'artifice inhérente à toute élaboration de fiction : dès lors, les pages deviennent une scène où le créateur réaffirme la position de chacun. Le lecteur est replacé dans son rôle de spectateur, tandis que l'auteur est présenté comme le dramaturge et le peintre organisant et livrant à ses destinataires une unité parfaitement structurée et autonome.

La fonction et l'importance des scènes visuelles sont déjà perceptibles dans *La Galatée* : la nature exceptionnelle et hyperbolique des personnages est, en effet, tangible dans le « roman

⁶⁵¹ ANDRÉS, Christian, « Théâtre et théâtralité dans le *Persiles* » ; *Autour de Los Trabajos de Persiles y Sigismunda – Étude sur un roman expérimental du Siècle d'Or*, sous la direction de Christian Andrés, Paris, Éditions Indigo et Côté-femmes, 2003, p. 103-136.

pastoral » de Cervantès et le travail sur les doubles annonce également le caractère baroque d'une écriture où la vision et la représentation seront clairement sollicitées et où l'illusion et la confusion se mêleront. Indubitablement, dès sa première création, Cervantès a mis en exergue le caractère artificiel de son œuvre en insistant notamment sur les qualités hors du commun des personnages qu'il façonne. À ce propos, le traitement de Galatée est tout particulièrement soigné synthétisant la conception cervantine des personnages : ils sont, au sens propre, hors du commun car ils évoluent dans une fiction gouvernée par ses propres lois. Dans cette entreprise, Cervantès s'inspire des théories préexistantes les poussant à leurs limites. Reprenons la définition des personnages que l'on retrouve dans *La Poétique* du Stagirite, par exemple :

« Puisque ceux qui imitent, imitent des gens en action et que ces gens sont nécessairement nobles ou bas (les caractères correspondent en effet presque toujours à ces deux seuls types, puisque, pour tout le monde, c'est le vice ou la vertu qui fait la différence entre les caractères), et en vérité soit meilleurs, soit pires, soit pareils que nous, comme le font les peintres – Polygnote représentait ses modèles en mieux, Pauson en pire et Dionysios à l'identique –, il est évident que chacune des imitations déjà évoquées présentera aussi ces différences et sera différente parce qu'elle imitera des objets différents du point de vue que je viens d'indiquer. »⁶⁵²

Outre le rapprochement effectué par Aristote entre la peinture et l'écriture, ce passage récapitule les trois possibilités s'offrant à tout auteur à l'heure de créer un personnage : l'idéalisation, la dégradation ou la représentation à l'identique seront les trois modalités entre lesquelles devra choisir l'auteur. Or, pour Cervantès, puisque le but est de marquer le caractère fictionnel de sa création, la troisième solution est immédiatement écartée. Dès lors, ce que l'auteur de *La Galatée* retient des définitions théoriques du Stagirite relève bien plutôt du caractère visuel de la description des personnages – et la comparaison avec la peinture déjà établie par Aristote pour illustrer son propos légitime cette décision de Cervantès –. Aussi, choisira-t-il de parer Galatée de caractéristiques physiques extraordinaires. Il la présente toujours comme une image furtive et fuyante s'imprimant pourtant dans les esprits :

« Y no tardó mucho que por la cumbre de la cuesta se comenzaron a descubrir algunas ovejas; y luego, tras ellas, Galatea, cuya hermosura era tanta que sería mejor dejarla en su punto, pues faltan palabras para encarecerla. Venía vestida a la serrana, con los luengos cabellos sueltos al viento, de quien el mesmo sol parecía tener envidia, porque hiriéndoles con sus rayos, procuraba quitarles la luz si pudiera, mas la que la salía de la vislumbre de ellos otro nuevo sol semejaba. »⁶⁵³

Galatée surgit de nulle part, telle une apparition divine : sa beauté est à peine esquissée et la

⁶⁵² ARISTOTE, *Poétique*, *op.cit.*, p. 87.

⁶⁵³ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 204-205.

narration avoue bien vite son incapacité à exprimer parfaitement cette apparence sublime qui suscite la jalousie du soleil, l'astre par excellence. Première apparition fugace du personnage éponyme, ce passage plus suggestif que véritablement descriptif met en scène l'héroïne dont la simple vue suscitera, sinon l'amour, du moins l'admiration. Or, dans le *Persiles*, Auristela, elle aussi, sera fréquemment au centre de mises en scène semblables :

« Mi hermana, de industria, se aderezó y compuso con los mismos vestidos que tenía y, con ponerse una cruz de diamante sobre su hermosa frente y unas perlas en sus orejas (joyas de tanto valor, que hasta ahora nadie les ha sabido dar su justo precio, como lo veréis cuando os las enseñe), mostró ser imagen sobre el mortal curso levantada. Llevaba asidas de las manos a Selviana y Leoncia y, puesta encima del teatro donde el tálamo estaba, llamó y hizo llegar junto a sí a Carino y a Solercio. »⁶⁵⁴

Apparition préparée et théâtralisation préméditée, Auristela sait l'effet qu'elle produit et en joue pour résoudre un cas de mariages mal concertés : la mention de « su hermosa frente » résume la beauté et la prestance du personnage féminin, tandis que l'émergence du vocabulaire dramaturgique dans ce passage souligne le caractère visuel de la scène (Auristela devient d'ailleurs « imagen »).

Le traitement des personnages dans *La Galatée* donne également le lieu à un autre procédé de théâtralisation et d'illusion : Cervantès s'est intéressé aux figures des doubles en insérant, dans son premier ouvrage, des jumeaux et des jumelles qu'il situe dans un triangle amoureux extrêmement compliqué. En effet, Teolinda et Leonarda se ressemblent comme deux gouttes d'eau et la gémellité va être à l'origine de nombreux quiproquos et, ce faisant, de péripéties. Dans son récit, Teolinda mentionne cette troublante conformité :

« Y por que consideréis, señoras, cuán extraños y no pensados casos en el mundo suceden, quiero que entendáis una cosa que creo no os dejará de causar alguna admiración extraña; y es que esta hermana mía que os he dicho, que hasta entonces había estado ausente, me parece tanto en el rostro, estatura, donaire y brío, si alguno tengo, que no sólo los de nuestro lugar, sino nuestros mismos padres muchas veces nos han desconocido, y a la una por la otra hablado; »⁶⁵⁵

La figure du double ressurgira, un peu plus tard dans *La Galatée*, puisque Artidoro, l'amant de Teolinda, a lui aussi un frère jumeau, Galercio dont Leonarda tombe amoureuse. Comme l'explique cette dernière :

⁶⁵⁴ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 346-347.

⁶⁵⁵ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 241-242.

« aquel Artidoro que ellos pensaban ser él por ventura no fuese un hermano suyo que le parecía en tanto extremo como descubriría la verdad cuando les mostrase que se habían engañado teniendo a él por Artidoro, porque él se llamaba Galercio, hijo de Briseno, natural de la aldea de Grisaldo. Y, en efecto, tantas demostraciones dio y tantas pruebas hizo, que conocieron claramente todos que él no era Artidoro, de que quedaron más admirados; y decían que tal maravilla como la de parecernos yo a ti, y Galercio a Artidoro, no se había visto en el mundo. »⁶⁵⁶

Une telle construction est encore destinée à mettre à nu l'artifice de la fiction : en recourant aux doubles et aux masques de berger dans *La Galatée*, Cervantès explique son rôle de metteur en scène et d'illusionniste. Le livre est une scène et l'apparence trompeuse des personnages serait, en quelque sorte, une variation ou une réminiscence de ces masques utilisés par les acteurs tragiques dans l'Antiquité. Le lecteur, devant de telles coïncidences (« tal maravilla como la de parecernos yo a ti, y Galercio a Artidoro, no se había visto en el mundo »), est alerté : la présence éparses de termes provenant du théâtre dans *La Galatée* l'avait déjà préparé à assumer ce rôle de spectateur. En effet, lorsque Elicio entend le chant éploré de Lisandro, la narration n'avait-elle pas présenté le petit pré comme un théâtre (« Y, rompiendo por las espinosas zarzas por llegar más presto a do la voz salía, salió a un pequeño prado que, todo en redondo, a manera de teatro, de espesísimas e intrincadas matas estaba ceñido »⁶⁵⁷) ? Et, lorsque les bergers s'apprêtent à entonner leur églogue, n'organisent-ils pas préalablement une scène (« en alzándose las mesas, en el mesmo lugar con mucha presteza hicieron un tablado »⁶⁵⁸) ?

Le procédé de théâtralisation est encore utilisé dans le *Persiles* : il sera d'ailleurs développé grâce aux modèles littéraires retenus par Cervantès. À cet égard, les propos de Massimo Fusillo, assimilant théâtralité et poétique de la surprise, nous autorisent à établir des similitudes entre la technique de Cervantès et celle présente dans les romans grecs :

« la théâtralité s'identifie donc avec la poétique de la surprise : c'est en particulier au modèle tragique que se rattachent les épisodes émouvants qui précèdent le dénouement. Empruntant ses sujets aux mythes, la tragédie est en effet plus riche en événements que la comédie, trait qu'accentuent encore les réécritures romanesques, dont la trame est plus développée : « Vous multipliez à l'infini les péripéties de ma tragique existence, et elles dépassent en horreur tout ce que peut inventer le théâtre », lance Chariclée aux divinités du sort. La référence intentionnelle à ce modèle se fait par l'emploi de termes techniques comme : scène, théâtre, mise en scène, épisode, prologue, spectacle. »⁶⁵⁹

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 397.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 344.

⁶⁵⁹ FUSILLO, Massimo, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1989, p. 34.

Les romans grecs avaient déjà exploré cette relation avec l'univers de la scène et du théâtre comme si les auteurs savaient qu'en mentionnant cet art, le pouvoir de la représentation était plus aisément repérable par les lecteurs. En outre, un tel système de comparaison incitait à percevoir plus fortement le caractère dramatique des épisodes introduits. Cervantès remarque et analyse les conséquences de ce phénomène : adossant ses conclusions à l'expérience acquise avec *La Galatée*, l'auteur décide d'accorder davantage d'importance au lexique du théâtre et à des scènes très visuelles dans le *Persiles*.

Auristela est, sans aucun doute, le personnage faisant le plus l'objet de mises en scène. Nous avons déjà relevé des passages où elle feignait être une divinité, où son frère la décrivait sous les traits de l'allégorie de la chasteté et où un poète l'avait imaginée en comédienne. Dans ce dernier exemple, l'émergence du vocabulaire théâtral se justifiait par la qualité du personnage regardant la belle Auristela :

« Digo, en fin, que este poeta, a quien la necesidad había hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas, fue el que más se admiró de la belleza de Auristela y, al momento, la marcó en su imaginación y la tuvo por más que buena para ser comedianta, sin reparar si sabía o no la lengua castellana. Contentóle el talle, dióle gusto el brío y, en un instante, la vistió en su imaginación, en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, alegre, discreta, aguda y sobremanera honesta: estremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa. »⁶⁶⁰

La référence aux costumes et l'apparition des termes « comedianta » et « farsanta » ne masqueront pas la nature fantasmatique du passage. Cependant, cet extrait illustre l'association suggérée par Cervantès entre personnage et masque, entre récit et théâtre : les représentations imaginaires du poète évoquées par la narration rapprochent étrangement cet épisode d'un autre, précédemment relaté, où Auristela était effectivement revêtue d'habits masculins dans le chapitre quatre du premier livre⁶⁶¹. Elles annoncent enfin la nature royale de ce personnage qui retrouvera, à la fin du *Persiles*, son véritable rang : elle est la fille de la reine Eusebia comme le révélera Serafido⁶⁶².

L'histoire d'un couple étonnant, celui formé par Ruperta et le fils de son ennemi, Croriano

⁶⁶⁰ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 442-443.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 152-153.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 701.

sera le dernier exemple que nous étudierons pour démontrer la volonté auctoriale d'accumuler les scènes sollicitant tout particulièrement la vue. Les personnages principaux du *Persiles*, après avoir croisé Ruperta, seront conviés à assister à une scène dramatique, celle du souvenir d'un crime. Un vieil homme leur propose, en effet, de leur faire découvrir un bien étrange spectacle :

« –Señores, de aquí a dos horas, que habrá entrado una de la noche, si gustáis de ver a la señora Ruperta sin que ella os vea, yo haré que la veáis, cuya vista os dará ocasión de que os admiréis, así de su condición como de su hermosura. »⁶⁶³

Periandro, Auristela ainsi que leurs compagnons de route s'apprêtent donc à devenir les spectateurs / voyeurs d'une représentation extrêmement bien orchestrée par la narration :

« ¿Veisla llorar? ¿Veisla suspirar? ¿Veisla no estar en sí? ¿Veisla blandir la espada maradora? ¿Veisla besar la camisa ensangrentada y que rompe las palabras con sollozos? Pues esperad no más de hasta la mañana y veréis cosas que os den sujeto para hablar en ellas mil siglos, si tantos tuviédes de vida. »⁶⁶⁴

Ce passage s'ordonne autour d'un principe évident de répétition : le verbe anaphorique « ver » dévoile le caractère visuel de ce portrait dynamique d'une femme en proie au désir de se venger et regardant la tête de son mari placée dans une boîte en argent. En outre, il convient de remarquer un phénomène de glissement opéré dans le second extrait cité : en effet, la seconde personne du pluriel ne se réfère pas aux personnages, car c'est désormais le narrateur omniscient qui l'emploie. Par ces questions directement posées aux lecteurs, la narration les met dans la même situation que les personnages du *Persiles* : ils sont également témoins de cette scène et la narration leur annonce, en outre, l'imminence d'une tragédie. Le *Persiles* prend ainsi l'apparence d'un plateau de théâtre où sont convoqués de nombreux acteurs et où seront présentés des spectacles de natures diverses.

La théâtralisation perceptible dans *La Galatée* et dans le *Persiles* vient étoffer l'éventail de procédés utilisés par Cervantès pour rendre visible le caractère fictionnel et imaginaire de ses ouvrages. S'adressant autant à l'ouïe, à l'entendement qu'à la vue des spectateurs, la création dramatique constitue une référence incontournable pour un créateur s'interrogeant sur les problématiques de la représentabilité : car ce que recherche Cervantès tient effectivement à cette question épineuse de la représentation. La fiction n'est pas la réalité et les ouvrages de fiction sont des mises en scène imaginaires offrant autre chose qu'un reflet. Dès lors, l'importance accordée

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 587.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 591.

par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* au théâtre annonce déjà au lecteur la nature des problématiques auxquelles les créations se confrontent : l'imaginaire est une donnée insaisissable et difficile à concevoir et, pourtant, c'est cette composante essentielle que Cervantès aspire à rendre visible. Ce projet transparait de différentes manières et, à cet égard, la réapparition de la figure du berger dans les ouvrages suivant *La Galatée* pourrait aussi faire partie de l'arsenal dont dispose l'auteur pour expliciter la nature profonde de ses créations.

- Un exemple éloquent : la figure du berger imaginée par Cervantès

La réapparition de la figure du berger dans des œuvres qui n'émargent pas au genre bucolique est une décision marquée de l'auteur. Convoquer cette figure de berger ne constitue-t-il pas un paradoxe pour un auteur ayant, par ailleurs, renoncé à cultiver le genre pastoral et à rédiger cette seconde partie de *La Galatée* ? Le berger semble, pourtant, avoir réussi à s'extraire de *La Galatée* et nous le retrouverons dans d'autres œuvres cervantines : dans sa production théâtrale, dans certains passages de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* et, enfin, dans le *Persiles*. Ces transferts d'une figure, profondément liée à un genre spécifique, ne manquent pas de surprendre. Au lieu de se mesurer une nouvelle fois au genre bucolique pour parfaire ces personnages, Cervantès préférera plutôt reprendre les figures de bergers en les confrontant à d'autres univers. L'existence de parenthèses pastorales dans les ouvrages rédigés après la première expérience narrative que constitue *La Galatée* est une façon d'affirmer l'intertextualité avec la première œuvre cervantine. Elle sera, en outre, à l'origine d'un effet de contraste signifiant entre deux genres et deux esthétiques, témoignant ainsi de la perméabilité générique que Cervantès détecte et valorise.

Dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, après une allusion au livre qui s'intitulerait *La vida de Ginés de Pasamonte*⁶⁶⁵ – allusion à peine voilée au récit picaresque –, Cervantès explore de nouveau les thématiques pastorales en insérant des personnages qui seraient davantage à leur aise dans le genre bucolique. Le sonnet retrouvé par Don Quichotte inaugure un épisode où l'univers pastoral et les problématiques amoureuses apparaîtront au premier plan :

« O le falta al Amor conocimiento,

⁶⁶⁵ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op.cit., p. 272.

o le sobra crueldad, o no es mi pena
 igual a la ocasión que me condena
 al género más duro de tormento.
 Pero si Amor es dios, es argumento
 que nada ignora, y es razón muy buena
 que un dios no sea cruel. Pues, ¿quién ordena
 el terrible dolor que adoro y siento?
 Si digo que sois vos, Fili, no acierto;
 que tanto mal en tanto bien no cabe,
 ni me viene del cielo esta rüina.
 Presto habré de morir, que es lo más cierto;
 que al mal de quien la causa no se sabe
 milagro es acertar la medicina. »⁶⁶⁶

L'émergence du vers rappelle la forme mixte du « roman pastoral » et la thématique abordée conforte le lecteur dans cette impression de plongée dans une esthétique bucolique déjà explorée par Cervantès : à l'absence de poésie et à l'esthétique crue propres aux ouvrages picaresques succède donc un sonnet qui réintroduit ce genre poétique où expression versifiée et idéalisation sont les bienvenues pour construire un univers imaginaire puisant aux valeurs de la noblesse et de l'amour. Cervantès va ainsi faire surgir les figures des bergers et de l'ermite – faisant pénitence dans un lieu isolé tel Silerio dans *La Galatée* –. En effet, l'attention de Don Quichotte est bientôt attirée par un bruit – un sifflement de berger – qui le fera pénétrer dans un monde rustique où la vie est rythmée par les allées et venues des troupeaux de chèvres :

« Estándola mirando, oyeron un silbo como de pastor que guardaba ganado, y a deshora, a su siniestra mano, parecieron una buena cantidad de cabras, y tras ellas, por cima de la montaña, pareció el cabrero que las guardaba, que era un hombre anciano. Dióle voces don Quijote, y rogóle que bajase donde estaban. Él respondió a gritos que quién les había traído por aquel lugar, pocas o ningunas veces pisado sino de pies de cabras o de lobos y otras fieras que por allí andaban. »⁶⁶⁷

Cette rapide description n'est pas sans évoquer l'univers pastoral que le lecteur aura déjà pu parcourir dans *La Galatée* : la figure du berger conduisant et surveillant son troupeau, image aux résonnances bibliques, fait aussi réapparaître toutes les qualités attribuées à l'époque à cette vie. Cervantès réinvestit ainsi les *topoi* qu'il avait déjà étudiés. Un peu plus loin, dans le récit du vieux berger qui devient l'interlocuteur et l'informateur de Don Quichotte, l'ermite sera présenté comme un être à part – étranger à ce monde rural mais néanmoins accueilli chaleureusement par les bergers – et les paradigmes de rusticité et de noblesse qui s'entremêlaient dans le « roman pastoral » cervantin sont ainsi, de nouveau, mis en présence :

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 286.

« Pedímosle también que, cuando hubiese menester el sustento, sin el cual no podía pasar, nos dijese dónde le hallaríamos, porque con mucho amor y cuidado se lo llevaríamos; y que si esto tampoco fuese de su gusto, que, a lo menos, saliese a pedirlo, y no a quitarlo, a los pastores. Agradeció nuestro ofrecimiento, pidió perdón de los asaltos pasados, y ofreció de pedillo de allí adelante por amor de Dios, sin dar molestia alguna a nadie. En cuanto lo que tocaba a la estancia de su habitación, dijo que no tenía otra que aquella que le ofrecía la ocasión donde le tomaba la noche; y acabó su plática con un tan tierno llanto, que bien fuéramos de piedra los que escuchado le habíamos, si en él no le acompañáramos, considerándole como le habíamos visto la vez primera, y cuál le veíamos entonces. Porque, como tengo dicho, era un muy gentil y agraciado mancebo, y en sus cortesés y concertadas razones mostraba ser bien nacido y muy cortésana persona; que, puesto que éramos rústicos los que le escuchábamos, su gentileza era tanta, que bastaba a darse a conocer a la mesma rusticidad. »⁶⁶⁸

Cet extrait de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* réactive les images associées à l'univers pastoral que Cervantès avait déjà travaillées dans *La Galatée*, s'appuyant, de nouveau, sur l'imaginaire des lecteurs dans lequel le berger est un être bon et bienveillant, prêt à subvenir aux besoins d'autrui. Les termes « sustento », « amor y cuidado » participent de cette représentation méliorative et la comparaison établie par le vieux berger entre son caractère rustique et les manières de l'inconnu dont l'appartenance à un univers courtois n'est pas passée sous silence, prend alors l'apparence d'une réminiscence de l'un des moteurs du « roman pastoral ». Certes, quelques nuances transparaissent : l'univers bucolique n'est plus aussi idéal que dans *La Galatée* et le berger n'est plus doté des qualités poétiques auxquelles pouvaient prétendre Erastro ou Elicio. Cervantès réintroduit donc ces éléments, tout en montrant la distance qu'il a désormais prise envers le genre : il ne prétend pas réécrire une églogue, mais insère des figures évocatrices dans cette œuvre qui s'ouvre alors à diverses influences génériques en retravaillant notamment la matière pastorale. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ouvrage conçu comme une exploration des genres existants à l'époque où il voit le jour, se fait l'occasion d'un retour nostalgique et distancié sur l'univers pastoral.

L'introduction d'épisodes pastoraux que nous venons de constater n'est pas l'apanage de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et l'on retrouvera aussi dans l'œuvre posthume de Cervantès des passages où le monde bucolique resurgit sous la plume de l'auteur. L'ombre de *La Galatée* et des personnages qu'elle renferme semble donc encore planer sur la création cervantine : hommage à un genre qui lui semble désormais obsolète, le réemploi de la figure des

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 288.

bergers dans le *Persiles* est révélateur d'un projet bien précis. En effet, le « roman d'aventures et d'épreuves » ne semble guère propice à la poésie bucolique et à la description de bergers évoluant dans un cadre idyllique, pourtant Cervantès réussit un véritable tour de force en élargissant la matière de l'épopée en prose et en intégrant des bergers à ses *dramatis personae*. Plusieurs passages du *Persiles* se fonderont ainsi sur un principe d'intertextualité avec le « roman pastoral » manifestant, de la sorte, la permanence de la figure du bon berger dans l'imaginaire collectif des XVI^e et XVII^e siècles. À trois reprises, le lecteur de la dernière œuvre cervantine assistera à la résurgence de cet univers bucolique. Cervantès a alors recours à des variantes ou, pour emprunter un terme au domaine musical, à des variations : dans le récit de Periandro, les figures des pêcheurs humbles et généreux proposeront une variante maritime des bergers ⁶⁶⁹ tandis que, dans le troisième livre, l'épisode de Feliciano de la Voz ⁶⁷⁰ et celui de Mari Cobeña et de Tozuelo ⁶⁷¹ constitueront des moments d'intertextualité évidents. Réminiscences de *La Galatée*, ces trois passages lui empruntent délibérément son caractère bucolique et ses personnages de prédilection.

Le premier exemple d'intertextualité qu'il nous faut rapporter peut être sujet à caution dans la mesure où il ne s'agit pas, à proprement parler, de bergers mais de pêcheurs. Voici l'extrait du récit de Periandro où ces figures sont ébauchées :

« ¿Qué es esto? ¿Qué deidad es esta que viene a visitarnos y a dar el parabién al pescador Carino y a la sin par Selviana de sus felicísimas bodas? » Luego dieron cabo a nuestra barca y nos llevaron a desembarcar, no lejos del lugar donde nos habían encontrado.

« Apenas pusimos los pies en la ribera, cuando un escuadrón de pescadores (que así lo mostraban ser en su traje), nos rodearon y, uno por uno, llenos de admiración y reverencia, llegaron a besar las orillas del vestido de Auristela; la cual, a pesar del temor que la congojaba de las nuevas que la habían dado, se mostró a aquel punto tan hermosa, que yo disculpo el error de aquellos que la tuvieron por divina. Poco desviados de la ribera, vimos un tálamo en gruesos troncos de sabinas sustentado, cubierto de verde juncia y oloroso con diversas flores que servían de alcatifas al suelo; vimos ansimismo levantarse de unos asientos dos mujeres y dos hombres: ellas, mozas y, ellos, gallardos mancebos (la una, hermosa sobremanera y, la otra, fea sobremanera; el uno, gallardo y gentil hombre y, el otro, no tanto) y todos cuatro se pusieron de rodillas ante Auristela, y el más gentil hombre dijo : « ¡Oh tú, quienquiera que seas, que no puedes ser sino cosa del cielo! Mi hermano y yo, con el extremo a nuestras fuerzas posible, te agradecemos esta merced que nos haces honrando nuestras pobres y ya de hoy más ricas bodas. Ven, señora, y si, en lugar de los palacios de cristal que en el profundo mar dejas, como una de sus habitadoras,

⁶⁶⁹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 342-351.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 451-453

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 505-509

hallares en nuestros ranchos las paredes de conchas y los tejados de mimbres (o, por mejor decir, las paredes de mimbres y los tejados de conchas), hallarás, por lo menos, los deseos de oro y las voluntades de perlas para servirte. Y hago esta comparación, que parece impropia, porque no hallo cosa mejor que el oro ni más hermosa que las perlas. » »⁶⁷²

Dans ce passage, il est pertinent d'observer la façon de faire cervantine : l'auteur place dans la bouche d'un de ses personnages – censé conter son histoire –, un récit semblant provenir d'un « roman pastoral ». En outre, le lecteur attentif n'aura aucun mal à se souvenir, par l'évocation du mariage de Carino et de Selviana, du début du troisième livre de *La Galatée* qui s'ouvrirait sur la mention de « el regocijado alboroto que, con la ocasión de las bodas de Daranio, aquella noche en el aldea había »⁶⁷³ : tout le début du récit de Periandro cherche donc à retravailler l'esthétique bucolique. De fait, dans l'extrait que nous venons de citer, les techniques mises en œuvre dans *La Galatée* seront reprises par le personnage éponyme concentrant tous les *topoi* du genre en quelques phrases : les personnages et les habitations sont modestes, les pêcheurs sont présentés comme des êtres généreux et l'évocation de Vénus – qui ressemble fort à une glose de *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli [cf. annexe 30] – renvoie tout à la fois aux images de la beauté que l'on retrouve dans les intérieurs des contemporains de Cervantès [cf. annexe 24] et à l'héritage mythologique dont se revendique le « roman pastoral », un genre qui autorise d'ailleurs l'apparition d'êtres merveilleux et divins. En outre, l'épisode des pêcheurs réinvestit également la thématique amoureuse puisqu'il s'achève sur un double mariage qui aura été rendu possible par l'intervention d'Auristela. L'ouverture du récit de Periandro prend alors l'apparence d'une incroyable mise en abyme et si le début *in medias res* est à lire comme un hommage au modèle héliodorien, comment ne pas voir dans la matière choisie pour cet épisode un clin d'œil aux débuts littéraires de Cervantès ?

Dans l'épisode de Feliciano de la Voz – personnage féminin dont l'identité est d'abord gardée secrète –, Cervantès va, une nouvelle fois, recourir à l'image biblique du bon berger puisque le personnage expose ses nobles intentions ainsi que les valeurs qui l'habitent et le guident : « Nuestra diligencia –dijo un pastor viejo– mostrará que tenemos caridad »⁶⁷⁴. La

⁶⁷² CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigimunda*, op.cit., p. 342-343.

⁶⁷³ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 307.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 450.

narration viendra, d'ailleurs, confirmer cette affirmation du berger puisque le troisième chapitre commence par une variation autour de ce thème de la bienveillance :

« pero al compasivo pastor, que era mayoral del hato, ninguna cosa le pudo turbar para que dejase de acudir a proveer lo que fuese necesario al recebimiento de sus huéspedes. La criatura tomó los pechos de la cabra, la encerrada, el rústico sustento y, los peregrinos, el nuevo y agradable hospedaje. »⁶⁷⁵

La figure du berger est encore présentée comme une image nourricière et maternelle, ainsi que dans ses liens avec les valeurs chrétiennes de charité et de compassion : comme il l'avait fait dans *La Galatée* et dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès s'inspire donc des réseaux de signification entourant un simple mot. Cependant, à la différence du « roman pastoral », le *Persiles* ne propose plus un berger de papier doté de qualités poétiques, mais tente désormais d'adapter sa description à un système de représentation plus réaliste si l'on se permet un tel anachronisme : ce ne sera donc pas en vers, mais bien en prose que ce personnage s'exprimera.

Dans l'épisode de Mari Cobeña et de Tozuelo, le lecteur rencontrera la dernière figure du berger de la création cervantine. Passage essentiel pour comprendre la dynamique en jeu dans ces apparitions récurrentes d'une figure associée à un genre bien défini, le huitième chapitre du troisième livre se présente aussi comme un interlude plaisant intervenant après le récit violent et vif d'Ortel Banedre. Ce chapitre s'ouvre, d'abord, sur l'évocation du fleuve – le décor principal de *La Galatée* – : « No es la fama del río Tajo tal que la cieren límites ni la ignoren las más remotas gentes del mundo: que a todos se estiende, y a todos se manifiesta, y en todos hace nacer un deseo de conocerle »⁶⁷⁶. La parenté entre ce nom de fleuve et l'églogue va bien vite être clarifiée par la référence à Garcilaso et par la citation d'un vers de l'une de ses églogues : Periandro paraît se laisser aller à la rêverie et le vers du Prince des poètes fait jaillir des considérations métapoétiques dans la bouche du personnage principal qui avait déjà proposé, quelques chapitres plus tôt, un épisode empruntant bien des caractéristiques du genre pastoral. À travers les propos de Periandro que nous citons, Cervantès donne un relief particulier au phénomène du souvenir et de l'intertextualité – qui est souvenir du texte – :

« Aquí dio principio a su cantar Salicio; aquí sobrepujó en sus églogas a sí mismo; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles y, parándose los vientos, dieron lugar a que la

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 451.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 503.

admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra. »⁶⁷⁷

La vision du Tage réveille aussitôt la mémoire d'un vers de Garcilaso invitant alors le personnage à méditer sur la création poétique d'un auteur. Ce chapitre se fonde donc sur un enchaînement remarquable et se construit autour du fil directeur constitué par l'églogue, car les propos de Periandro annoncent le caractère champêtre du passage qui suit, avec une fluidité que la narration souligne volontiers :

« Casi en este mismo instante resonó en sus oídos el son de infinitos y alegres instrumentos que por los valles que la ciudad rodean se estendían y vieron venir hacia donde ellos estaban escuadrones no armados de infantería, sino montones de doncellas, sobre el mismo sol hermosas, vestidas a lo villano, llenas de sartas y patenas los pechos, en quien los corales y la plata tenían su lugar y asiento, con más gala que las perlas y el oro, que aquella vez se hurtó de los pechos y se acogió a los cabellos, que todos eran luengos y rubios como el mismo oro. Venían, aunque sueltos por las espaldas, recogidos en la cabeza con verdes guirnaldas de olorosas flores. Campeó aquel día, y en ellas, antes la palmilla de Cuenca que el damasco de Milán y el raso de Florencia. Finalmente, la rusticidad de sus galas se aventajaba a las más ricas de la corte, porque, si en ellas se mostraba la honesta medianía, se descubría asimismo la estremada limpieza: todas eran flores, todas rosas, todas donaire y, todas juntas, componían un honesto movimiento, aunque de diferentes bailes formado, el cual movimiento era incitado del son de los diferentes instrumentos ya referidos. »⁶⁷⁸

En quelques phrases, Cervantès replonge ses lecteurs dans un univers semblable à celui de *La Galatée* : la musique est convoquée, les personnages féminins sont décrits comme autant d'êtres parfaits et beaux et la comparaison avec l'apparat de la cour réactive les idées diffusées par Antonio de Guevara. Condensé pastoral, le début de ce chapitre du *Persiles* se veut à la fois hommage au genre et regard distancié sur l'univers pastoral : en effet, dans les lignes suivantes, le caractère idéal des personnages sera relativisé par la mention des réalités des disputes de familles, des histoires de mariages cachés et de grossesses tues dans un dialogue mené avec vivacité. Le dénouement heureux de cet épisode réjouira les spectateurs que sont les personnages principaux : ces derniers n'endosseront à aucun moment les rôles d'acteurs, mais se contenteront d'assister à la scène. Toutes ces remarques indiquent la signification particulière de cette dernière apparition de l'univers bucolique dans le *Persiles* : Cervantès a définitivement renoncé à élaborer la seconde partie de *La Galatée*. Toutefois, il décide encore de rendre hommage à Garcilaso et à ses églogues car les créations pastorales méritent le respect et l'admiration.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 504.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 505-506.

La figure du berger qui traverse la création cervantine se charge progressivement de connotations nouvelles et de remodulations : elle devient peu à peu le symbole d'un genre que l'auteur a volontairement délaissé, mais sur lequel il ne cessera de réfléchir. Les failles qu'il a pu détecter dans cette formule générique sont indiquées dans les œuvres suivantes : la description rapide d'êtres modestes mais toujours animés de valeurs chrétiennes se substitue au portrait de bergers idéalisés. En outre, lorsque l'idéalisation réapparaît (comme dans le récit de Periandro ou dans le huitième chapitre du troisième livre), elle fera l'objet de critiques – n'oublions pas celles qu'émettent Ladislao et Mauricio – ou elle sera vite contrebalancée par un effet de théâtralisation (certains personnages assumant le rôle de spectateurs) et par une construction comparative venant relativiser la représentation parfaite (la dernière apparition de bergers donnant lieu à une description hyperbolique où tout n'est que beauté est aussitôt suivie d'un dialogue prosaïque).

Le récit de Periandro pourrait, enfin, être lu comme la synthèse du parcours littéraire de Cervantès : en effet, le personnage éponyme débute son récit par un épisode aux résonances bucoliques évidentes, puis s'inspirera de plus en plus du modèle héliodorien en narrant ses aventures et en se présentant en véritable héros. Le genre pastoral est un espace qui permet aux créateurs de faire leurs armes avant d'entreprendre des projets d'une autre ampleur et c'est pour cela que Cervantès ne cessera jamais d'exprimer sa bienveillance envers ce type de créations tout en dévoilant les faiblesses. La résurgence de la figure du berger dans les œuvres cervantines opère ainsi à la fois comme hommage et critique, mais elle permet surtout de montrer comment l'intertextualité fonctionne et nourrit la création : l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* insiste sur la perméabilité entre des classes génériques que les théoriciens essaient, au contraire, de singulariser, voire d'opposer. Pour Cervantès, le travail d'écriture ne doit en aucun cas se fonder sur une vision morcelée du monde des lettres, mais doit embrasser l'éventail des possibles s'offrant à lui. Enfin, en créant une rencontre générique inédite au sein de ses œuvres, Cervantès n'affirme-t-il pas aussi à ses lecteurs qu'il n'a jamais perdu de vue son projet de définition d'une écriture de l'imaginaire digne de ce nom ?

- Le *Persiles*, un roman doublement réflexif

La figure du berger est un guide imaginé par Cervantès pour indiquer à ses lecteurs la continuité de sa recherche : elle témoigne de l'importance de l'intertextualité dans sa conception de l'écriture tout en conférant à *La Galatée* le rôle de repère matriciel. Mise à distance au fil des années, l'églogue cervantine est peu à peu présentée comme une référence appartenant à la mythologie de Cervantès que celui-ci convoque à l'occasion. En revanche, le *Persiles*, pourrait donner lieu à une tout autre définition : l'ouvrage illustrerait avec brio la réflexivité. À la fois ouvrage métaréflexif où la théorie poétique affleure à bien des endroits, le testament littéraire de Cervantès est aussi un ouvrage réfléchissant l'ensemble de son parcours poétique. Cette qualité double de l'œuvre lui communique, ainsi, un caractère imaginaire marqué : en effet, l'histoire donnée à lire dans le *Persiles* ne serait finalement pas tant celle de ce couple parfait, Persiles et Sigismunda, que celle de l'aventure d'une écriture.

Ouvrage métaréflexif, le *Persiles* contient, tout d'abord, l'aboutissement de la réflexion de Cervantès étendue au champ de la fiction et de la prose : ayant finalement opté pour la forme du « roman d'aventures et d'épreuves », l'auteur s'est proposé d'introduire dans sa création un certain nombre de passages théoriques – certes fictionnalisés – afin de faire comprendre à ses lecteurs les enjeux de l'écriture. À l'époque où il rédige le *Persiles*, nous avons déjà constaté que les préceptes théoriques se sont largement imposés et c'est pourquoi Cervantès a décidé de marquer la présence de ces impératifs au sein de sa création. Il prouve ainsi à ses destinataires qu'il est encore possible de poursuivre la recherche d'une écriture de l'imaginaire en dépit d'un contexte *a priori* défavorable à l'épanouissement d'une fiction et d'une création qui est à elle-même sa propre référencialité. Tous les passages métaréflexifs aux allures résolument théoriques – au sens négatif du terme – sont ainsi introduits pour matérialiser le défi d'un créateur acharné à mener à terme sa quête. Le caractère métalittéraire de l'œuvre cervantine a, maintes fois, été étudié par la critique, mais celle-ci a néanmoins souvent refusé au dernier roman cervantin ce qui a fait la fortune de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* : cette particularité d'une écriture se tournant sur elle-même et s'interrogeant sous les yeux du lecteur. Pourtant, à la lecture du *Persiles*, la réflexivité se fait jour transparaissant dans de nombreux passages où les observations du narrateur trahissent ses atermoiements créatifs. Juan Bautista Avallé-Arce, avec un art consommé de la

formule, considérait, d'ailleurs, que « el *Persiles* es una novela, es una idea de la novela, y es la suma de todos los puntos de vista posible en su tiempo sobre la novela »⁶⁷⁹ et Maurice Molho avait, pour sa part, décidé de présenter le *Persiles* comme un authentique « atelier d'écriture »⁶⁸⁰ :

« Tel est l'essentiel de ce que Cervantès prend à Héliodore : une technique qu'il met à l'épreuve, en même temps qu'il en élabore la théorisation. Récit et théorie du récit se conjoignent ici à des fins expérimentales. »⁶⁸¹

Il est vrai que les nombreuses remarques métatextuelles glissées dans cet ouvrage en font la dernière théorisation de l'écriture proposée par Cervantès. Ainsi, l'éloge de Torquato Tasso qui se déroule dans le dernier livre du *Persiles* rappelle la dette contractée par son auteur envers cette figure duelle – tour à tour, créateur et théoricien – :

« El poeta peregrino le dijo que el día antes le había sucedido una cosa digna de contarse por admirable, y fue que, habiendo tenido noticia de que un monseñor, clérigo de la Cámara, curioso y rico, tenía un museo, el más extraordinario que había en el mundo, porque no tenía figuras de personas que efectivamente hubiesen sido ni entonces lo fuesen, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos; entre las cuales tablas había visto dos, que en el principio de ellas estaba escrito, en la una, « Torcuato Tasso », y más abajo un poco, decía *Jerusalén libertada*; en la otra estaba escrito « Zárate », y más abajo, *Cruz y Constantino*:

–Preguntéle al que me las enseñaba qué significaban aquellos nombres. Respondióme que se esperaba que presto se había de descubrir en la tierra la luz de un poeta, que se había de llamar Torcuato Tasso, el cual había de cantar *Jerusalén recuperada* con el más heroico y agradable plectro que hasta entonces ningún poeta hubiese cantado. »⁶⁸²

Ce musée imaginaire, véritable pendant du Chant de Calliope présent dans *La Galatée* [cf. annexe 13], est seulement reconstruit de façon partielle. En effet, dans sa dernière création, Cervantès n'aspire plus à l'exhaustivité, mais ponctue son texte d'hommages plus ou moins explicites, proposant des constats sur lesquels le lecteur choisira de s'arrêter ou auxquels il ne prêtera pas attention. Dans cet extrait, Cervantès décide de mettre à l'honneur la figure d'un créateur italien, prouvant ainsi que la métaréflexion à l'œuvre dans le *Persiles* ne s'embarasse pas des notions de frontières. À ce propos, il nous faut également mentionner l'existence d'un autre éloge, plus discret et diffus que celui du Tasse, mais complémentaire : celui de l'Arioste.

⁶⁷⁹ AVALLE-ARCE, J. B., « Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional », in *Suma cervantina, op.cit.*, p. 212.

⁶⁸⁰ MOLHO, M., *Introduction* in CERVANTES, M., *Les travaux de Persille et Sigismonde – Histoire septentrionale, op.cit.*, p. 11.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸² CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 664.

Ainsi, lorsque l'on songe à l'« île des Pleurs, car île des Pleurs était nommée la contrée habitée par cette population cruelle, féroce et inhumaine qui, comme je vous l'ai dit dans le chant précédent, parcourait en armes les rivages voisins, enlevant toutes les belles dames, pour les donner en pâture à un monstre »⁶⁸³, l'Île Barbare sur laquelle s'ouvre le *Persiles* vient immédiatement à l'esprit, et vice-versa. Cependant, différence majeure : le monstre va être remplacé dans le *Persiles* par un sacrifice commis par les barbares eux-mêmes – un rituel, d'ailleurs, largement documenté dans les textes relatifs au Nouveau Monde – et le nom retenu par l'Arioste pour ses résonances mythiques devient visiblement plus neutre sous la plume de Cervantès. De façon analogue, le saut du cheval de Cratilo qui provoquera l'incrédulité de certains membres de l'auditoire de Periandro, dans le second livre (« Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisi3n, que quisiera 3l, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro patas »⁶⁸⁴) constitue, en quelque sorte, une relecture des miracles de Bayard, le cheval de Renaud :

« Et comme son Bayard passe à l'endroit où il attend, il se lance dessus et part au galop, sans plus dire adieu au chevalier qu'il laisse à pied dans le bois, et sans l'inviter à monter en croupe. Excité par son maître, le fougueux cheval heurte et fracasse tout ce qui lui fait obstacle : fossés, fleuves, rochers ou broussailles, rien ne peut d'un tel coureur modérer l'allure. »⁶⁸⁵

Face à la démarche d'un auteur comme l'Arioste qui laissait libre cours à son imagination en inventant des lieux de toute pièce ou en jouant d'accumulations destinées à émerveiller les lecteurs, Cervantès fait montre de prudence. En effet, lorsqu'il s'autorise des audaces – des images que les théoriciens pourraient, à présent, considérer déplacées dans une fiction –, il minimise, relativise ou remet en question ce qu'il a néanmoins pris plaisir à écrire. Les échos avec l'hypotexte du *Roland furieux* sont audacieux, même si Cervantès sait que ses contemporains connaissent et sont encore fascinés par les exploits relatés par l'Arioste : le succès rencontré par son œuvre, qui contrevient pourtant aux règles énoncées dans les traités, est un indice de la survivance de ce modèle. Dans notre étude des inventaires de biens, n'avions-nous pas rencontré le nom de l'Arioste à deux reprises et le titre du *Roland furieux* à treize reprises [cf. annexe 6] ? Une telle récurrence et l'assimilation opérée dans les inventaires entre nom de l'auteur et titre de l'ouvrage prouvent à tous égards que le *Roland furieux* est apprécié et lu, même s'il ne respecte

⁶⁸³ L'ARIOSTE, *Le Roland furieux*, op.cit., p. 224.

⁶⁸⁴ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 415.

⁶⁸⁵ L'ARIOSTE, *Le Roland furieux*, op.cit., p. 82-83.

pas tous les critères théoriques que nous avons décrits dans la première partie de notre travail. Selon toute évidence, l'univers imaginaire décrit dans le *Roland furieux* « parle » encore aux lecteurs et répond à leurs attentes. Or, dès les premières lignes, l'Arioste avait averti ses lecteurs du caractère inédit de ce qu'il s'apprêtait à conter : « Je dirai de Roland, par la même occasion, des choses qui n'ont jamais été dites en prose ni en rime ; comment, par amour, il devint furieux et fou, d'homme qui auparavant avait été tenu pour si sage »⁶⁸⁶. De fait, en tournant les pages de ce livre, le lecteur allait rencontrer un nombre considérable de récits surprenants et d'êtres extraordinaires ou mythiques : Merlin, depuis son sépulcre, parlera à Bradamante dans le troisième chant, les sacrifices de jeunes femmes à une orque, dans l'île d'Ébude, afin d'apaiser Protée sont décrits dans le huitième chant, tandis qu'un Ogre, « ce terrible monstre »⁶⁸⁷, surgit dans le dix-septième chant... Ces quelques exemples, tirés de l'œuvre de l'Arioste, témoignent de l'absence de limites rencontrées par le créateur dans l'édifice imaginaire du *Roland furieux* : l'auteur s'inspire de traditions diverses pour élaborer des figures pour le moins extraordinaires. Ainsi, le *Merlin* de Robert de Boron et la *Suite Vulgate* sont des livres remontant au XIII^e siècle comme le rappelle Irène Fabry⁶⁸⁸, tandis que l'Ogre pourrait être une réinterprétation du cyclope rencontré par Ulysse dans *L'Odyssée*.

Le succès rencontré par l'Arioste dans la péninsule Ibérique apporte la preuve éclatante qu'un univers imaginaire où l'incroyable annoncé au début du premier chant contamine l'ensemble de l'œuvre était reçu favorablement par les lecteurs. L'histoire du *Roland furieux* les renvoyait, sans aucun doute, à des parcelles de leur imaginaire peuplé de ces êtres mythiques et abreuvé de légendes. Cervantès s'en souviendra et c'est pour cette raison qu'il décide aussi d'adopter ce modèle dans le *Persiles*. Face à l'épopée du Tasse, le *Roland furieux* est présenté comme une alternative, perfectible, pour les auteurs d'épopée en prose. Entre ces deux références, c'est encore au lecteur que reviendra la tâche de décider quelle réflexion métatextuelle privilégier : Cervantès, pour sa part, expose les différents choix effectués par ses prédécesseurs et s'il décide de mettre en avant l'hommage au Tasse et de laisser sous-jacent celui à l'Arioste, c'est

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 348.

⁶⁸⁸ FABRY, Irène, « La « Suite Vulgate », « Suite historique » du *Merlin* ? Entre histoire et roman, le statut ambigu d'un récit arthurien en prose », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 10, ENS Editions, 2006, p. 75.

uniquement parce que les critiques formulées à l'encontre de ce dernier l'incitent à la méfiance. Cependant, le lecteur pourra, s'il connaît l'hypotexte du *Roland furieux*, le mettre en regard avec le modèle de création de Torquato Tasso. Dans ce système de réflexion sur les œuvres antérieures – celles que nous venons de mentionner n'étant pas les seules –, le caractère réflexif du *Persiles* est patent. Pourtant, la réflexivité de l'ouvrage ne se réduit pas à cette seule relation au(x) modèle(s), car de nombreuses résonances avec les créations antérieures de Cervantès sont, en effet, décelables dans cet ouvrage qui prend, alors, des allures de palimpseste.

Aboutissement des expériences littéraires d'un créateur, le *Persiles* revendique sa filiation avec toutes ces œuvres l'ayant précédé laissant transparaître, à divers endroits, des références intertextuelles : devenant un lieu de convergence, le livre entretient un rapport particulier avec le lecteur qui aura suivi le parcours de Cervantès depuis ses débuts pastoraux jusqu'à ces sommets héroïques. En effet, celui qui a lu, au fur et à mesure de leurs publications, les différentes créations saura retrouver dans sa mémoire les personnages ou les situations de ces ouvrages auxquels le *Persiles* fait allusion. Cervantès proclame la cohérence de sa trajectoire, en faisant non seulement du *Persiles* le point final de son itinéraire, mais aussi la synthèse de toutes les expérimentations menées à bien dans *La Galatée*, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* et dans les *Novelas Ejemplares*. Afin d'illustrer ce jeu d'échos, nous évoquerons un certain nombre de résonances perceptibles entre le *Persiles* et les autres créations de Cervantès sans nous arrêter sur celles que l'on pourrait retrouver dans *La Galatée* puisque nous y consacrerons, un peu plus loin, un développement particulier. Entre *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* et le *Persiles*, tout d'abord, force est de relever des similitudes entre les propos de Don Quichotte relatifs aux envoûtements (« Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce. »⁶⁸⁹) et ceux de Cenotia dans le *Persiles* qui reconnaît les limites de son pouvoir : « Puesto que en mudar las voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcancen »⁶⁹⁰. De façon analogue, les remarques de la fille de l'aubergiste (« que a mí me ha acontecido muchas veces soñar que caía de una torre abajo y que nunca acababa de

⁶⁸⁹ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, op.cit., p. 269.

⁶⁹⁰ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 332.

llegar al suelo, y cuando despertaba del sueño, hallarme tan molida y quebrantada como si verdaderamente hubiera caído »⁶⁹¹) paraissent pré luder le récit de Periandro qui affirme avoir lui même cru à son rêve⁶⁹².

La figure de l'astrologue judiciaire, Mauricio, est elle aussi déjà esquissée dans les remarques sur cet art plus que critiques énoncées par Don Quichotte dans *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* : ce dernier n'avait-il pas exprimé sa méfiance face aux prétendus pouvoirs de ces créateurs d'horoscopes ? À travers une comparaison peu flatteuse entre les pouvoirs des astrologues judiciaires et ceux du singe de Maese Pedro, le Chevalier à la Triste Figure avait déjà décrédibilisé cette pratique, d'ailleurs condamnée par l'Église à la fin du XVI^e siècle (La Bulle de Sixte Quint, *Contra exercentes Astrologiae Iudiciariae artem*, publiée en 1586 ne la tolérait que pour les domaines de la navigation, l'agriculture et la médecine⁶⁹³). Voici le jugement sans appel rendu par Don Quichotte :

« Y siendo esto así, como lo es, está claro que este mono no es astrólogo, ni su amo ni él alzan, ni saben alzar estas figuras que llaman judiciarias, que tanto ahora se usan en España, que no hay mujercilla, ni paje, ni zapatero de viejo que no presuma de alzar una figura, como si fuera una sota de naipes del suelo, echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia. De una señora sé yo que preguntó a uno de estos figureros que si una perrilla de falda, pequeña, que tenía, si se empreñaría y pariría, y cuántos y de qué color serían los perros que pariese. A lo que el señor judiciario, después de haber alzado la figura, respondió que la perrica se empreñaría, y pariría tres perricos, el uno verde, el otro encarnado y el otro de mezcla, con tal condición que la tal perra se cubriese entre las once y doce del día, o de la noche, y que fuese en lunes, o en sábado ; y lo que sucedió fue que de allí a dos días se murió la perra de ahíta, y el señor levantador quedó acreditado en el lugar por acertadísimo judiciario, como lo quedan todos o los más levantadores. »⁶⁹⁴

La démonstration est magistrale et l'on peut supposer que cette anecdote, introduite dans un ouvrage à vocation comique, repose sur un point de vue partagé par les lecteurs de *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*. Aussi, lorsque, quelques années plus tard, ces mêmes lecteurs se retrouvent devant une nouvelle figure d'astrologue judiciaire, ils se souviendront de ce

⁶⁹¹ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, op.cit., p. 199.

⁶⁹² CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 385-386.

⁶⁹³ Lire sur ce sujet : ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, « La astrología en el Arte del Renacimiento y Barroco español », *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 6, n° 11, 1993, p. 297-316.

⁶⁹⁴ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II*, op.cit., p. 247-248.

jugement partagé quant à la fiabilité de ces individus prétendant dévoiler l'avenir : Mauricio, qui développe de longs discours à teneur scientifique, ne serait peut-être pas aussi sage qu'on le croit.

Ces quelques exemples arrachés aux deux parties de *Don Quijote de la Mancha* laissent présager la variété des liens intertextuels que le lecteur pourra tisser entre les différentes créations de Cervantès : un ouvrage paraît déjà contenir, en germe, les éléments sur lesquels se construira l'œuvre suivante et, inversement, le lecteur du *Persiles* se remémorera, peut-être, les propos de Don Quichotte ou de la fille de l'aubergiste lorsqu'il croisera la figure de Mauricio. C'est cependant avec les *Novelas Ejemplares* que les effets de résonance s'accroissent : dans la *Novela de la gitanilla*, Preciosa en exigeant à Andrés de réaliser un « servicio de amor » de deux années durant lesquelles ils devront se considérer comme frère et sœur ⁶⁹⁵ n'annonce-t-elle pas déjà l'attitude d'Auristela ? Le début *in medias res* retenu pour *El amante liberal* ⁶⁹⁶ ne préfigure-t-il pas celui du *Persiles* ? En outre, la fin de cette nouvelle ne ressemble-t-elle pas à celle du *Persiles* ? En effet, le double mariage entre Persiles et Sigismunda, Arnaldo et la sœur de cette dernière est très proche du passage suivant qui clôt *El amante liberal* :

« Reconciliáronse con la Iglesia, Mahamut y Halima, la cual imposibilitada de cumplir el deseo de verse esposa de Ricardo, se contentó con serlo de Mahamut. A sus padres y a los sobrinos de Halima dio la liberalidad de Ricardo, de las partes que le cupieron del despojo, suficientemente con que viviesen. Todos, en fin, se 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 aun hasta hoy dura en los muchos hijos que tuvo en Leonisa, que fue ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura. » ⁶⁹⁷

Ou ce sont peut-être les « trabajos » ⁶⁹⁸ de Ricaredo et son mariage avec Isabela ⁶⁹⁹ que nous relate *La española inglesa* auxquels se mesure davantage le *Persiles* ? Si l'objectif n'est bien évidemment pas de trancher entre ces deux nouvelles, les effets d'échos, dont nous n'avons offert ici qu'un échantillon réduit, se perçoivent très fortement dans les similitudes repérables entre les *Novelas Ejemplares* et le *Persiles*. Or, si dans la deuxième partie de notre travail, nous avons souligné le rôle dévolu à chaque étape de création dans l'itinéraire de Cervantès, il est, à présent,

⁶⁹⁵ CERVANTES, M., *Novelas Ejemplares I, op.cit.*, p. 86.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 187-188.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 282.

indéniable que le *Persiles* se construit véritablement à partir des matrices existant dans les ouvrages antérieurs : les relations sont plus ou moins évidentes et ce qui relève d'une simple référence aux propos tenus par un personnage ne sera sans doute pas aussi facilement envisagé par le lecteur comme marque de l'intertextualité fondatrice. Les derniers exemples, quant à eux, ne manqueront pas d'être reconnus par un vaste lectorat de Cervantès : le *Persiles* s'élabore, sans conteste, par rapport aux créations publiées précédemment et se bâtit sur ce système d'allusions permanentes à une histoire déjà narrée ou à un schéma narratif exploré dans un ouvrage antérieur. Alors que Cervantès a tant cherché à se distinguer des autres créateurs en procédant à une vaste recherche appliquée à l'ensemble des genres dont il disposait aux Siècles d'Or, le *Persiles* reprend et réélabore les matériaux de ses propres créations : impossible alors d'y voir une erreur, mais bien plutôt une preuve de la conception que Cervantès se faisait du *Persiles*. Son dernier roman doit, à tout prix, rendre compte du parcours accompli et c'est en ce sens que l'on peut véritablement lire le *Persiles* comme un ouvrage profondément réflexif.

Au terme de cette sous-partie, l'on ne peut qu'admirer la technique mise en œuvre par Cervantès : il a su souligner, de façon subtile, le caractère éminemment fictionnel de chacune des créations et a déterminé, à chaque fois, la place occupée par ses ouvrages dans son entreprise d'élaboration d'une écriture de l'imaginaire. Ainsi, *La Galatée* va peu à peu être présentée comme le point de départ légitime d'une telle recherche, tandis que le *Persiles* prendra l'apparence d'une véritable synthèse réunissant l'ensemble des tentatives accomplies jusqu'alors. Par la mise en scène permanente à laquelle il se livre dans *La Galatée* et le *Persiles*, Cervantès souligne aussi la permanence de cette problématique de l'imaginaire et de l'imagination dans sa démarche tout en guidant ses lecteurs dans leur entrée dans l'univers de la fiction. Il nous faut, à présent, tenter de démontrer que les ouvrages élaborés par Cervantès développent aussi une réflexion sur cette faculté – l'imagination – et sur les imaginaires des contemporains du créateur : si dans la société espagnole des Siècles d'Or, l'image et le peintre acquièrent une reconnaissance grandissante, l'imaginaire est loin d'être considéré dans toute sa complexité et sa richesse. Quelle est l'attitude adoptée par Cervantès face à un tel contexte ? Peut-on déjà parler d'une écriture de l'imaginaire au singulier ou ne faut-il pas encore envisager l'imaginaire sous une forme plurielle et éclatée ?

b- Écriture, image et imaginaires

Après un détour indispensable par l'analyse des œuvres de Cervantès – il nous fallait, en effet, mesurer la présence du lexique de l'imaginaire et percer les significations profondes des procédés de mise en scène de la fiction –, nous poursuivrons l'exploration des rapports de cette écriture avec des problématiques tangibles dans l'Espagne des Siècles d'Or : l'image et l'imaginaire ou les imaginaires. Néanmoins, il nous faut relever, d'emblée, que la parenté terminologique de ces termes masque aussi des différences essentielles qui se répercuteront, d'ailleurs, dans certaines conceptions partagées aux XVI^e et XVII^e siècles. À ce propos, c'est de nouveau l'interprétation d'Horace qui semble avoir été à l'origine de malentendus et de quiproquos. *L'ut pictura poesis* devient, en effet, un véritable *leit-motiv* dans la péninsule Ibérique aux Siècles d'Or et nous le retrouvons tout autant sous la plume d'auteurs de fictions que sous celle d'auteurs de traités sur la peinture. À une période qui assiste à l'essor et à la reconnaissance des arts visuels, la parenté entre écriture et peinture est souvent proclamée, tandis que celle entre image et imaginaire n'est, semble-t-il, pas toujours perçue clairement. Aussi, pour un auteur comme Cervantès, travaillant la veine du *romance* et cherchant à combler l'imaginaire de ses lecteurs, ce contexte d'affirmation des arts visuels sera mis à profit pour s'interroger sur sa propre pratique. Il redéfinira les relations que doivent entretenir, selon lui, les trois termes que nous avons retenus pour titre : l'écriture, l'image et les imaginaires.

L'écriture de Cervantès semble souvent rechercher des effets visuels ; dans le même temps, elle intègre et travaille des images que les lecteurs des XVI^e et XVII^e siècles connaissent et partagent. Est-ce à dire que Cervantès a cherché à se présenter comme l'égal des peintres de son temps ? Au contraire, s'efforce-t-il de dénigrer ces nouvelles figures dont la reconnaissance acquise dans la péninsule Ibérique pourrait faire de l'ombre aux auteurs de fiction ? L'analyse de son contexte de création ne l'a-t-elle pas incité, enfin, à s'interroger sur la question de la représentabilité et à définir les particularités de l'écriture face à d'autres arts, comme la peinture, la sculpture ou la gravure ? Toutes ces questions nous indiquent un chemin à suivre dans notre étude qui doit, tout d'abord, revenir sur la difficulté première : l'ambiguïté terminologique de l'image. Nous tenterons ensuite d'analyser les glissements effectués entre image et imaginaire

pour revenir, dans un dernier temps, à l'écriture de Cervantès et tenter de comprendre comment les problématiques de son époque auront influencé sa propre recherche.

- Au commencement était l'image...

Dans notre introduction, nous nous étions arrêtée sur l'étymologie du terme « imaginaire ». Si l'on consulte le *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, on apprend que « imagen »⁷⁰⁰ venant du latin *imago* signifie « représentation, portrait, image » et qu'il est antérieur aux autres vocables : en effet, déjà attesté chez Gonzalo de Berceo, il est présenté comme « frecuente en todas las épocas »⁷⁰¹, tandis que « imaginar », « imaginable » et « imaginación » ne sont attestés qu'au début du XIV^e siècle. Ces considérations suggèrent que ce terme « imagen » doit véritablement être considéré comme l'origine. Aussi, est-il de bonne méthode de définir ce que recouvrait un tel vocable pour les Espagnols des Siècles d'Or et comment son référent s'est peu à peu élargi et étoffé. D'autre part, l'image occupant une place première d'un point de vue étymologique, il nous faudra identifier les relations entretenues avec les autres termes connexes tels « imaginar » et « imaginación » : comment ces vocables assument-ils cet héritage de l'image ? Sont-ils véritablement considérés comme synonymes de « mettre en images » et de « faculté de mettre en images » ? Dans ce cas, l'imagination n'est-elle pas fort semblable à l'activité de représentation qu'est la peinture ? De plus, si l'image est si souvent associée à la représentation de la Vierge, du Christ et des Saints, ne doit-on pas aussi intégrer la peinture religieuse à notre champ d'étude ? Toutes ces interrogations impliquent un effort de précision et de définition nécessaire pour comprendre la naissance de problématiques autour de l'image dans la société espagnole des Siècles d'Or pour relever, en dernier lieu, de nouveaux enjeux dans l'écriture de Cervantès.

L'image, placée par le *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* dans une antériorité évidente face aux autres termes, est un vocable assez fréquent et évocateur pour nous : ne parlons-nous pas de « société de l'image » et Roland Barthes ne s'est-il pas attaché à décrire la

⁷⁰⁰ COROMINAS, J. ; PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, *op.cit.*, p. 442.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 442.

« rhétorique de l'image »⁷⁰² ? Georges Didi-Huberman, enfin, n'intitule-t-il pas l'un de ses ouvrages « l'image survivante »⁷⁰³ ? Cependant, la définition que nous nous formons de l'image n'a plus grand lien avec celle que partageaient les contemporains de Cervantès. À cet égard, la longue définition proposée par Sebastián de Covarrubias Horozco dans le *Tesoro de la lengua castellana o española*, publié en 1611, permet de recentrer nos recherches et de nous fournir quelques indications précieuses sur l'image telle qu'elle était conçue par les Espagnols aux Siècles d'Or :

« IMAGEN. Comúnmente entre fieles católicos, llamamos imágenes a Cristo Nuestro Señor, a su benditísima Madre y Virgen Santa María, a sus apóstoles y a los demás santos y los misterios de nuestra Fe, en cuanto pueden ser imitados y representados, para que refresquemos en ellos la memoria; y que a la gente ruda, que no sabe letras, les sirven de libro, como al que las sabe, la historia; y de aquí viene que los libros tienen figuras, que sinifican lo que contienen cada uno y cada capítulo, se llaman libros historiados y las estampas historias. Santo Tomas, en la 2. 2, q. 94, art. 2, da tres razones porque en la Iglesia Católica tenemos imágenes de Cristo y de sus santos, y dice así : « *Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris docentur. Secundo, ut Incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneant, dum cotidie oculis repraesentantur. Tertio, ad excitandum devotionis affectum, qui ex visi efficacius excitatur, quam ex auditis* », etc. A esta postrera razon ayuda lo que dijo Horacio en el *Arte poética* :

*Segnius irritant animos demissa per auras,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator*

Hubo unos herejes llamados iconómacos, por la gran repugnancia y contradición que hacían al uso santo de las imágenes. Favoreciólos el emperador León, tercero deste nombre, cerca de los años de setecientos y diecinueve. El papa Gregorio Tercero hizo grandes diligencias por reducirle, y no pudiendo por bien le vino a descomulgar y a privar del imperio. Padecieron martirio por esta razón y verdad muchos santos varones, y el sobredicho Gregorio III congregó un concilio de casi mil obispos donde fueron aprobadas las imágenes y el uso dellas, no por si absolutamente, sino por lo que significan y representan. Esta herejía ha retoñado en nuestros tiempos cerca de los herejes modernos; Dios les alumbre sus entendimientos para que deste error y de los demás se retraten y sigan el camino de la verdad. Escriben las historias eclesiásticas que Cristo Nuestro Señor envió al rey Abágaro su imagen y retrato. El emperador Constantino Magno se confirmó en la revelación que había tenido en sus sueños, apareciéndole los sagrados apóstoles San Pedro y San Pablo, por las imágenes y retratos que el papa Silvestro le enseñó dellos, reconociendo ser de los mismos. Grandes han sido los milagros que Dios ha hecho y hace en confirmación del santo uso de las imágenes suyas y de su benditísima Madre y de sus santos, para confusión de los que no las admiten y consuelo de los católicos píos y devotos. En cuanto imágenes sinifican efigies de hombres, verás la palabra RETRATO. »⁷⁰⁴

⁷⁰² BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4 (1964), Recherches sémiologiques, p. 40.

⁷⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

⁷⁰⁴ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, Madrid, Vervuert, Editorial Iberoamericana, 2006, p. 1091.

L'image est tout particulièrement présentée dans ses rapports à la religion : la fin de la définition proposée par Sebastián de Covarrubias est, sur ce point, extrêmement éclairante, puisque nous sommes davantage en présence d'une harangue et d'un discours idéologique que d'une exposition neutre telle que nous l'attendons dans un dictionnaire. En effet, afin de justifier le rôle de l'image religieuse, l'auteur évoque des hérésies passées et présentes qu'il constate, analyse et déplore : l'image, dès lors, est associée aux pays de culture catholique et l'auteur s'attache à fournir des arguments pour expliquer la prégnance de l'image dans la religion. Aussi, citera-t-il saint Thomas et, de façon surprenante, Horace : la première autorité est religieuse, tandis que la seconde provient d'une Antiquité païenne, mais Horace et son *Art poétique* sont assez connus des contemporains de Cervantès pour être posés en référence. D'après Sebastián de Covarrubias, le terme « image » évoquera donc, derechef, les figures du Christ, de la Vierge et des Apôtres, car il s'agit là de donner aux fidèles un socle et un appui pour leur foi : « en cuanto pueden ser imitados y representados, para que refresquemos en ellos la memoria; y que a la gente ruda, que no sabe letras, les sirven de libro, como al que las sabe, la historia; y de aquí viene que los libros tienen figuras, que sinifican lo que contienen cada uno y cada capítulo, se llaman libros historiados y las estampas historias »⁷⁰⁵.

L'image se fait aide à la mémoire, garant de la foi ou agent de diffusion permettant aux analphabètes d'avoir également accès aux « histoires » de la Bible et, tout particulièrement, du Nouveau Testament. Dès lors, elle est essentiellement tenue pour un élément caractéristique de la religion catholique à une période où le protestantisme s'est définitivement opposé à l'usage qu'en fait la Contre-Réforme et surtout à l'adoration des images de la Vierge, des Saints et des reliques. L'image donne donc lieu à une définition aussi importante dans le *Tesoro de la lengua castellana o española*, car elle est devenue un véritable enjeu et car elle cristallise l'un des points de rupture entre le Catholicisme et les idées de Calvin, notamment, qui jugeait l'adoration des images comme une insupportable et illégitime idolâtrie. À cet égard, les décisions prises par le Concile de Trente rappellent l'importance accordée à l'image et José Fernández López relève les aspects fondamentaux de ce contexte particulier et du contenu des décrets conciliaires relatifs à l'image :

« Las circunstancias históricas hicieron que el Concilio de Trento, dilatado en el tiempo, tuviese que cerrar con premura. A instancias de Francia, alarmada por el furor iconoclasta de los calvinistas, fue debatida en la última Sesión del Concilio de Trento,

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 1091.

el 3 y 4 de diciembre de 1563, la reforma del arte religioso, con el título: « Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las Sagradas Imágenes ». El decreto contenía instrucciones precisas sobre el desarrollo posterior del arte católico, salvo el decidido apoyo al culto a las imágenes legítimas y la necesidad del decoro debido en las mismas. En realidad, poco se diferenciaba este decreto de lo establecido en concilios anteriores, como el segundo de Nicea en el año 325. Sin embargo, en las primeras líneas del decreto se ordenaba: « Manda el Santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas las cosas. »⁷⁰⁶

L'Espagne des Siècles d'Or assiste donc à l'affirmation renouvelée du rôle assumé par l'image : celle-ci est considérée positivement et devient presque inhérente à une société où la religion catholique est, tout à la fois, un vecteur fort d'identité et d'unité. De fait, dans les ouvrages de Cervantès, cette relation fusionnelle entre image et religion transparaît et, à ce propos, l'entrée dans le monastère de Guadalupe est un exemple de ce constat dressé par l'auteur de l'importance acquise par l'image religieuse dans la péninsule Ibérique :

« Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en una de las dos entradas que guían al valle que forman y cierran las altísimas sierras de Guadalupe, cuando, con cada paso que daban, nacían en sus corazones nuevas ocasiones de admirarse, pero allí llegó la admiración a su punto cuando vieron el grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos; la santísima imagen, otra vez, que es libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es salud de las enfermedades, consuelo de los afligidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias. »⁷⁰⁷

Pour certains des personnages méconnaissant l'Espagne, le culte marial est une particularité digne d'admiration et la narration adopte ici, à dessein, un ton enflammé qui paraît trahir le sentiment et l'attitude attendus face à ces images. Dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès n'avait-il pas déjà insisté sur cette fonction assumée par les images dans la religion ?

« Fuimos derechos a la iglesia, a dar gracias a Dios por la merced recebida; y así como en ella entró Zoraida, dijo que allí había rostros que se parecían a los de Lela Marién. Dijímosle que eran imágenes suyas, y como mejor se pudo le dio el renegado a entender lo que significaban, para que ella la adorase como si verdaderamente fueran cada una dellas la misma Lela Marién que la había hablado. »⁷⁰⁸

L'étonnement de la belle mauresque, Zoraida, face aux images de la Vierge est destinée à indiquer la particularité de la religion catholique dans ce rapport à l'image : aussi faut-il lui expliquer leur utilité et l'attitude à adopter devant ces figures mariales.

⁷⁰⁶ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 36.

⁷⁰⁷ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 471.

⁷⁰⁸ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, *op.cit.*, p. 512-513.

Ces représentations de figures religieuses ne se retrouvent pas uniquement dans les églises, et l'on en veut pour preuve l'apparition dans les actes notariés, dans les sections intitulées « Ymagenes » ou « Pinturas » de ces représentations de la Vierge, notamment [cf. *annexe 24*]. Ces images ont donc également pénétré la sphère privée : la Marquise de Navarre possède une image de Madeleine [cf. *annexe 24 - acte notarié 2188*], le charpentier Juan Gonzalez « un grand portrait de Notre Dame, de l'enfant Jésus et de Sainte Anne et Saint Jean » [cf. *annexe 24 – acte notarié 1294*], l'inventaire des biens du Duc de Medinaceli fait état de la présence d'« une image de Notre dame avec son fils mort » et d'une autre de Saint François [cf. *annexe 24 – acte notarié 2001*]. Témoin de cette prégnance de l'image dans la religion, mais aussi dans le quotidien de ses contemporains, Cervantès tentera aussi d'en suggérer, discrètement, l'ambiguïté en mentionnant la réaction des personnages venant d'autres horizons : l'adoration des images ne va peut-être pas de soi, étant donné que Zoraida ou les personnages venus d'un Nord lointain s'en étonnent.

Indiscutablement, image et religion vont de pair pour les contemporains de Cervantès et ce lien va justifier le crédit dont jouiront les producteurs de ces images dans l'Espagne des Siècles d'Or : les peintres et les sculpteurs. En effet, les décrets du Concile de Trente ne confèrent-ils pas un rôle de premier ordre à ces nouvelles figures et ne sous-entendent-ils pas les fonctions nouvellement accordées à la vue ? À cet égard, la définition de l'image proposée dans le *Tesoro de la lengua castellana o española* avait, elle aussi, signalé la capacité de l'image à toucher un plus large public (« la gente ruda, que no sabe letras »⁷⁰⁹) faisant songer, par exemple, à la fonction « de visibilité » des *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal⁷¹⁰. L'image et le peintre seront désormais considérés comme des médiateurs essentiels dans la Société espagnole des Siècles d'Or et André Chastel observait, à ce propos, que : « Nous saisissons ainsi qu'au moins au XVI^e siècle, le quidlibet audendi potestas n'est pas seulement l'objet d'un débat théorique, ce n'est pas un adage anodin ; c'est la présentation littéraire, et maintenant colorée d'humanisme, d'une

⁷⁰⁹ COVARRUBIAS HOROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op.cit.*, p. 1091.

⁷¹⁰ SAEZ, Ricardo, « Analyse iconographique des *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) et spécificités de Jerónimo Nadal (1507-1580) : processus de pénétration, de consolidation et d'expansion de la Compagnie de Jésus au tournant du XVI^e siècle en Europe et dans le monde », *Les Langues néo-latines*, 4, n^o 359, 2011, p. 48.

reconnaissance en acte de la part d'initiative qui revient au peintre »⁷¹¹. Cette nouvelle figure de créateur fascine de plus en plus et remarquons, d'ailleurs, que l'apparition de traités sur la peinture ne tardera pas à venir enrichir les rayons des libraires : si l'*Arte de la pintura, su antigüedad y sus grandeza*⁷¹² de Francisco Pacheco est publié de façon posthume en 1649 seulement, le traité de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*⁷¹³, avait déjà été publié en 1548. Rédigé en portugais, ce second traité annonçait ainsi l'émergence d'un mouvement théorique relatif à la peinture dans la péninsule Ibérique et accordait aussi un espace non négligeable à la peinture religieuse. L'image et la peinture font donc désormais l'objet de théorisation et ce mouvement se renforcera au fil du temps, la vue devenant, de ce fait, un sens extrêmement sollicité.

Nous avons souligné précédemment la parenté étymologique entre « image » et « imagination ». Aussi, sommes-nous légitimement en droit de nous demander si l'avènement de l'image coïncide avec celui de la faculté imaginative. Or, un premier constat s'impose bien vite : l'espace consacré à ce terme dans le dictionnaire de Covarrubias est beaucoup plus réduit.

« IMAGINACIÓN: *Latine imaginatio, alicuius rei conceptio et fictio, quae mente fit vel imaginatio est quaedam motio per quam nobis simulacra quaequam in anima gignuntur; ab Aristotele intellectus passivus nuncupatur. Lo demás tocante a materia física se remite a los filósofos. Imaginar, pensar. Imaginable, lo que puede caber en la imaginacion. Estar imaginativo, estar pensativo.* »⁷¹⁴

Le *Tesoro de la lengua castellana o española* ne nous fournit qu'un nombre réduit d'éléments pour nous faire une représentation de ce que l'imagination pouvait évoquer aux Espagnols des Siècles d'Or. Sebastián de Covarrubias ne s'embarasse pas d'une longue définition et renvoie celui qui le souhaiterait aux « filósofos ». Un siècle plus tard, dans le *Diccionario de Autoridades*, l'entrée « imaginario » permet de cerner un peu plus ce que recouvrait ce terme :

« IMAGINARIO. Lo que se puede imaginar o se ha imaginado. Lat. *Imaginarium*. Significa también lo que no tiene ser, y únicamente se aprehende o finge en la phantasía.

⁷¹¹ CHASTEL, André, « Le dictum Horatii : quilibet audendi potestas et les artistes (XIIIe-XVIe siècle) », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 121e année (n° 1), 1977, p. 41.

⁷¹² PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y sus grandeza*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649.

⁷¹³ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura Antiga*, éd. José da Felicidade Alves, Lisbonne, Livros Horizontes, 1984.

⁷¹⁴ COVARRUBIAS HOROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, op.cit., p. 1091.

Se llama assimismo el Artífice de Estatuas y Pintor de Imágenes.
Espacio imaginario. Se toma, o es toda aquella basta capacidad que imaginamos
haber fuera de todo el universo. »⁷¹⁵

L'image demeure un objet définissable, mais, en revanche, l'imagination et ce qui s'en rapporte posent problème : les auteurs s'en réfèrent à des négations (« lo que no tiene ser ») ou citent des textes esquivant, de la sorte, la tâche qui leur revient. Dans le *Diccionario de Autoridades*, relevons, enfin, le lien établi avec la sculpture et le peintre d'images religieuses qui laisse à penser que l'imagination ne pourrait peut-être se concevoir qu'à travers une comparaison avec la vue et les créations matérielles du peintre et du sculpteur.

Alors que l'image et les arts visuels acquièrent une importance remarquable dans la société espagnole, l'imagination et l'imaginaire ne paraissent pas avoir suscité le même enthousiasme. Les rapprochements entre imagination et fiction et, plus encore, entre imaginaire et négativité (l'imaginaire étant ce qui n'est pas) sont sans doute à interpréter comme les conséquences du climat de suspicion autour de la fiction que nous nous sommes attachée à décrire dans la deuxième partie de notre travail. L'imagination et l'imaginaire n'intéressent pas autant les auteurs de dictionnaires que l'image, car nous sommes en présence de concepts difficiles à expliciter et, de surcroît, peu reconnus. En effet, l'imagination et la « phantasía » n'avaient-elles pas été aussi présentées par Fernando de Herrera dans leur dualité ?

« Ésta se engaña muchas vezes i se confunde en error más que los sentidos inferiores, i por ésta se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que las vemos con los ojos i las tenemos presentes, i podemos fingir i formar en el ánimo verdaderas i falsas imágenes a nuestra voluntad i arbitrio, i estas imágenes vienen a la fantasía de los sentidos exteriores. »⁷¹⁶

Fernando de Herrera a le mérite d'avoir véritablement entrepris une définition de cette faculté, mais il reprend aussi, dans la définition qu'il en propose, les connotations négatives attribuées généralement à l'imagination. Aussi, pouvons-nous conclure que si l'image a fasciné les Espagnols des Siècles d'Or, l'imagination, quant à elle, a été victime d'une tradition qui considère cette force comme trompeuse et incontrôlable : l'avènement de l'image n'est donc pas concomitant de celui de l'imagination.

⁷¹⁵ *Diccionario de Autoridades (1732)*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, tomo 3, p. 213.

⁷¹⁶ HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, op. cit., p. 299-300.

Toutes ces remarques nous sont apparues nécessaires avant d'entreprendre l'étude de la société espagnole à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, au moment où Cervantès écrit. Si ce dernier s'est tourné vers l'image et l'imagination, il convient de préciser la place attribuée à l'image et à l'imaginaire par ses contemporains : l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* a-t-il pris en considération ces éléments au moment de rédiger ces deux œuvres ? La recherche d'effets visuels, déjà décelée dans ses créations, n'est-elle pas un effet de miroir recherché pour « parler » plus finement à ses contemporains ?

- Image et imaginaire dans la société espagnole de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle

Les images religieuses auxquelles nous avons fait allusion dans la sous-partie précédente ne constituent que l'une des matérialisations de l'importance nouvellement conquise par l'image dans l'Espagne des Siècles d'Or. En effet, l'image n'est pas seulement religieuse : elle s'est immiscée dans les églises, mais nous la rencontrons également dans d'autres espaces publics ainsi que dans la sphère domestique. Cette profusion d'images aura, sans aucun doute, influencé et modelé les systèmes de représentations – les imaginaires – des Espagnols dès la fin du XVI^e siècle. En effet, si l'imprimerie a suscité une véritable révolution et si l'on a pu parler de la Galaxie Gutenberg – pour reprendre l'expression de Marshall Mc Luhan ⁷¹⁷ –, la période des XVI^e et XVII^e siècles connaît aussi de grands bouleversements provoqués par la multiplication des images dans la péninsule Ibérique et dans les pays voisins. C'est d'ailleurs cet espace grandissant occupé par l'image que l'historien Jacques Le Goff avait déjà mis en relief en affirmant que « le sermon, l'image peinte ou sculptée sont, en deçà de la galaxie de Gutenberg, les nébuleuses d'où cristallisent les mentalités » ⁷¹⁸. Dans quelle mesure la diffusion d'images a-t-elle constitué un phénomène suffisamment remarquable dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles pour qu'un auteur comme Cervantès s'y soit intéressé ? Quel est l'impact de l'image sur les imaginaires des contemporains de Cervantès, qui sont autant de lecteurs en puissance ?

⁷¹⁷ MAC LUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, « Idées », 1977.

⁷¹⁸ LE GOFF, Jacques, « Les mentalités : une histoire ambiguë », *Faire de l'histoire*, J. LE GOFF et P. Nora (Ed.), t. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 88.

À partir du Concile de Trente, l'image religieuse est devenue un véritable enjeu : faisant l'objet de contrôles, ses caractéristiques sont aussi scrupuleusement définies. D'ailleurs, comme le résume Xavier Bray :

« The decree of the Council of Trent on sacred images, dating from 1563, specifically stipulated a number of obligatory prerequisites for images that were the subject of veneration. They should depict true, not false or apocryphal stories ; they should be decorous in nature ; they should be lifelike ; and their emotional and expressive qualities should inspire not only devotion but also emulation of the sacred figures depicted. Philip II and his successors as well as the Spanish bishops monitored the implementation of these requirements. We know that the Inquisition appointed various artists as censors, who were responsible for checking and examining images. »⁷¹⁹

En outre, nous ne pouvons pas passer sous silence l'émergence d'une tendance manifeste dans les deux arts que sont la peinture et la sculpture : la vraisemblance. La recherche du réalisme, d'ailleurs considéré comme un impératif lorsqu'il s'agit d'une image sacrée, devient peu à peu une priorité pour les peintres et les sculpteurs du XVII^e siècle, car il semble garantir un puissant effet sur les spectateurs favorisant le sentiment d'admiration et de dévotion recherché par les artistes. Prônée par le Concile de Trente, la quête de la vraisemblance encourage également les peintres et les sculpteurs à rivaliser de créativité : ils aspireront à découvrir des techniques innovantes qui communiqueront à leurs créations cette force de persuasion nécessaire pour emporter l'adhésion du spectateur, pour l'émouvoir et pour susciter la dévotion. Aussi, Xavier Bray relève-t-il l'exemple de l'incrustation d'yeux en verre et de dents en ivoire parmi les sculptures du XVII^e siècle, une innovation témoignant de cette recherche d'une vraisemblance troublante :

« The seventeenth century – the period on which this essay focuses – was exceptional in Spanish art history for the levels of realism to which its artist aspired. In contrast to sculptors from sixteenth century such as Alonso Berruguete (1488-1561) and Gaspar Becerra (1520-1568) who emulated the Italian idealisation of Michelangelo, seventeenth-century sculptors like Juan de Mesa attempted instead to make their sculpture increasingly lifelike and realistic. Some sculptors introduced glass eyes and tears, and even ivory teeth. »⁷²⁰

Méditant autour de la tension entre création et imitation, déjà relevée par Léonard de Vinci dans son traité rédigé à la fin du XVI^e siècle, les peintres italiens puis espagnols redoublent d'inventivité et les possibilités offertes par l'art qu'ils cultivent leur semblent infinies :

⁷¹⁹ BRAY, Xavier, *The Sacred made real - Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres, National Gallery Publications, 2009, p. 49.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 18.

« L'artiste est donc à la fois – et sans que cela paraisse contradictoire – *créateur* de nouveauté et *imitateur* de la nature. Ainsi que l'affirme avec clarté Léonard, l'imitation est, d'une part, étude et inventivité restant fidèle à la nature car elle recrée l'intégration de chaque figure avec l'élément naturel, d'autre part, activité nécessitant une innovation technique (par exemple, le célèbre *sfumato* de Léonard, qui rend énigmatique la Beauté des visages féminins) et non pas répétition passive des formes. »⁷²¹

Le critère de vraisemblance – d'imitation fidèle de la nature – est interprété avec de plus en plus de rigueur par les théoriciens, mais aussi par les peintres prétendant même rivaliser avec le Créateur. En effet, plus l'illusion du réel sera ménagée, plus le tableau fera l'objet d'admiration et la beauté de la figure représentée se gravera dans les esprits des spectateurs. Or c'est dans un tel contexte que Cervantès engage son parcours de création : dans une Espagne où le rôle de la peinture a été affirmé et où le peintre commence à acquérir une reconnaissance nourrissant bientôt des prétentions nouvelles. En ce qui concerne plus particulièrement la représentation de la beauté, ce sentiment éprouvé par les peintres est patent : selon eux, la beauté est non seulement figurable, mais les artistes de talent pourront même espérer surpasser la beauté des modèles dont ils s'inspirent. Francisco Pacheco, par exemple, conclut le premier livre de son traité en érigeant en exemple à suivre la figure de Zeuxis qui chercha, pour rendre la beauté d'Hélène, les cinq plus belles jeunes filles réussissant, de la sorte, à figurer cette incroyable beauté. Voici les propos du peintre et théoricien espagnol : « i de cada una dellas fue escogiendo lo mas perfeto, para hazer una figura igualmente acabadissima; aventajando l'arte a la mesma Naturaleza »⁷²². Cette brève citation témoigne de la permanence d'une double croyance au XVII^e siècle : il est possible de représenter le Beau et le peintre serait même en mesure de tout représenter. Le choix de Zeuxis effectué par Francisco Pacheco est particulièrement révélateur : ce peintre est parvenu à figurer la beauté d'Hélène, lui rendant toute sa perfection. Il s'est inspiré de divers modèles pour composer une image d'une incroyable beauté, dépassant même la nature. Aussi, en suivant Francisco Pacheco, les peintres espagnols des XVI^e et XVII^e siècles seront-ils donc en droit de prétendre figurer la Beauté, les figures religieuses et tout ce à quoi ils aspirent, à condition de suivre attentivement les techniques et les recommandations prodiguées par les traités.

⁷²¹ *Histoire de la Beauté*, sous la direction de Umberto Eco, Paris, Flammarion, 2004, p. 178.

⁷²² PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, op. cit., p. 166.

L'apparition des traités sur la peinture marque, incontestablement, la légitimité acquise par les peintres. Pour autant, si ces derniers voient leurs fonctions reconnues et peuvent exprimer des ambitions quant à leur art, est-il possible de déceler l'influence de l'image et de ces nouvelles figures chez les Espagnols des Siècles d'Or ? Certes, les instances politiques et religieuses ont reconnu le pouvoir de l'image et l'art baroque semble mettre le sens de la vue à l'honneur. Est-il légitime, pour autant, d'affirmer que la peinture et les autres arts visuels aient exercé une influence véritable sur les contemporains de Cervantès en façonnant, par exemple, leurs systèmes de représentation ? Afin de répondre à ces interrogations, le retour aux inventaires *post mortem* fournira des arguments irréfutables en ce qui concerne l'introduction de l'image dans la sphère privée [cf. *annexe 24*] : tous les inventaires de biens dépouillés ne présentent pas les sections dont nous avons déjà souligné l'existence (« Pinturas » et « Ymagen »), cependant dans quinze d'entre eux, nous avons retrouvé la référence à des images. Trois catégories essentielles se dessinent dans cet ensemble à première vue hétéroclite : les images religieuses que nous avons déjà analysées dans la sous-partie précédente sont les plus nombreuses ; les images païennes d'inspiration gréco-latine – Vénus et Cupidon étant les figures les plus fréquemment recensées – viennent former le deuxième groupe, tandis que les portraits de personnages célèbres – rois, princesses ou ducs, par exemple – constitueraient le troisième et dernier groupe. Mais, pourquoi les Espagnols possèdent-ils des images de saintes et de saints, des portraits d'hommes illustres ou encore des représentations de scènes mythologiques ? S'il reste peu aisé d'apporter toutes les explications nécessaires pour éclairer un tel phénomène, l'on peut cependant se risquer à en avancer quelques unes : l'image s'est introduite dans l'espace domestique, car elle constitue un appui fondamental pour trois attitudes notamment – le recueillement, le souvenir et l'admiration –. En outre, contrairement à la lecture, la relation entre l'œuvre visuelle et le récepteur est plus directe et plus simple, puisqu'elle ne se fonde pas sur des savoirs préalables, alors que la lecture, par exemple, suppose une maîtrise linguistique indéniable. Il est intéressant de constater, enfin, que si la plupart des propriétaires de tableaux ou d'images sont d'origine sociale élevée (marquise et marquis, duc ou seigneur), l'on retrouve aussi un charpentier et un libraire. Les inventaires attestent, en tout cas, l'omniprésence de ces images au sein de la société espagnole des Siècles d'Or et ce, à différents niveaux : ce ne sont pas seulement les catégories sociales de la noblesse et de la haute-noblesse qui détiennent ces trésors visuels, mais également des travailleurs. En outre, hommes et femmes semblent avoir éprouvé le même désir d'acquérir des représentations visuelles de divers ordres :

ainsi, à côté du capitaine Jerónimo de Soto ou du Marquis de Velez, don Pedro Forlado qui a, en sa possession, un portrait de son propre buste, nous trouvons aussi les noms d'Ana del Castillo ou de la marquise de Navarre, Doña María de Cardona. L'intérêt ou la fascination pour l'image ne semble, dès lors, pas constituer une particularité réservée à un groupe ou à un sexe.

L'image s'est glissée dans la réalité des contemporains de Cervantès pour diverses raisons – bien que certaines ne relèvent encore que de l'hypothèse – : elle procure un plaisir plus immédiat que celui produit par la lecture, elle est aussi volontiers diffusée dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles car les autorités l'ont rapidement considérée comme un vecteur utile de propagande – religieuse ou politique –, mais elle peut aussi constituer un relais non négligeable de l'information – l'envoi de portraits étant fréquent pour arranger ou sceller des unions par exemple –. L'image semble dotée de tous les pouvoirs : elle permet de condenser, de synthétiser et de convaincre (les portraits se fondant souvent sur des symboles connus de tous dont les pouvoirs évocateurs seront effectifs, de façon immédiate). Dans la sous-partie précédente, nous nous étions intéressée à la fonction de l'image religieuse, mais l'exemple du portrait est tout aussi illustratif de cette toute-puissance du peintre et de la représentation. Pourquoi don Pedro Forjado possédait-il un portrait de lui ? Et pourquoi Don Bernardino de Mendoza avait-il décidé d'acquérir un portrait du Duc d'Albe ? Enfin, pourquoi retrouvons-nous parmi les biens du capitaine Jerónimo de Soto deux portraits du « roi Philippe » (il s'agirait, sans doute, de Philippe III) ? L'image – et notamment le portrait – a acquis un rôle social et historique spécifique aux XVI^e et XVII^e siècles. Étant donné que les personnes dont on exécute un portrait paraissent vouées à se frayer une place plus importante dans la mémoire collective, le portrait se pose comme une affirmation de la grandeur de celui qui est représenté : il devient ainsi un moyen d'exhiber renommée, pouvoir et richesse. Or, le portrait qui était jusqu'alors l'apanage du roi, des princes ou des figures religieuses (les saints faisant aussi souvent l'objet de représentations visuelles) s'ouvre peu à peu à d'autres catégories sociales et l'on rencontre, à cet égard, l'un des exemples les plus frappants dans l'œuvre de Diego de Velázquez. En effet, celle-ci n'accueille plus seulement des figures royales, mais aussi des favoris – ces personnages politiques qui accaparent le pouvoir et occupent le devant de la scène politique à la même époque –. Le portrait équestre du Comte-Duc d'Olivares dans lequel le peintre pare le personnage des attributs royaux atteste, avec force, ce pouvoir de l'image exposant, sans ambage, le statut et le prestige de l'individu représenté. Si jusqu'ici c'était Charles Quint que

Titien avait représenté dans un portrait équestre ou Philippe III que Diego de Velázquez avait immortalisé sur son cheval, la puissance acquise par le favori semble désormais autoriser le créateur à le peindre d'une façon similaire [cf. *annexe 33*]. Le processus d'élargissement des sujets représentés repéré dans la peinture de Diego de Velázquez (parce qu'ils sont hommes de pouvoir ou parce que le peintre a pris conscience de la nécessité d'ouvrir son art à une certaine diversité sociale) confirme le rôle joué par le portrait : il reflète le pouvoir et l'intensifie en le démultipliant et en lui donnant accès à des espaces parfois difficile à atteindre – la sphère privée –.

La prégnance de l'image dans la société espagnole des Siècles d'Or entraîne la formulation d'une hypothèse : ces images exercent un pouvoir sur ceux qui les possèdent ou qui se contentent de les admirer parce qu'elles constituent autant de références que l'individu assimile progressivement. Le pouvoir de l'image n'a-t-il pas d'ailleurs préoccupé l'Inquisition espagnole ? À cet égard, l'article de Javier Portús Pérez, qui se fonde sur l'analyse d'inventaires de biens où apparaît la mention de nus, commente l'attitude des inquisiteurs face à l'influence néfaste que pourrait exercer ce type de représentations :

« Ya en una fecha relativamente temprana como 1574, cuando ya se había difundido ampliamente la pintura profana extranjera, los inquisidores aragoneses se mostraban preocupados por el tema y plantearon la publicación de un edicto para prohibir las representaciones de desnudos. Sin embargo, se les contestó que «se contentasen con recoger las que hubiera con indecencia notable. »⁷²³

En effet, parallèlement à la reconnaissance du peintre et des arts visuels, se développe un courant critique et méfiant envers la représentation. Il reprend les mêmes procédés employés pour mettre en garde contre le danger potentiel des ouvrages de fiction en s'appuyant sur des autorités de l'Antiquité. Quelques lignes plus haut, le même critique citait ainsi l'existence d'un ouvrage :

« la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, que José de Jesús María escribió en 1601, donde se dice: « El arte de la pintura, es muy dispuesta para ganar o perder mucho con ella acerca de Dios: porque los pintores de figuras lascivas, se hazen participantes de los pecados, que por su causa se cometen, y de la fealdad y mal exemplo que con ellas recibe la República. »⁷²⁴

Si les avertissements se multiplient à l'encontre d'une « mauvaise peinture » comme cela avait été le cas pour les livres de chevalerie, par exemple, ne faut-il pas y lire l'aveu implicite de l'emprise

⁷²³ PORTÚS PÉREZ, Javier, « Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 8, 1995, p. 60.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 60.

de ces images sur les esprits des Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles ? D'autant que, nous l'avons constaté, les contemporains de Cervantès acquièrent volontiers des images et les conservent précieusement. Le cas des peintures licencieuses ou « lascives », pour reprendre les termes de José de Jesús María, a fait couler beaucoup d'encre du fait de l'aspect immoral que l'on sait ; cependant, les inquiétudes réitérées quant à ces créations visuelles tendent à démontrer que toutes les images circulant aux Siècles d'Or étaient en mesure d'exercer une influence réelle sur les Espagnols, de la même façon que les livres qu'ils pouvaient lire, et c'est pourquoi le binôme image-imaginaire est si important à considérer. Aussi, nous faut-il maintenant tenter de définir dans quelle mesure l'écriture de l'imaginaire conçue par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* s'est-elle élaborée en fonction de ce constat de la toute-puissance de la peinture.

- Imaginaires des lecteurs et écriture de l'imaginaire

Le poids de l'image dans la société espagnole a trouvé écho dans l'écriture cervantine : les lecteurs étant également des « regardeurs », parfois malgré eux, ils sont sans cesse confrontés à des images et cette réalité ne peut être niée. En effet, la prépondérance de la vue est un fait avéré et l'article précédemment cité de Javier Portús Pérez en témoigne : il retranscrit les propos ulcérés de José de Jesús María face à l'invasion de peintures mythologiques qui le dérangent en raison de leur caractère lascif (le couple formé par Vénus et Adonis étant alors considéré comme le parangon érotique selon la démonstration de Javier Portús Pérez).

« Al llegar a este punto, el autor recurre a Possevino, aunque sin citarlo, para explicar la presencia de pintura mitológica en España, cuya proliferación describe así: « Y hase introducido esto tan a priessa, que ya están llenas de esta inmundizia las antecámaras y galerías de los palacios de los Príncipes, y los aposentos y dormitorios de la gente de todos los demás estados: porque tienen este adorno indecente, por más alegre y agradable que otra tapicería alguna. Y quanto las pinturas están con mayor desnudez e indecencia, tanto son más preciadas y buscadas. »⁷²⁵

D'après José de Jesús María, ce ne sont donc plus seulement les Princes qui sont concernés, car même les classes les plus modestes acquièrent de telles représentations et l'auteur de la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad* déplore un tel engouement. Aussi, en creux, peut-on constater que la société espagnole voue un véritable culte à l'image et cette réalité, tout aussi constitutive du contexte dans lequel Cervantès crée, est un phénomène digne d'intérêt pour

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 63.

l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles*, l'incitant de surcroît à préciser sa propre position en tant que créateur. Puisque l'imaginaire de ses lecteurs est également influencé par toutes ces images, l'auteur doit-il s'ériger en peintre et chercher à « donner à voir » à ses lecteurs les histoires relatées ? Doit-il, au contraire, adopter une position critique suivant ce courant favorable à un contrôle strict de l'image, lui qui se lamente, par ailleurs, des suspicions de ses contemporains à l'endroit de la fiction ? Dans une société où la vue est de plus en plus sollicitée, l'absence d'images dans les livres peut, en outre, apparaître comme une faiblesse. De fait, dans *La Galatée* et le *Persiles*, seuls les écussons trônant sur la première page des ouvrages restent les exemples isolés de l'existence de représentations visuelles dans les objets-livres que Cervantès offre à ses lecteurs [cf. annexe 2], alors que les privilégiés possédant des livres accordent souvent leurs faveurs aux *Emblematas* d'André Alciat ⁷²⁶ ou aux *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco ⁷²⁷ [cf. annexes 6 et 28] – des œuvres dans lesquelles l'image sert d'appui et d'illustration comme dans les ouvrages religieux auxquels nous avons déjà fait allusion ⁷²⁸ –. Face à ce constat et pour pallier ce manque évident d'images dans ses créations pour des lecteurs dont le quotidien est de plus en plus envahi par les tableaux, les portraits ou les sculptures, Cervantès décidera-t-il de développer une réflexion autour de l'image et d'en appeler aussi à ce sens particulier qu'est la vue : la présence du lexique de la peinture est le premier indice de cette réflexion d'un auteur sur l'image et les descriptions de tableaux se feront, tout à la fois, incitation aux lecteurs pour qu'ils se représentent l'image évoquée et interrogation de l'*ut pictura poesis* horacien.

L'apparition de références à des représentations visuelles dans les ouvrages de Cervantès provient directement de l'observation attentive menée par l'auteur de son contexte de création. Si l'écriture reste sa préoccupation première, il est sûr que l'image s'est aussi frayée une place parmi les problématiques privilégiées de l'auteur. Aussi, n'est-il pas surprenant de constater l'emploi

⁷²⁶ ALCIAT, André, *Livret des emblèmes*, Paris, C. Wechel, 1536.

⁷²⁷ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

⁷²⁸ « Les *Evangelicae Historiae Imagines* était un livre « plus utile pour le moment que la Bible elle-même (la Bible polyglotte de Plantin) car il les aidait à déclarer et même à mettre sous les yeux ce que nous ne pouvons pas exprimer par les mots » in SAEZ, R., « Analyse iconographique des *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) et spécificités de Jerónimo Nadal (1507-1580) : processus de pénétration, de consolidation et d'expansion de la Compagnie de Jésus au tournant du XVI^e siècle en Europe et dans le monde », *art.cit.*, p. 77.

récurrent du lexique de la peinture de *La Galatée* au *Persiles*. Étant donné que le précepte horacien est devenu un véritable *topos* pour les Espagnols des XVI^e et XVII^e siècles, n'est-il pas légitime que les ouvrages de Cervantès interrogent, à leur tour, ce lien avec la peinture ? Rensselaer W. Lee, ne remarquait-il pas, à ce propos, que :

« En tout cas, pendant deux siècles, les critiques ont pensé que, si le poète ressemblait au peintre, c'était principalement par la vivacité picturale de sa représentation ou, plus précisément, de sa description – son pouvoir de peindre dans l'œil de l'esprit des images claires du monde extérieur, comme un peintre les enregistre sur la toile. Pour Dolce, quand « il décrit merveilleusement les beautés de la fée Alcine », l'Arioste est un peintre : il fournit une image parfaite de la beauté féminine à ceux qui peignent sur une toile. »⁷²⁹

On le soupçonne, les auteurs devront faire montre de cette capacité à décrire et, presque, à donner corps à ce que leurs mots évoquent. Dans *La Galatée*, Cervantès a surtout cherché à déterminer les rapports existant entre écriture et musique. Pourtant, déjà dans cet ouvrage, le lexique de la peinture émerge et les descriptions semblent essayer d'appliquer ce que Lodovico Dolce louait chez l'Arioste. En effet, dans le chant d'Artidoro que ce dernier grave dans l'écorce d'un arbre, ce vocabulaire apparaît :

« Así como en la belleza
pasas cualquiera mujer,
creí yo que en el querer
fueras de mayor firmeza;
mas ya sé, por mi pasión,
que quiso pintar Natura
un ángel en tu figura,
y el tiempo en tu condición. »⁷³⁰

Orfenio, lui aussi, emploie le verbe « pintar », lorsqu'il prend part à l'églogue du troisième livre :

« Aborrezco lo que quiero,
y por lo que vivo muero,
y yo me fabrico y pinto
un revuelto laberinto
de do salir nunca espero. »⁷³¹

Grisaldo, à son tour, retiendra ce verbe : « Mas por que no me juzgues de aquí adelante por tan ingrato como en tu imaginación me tienes pintado »⁷³². Enfin, dans la dispute sur l'Amour, c'est

⁷²⁹ LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis – Humanisme et Théorie de la Peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1998, p. 10.

⁷³⁰ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 247.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 362.

⁷³² *Ibid.*, p. 388.

une référence à la représentation de Cupidon, commentée par Lenio, qui illustre, de façon remarquable, l'influence exercée par la peinture dans le « roman pastoral » cervantin :

« Y aun también puede verse en la pintura con que figuraban a este su vano dios cuán vanos ellos andaban: pintábanle niño desnudo, alado, vendados los ojos, con arco y saetas en las manos, por darnos a entender, entre otras cosas, que en siendo uno enamorado se vuelve de la condición de un niño simple y antojadizo, que es ciego en las pretensiones, ligero en los pensamientos, cruel en las obras, desnudo y pobre de las riquezas del entendimiento. »⁷³³

Les arts visuels se sont imposés comme un paradigme incontournable et c'est pourquoi Cervantès leur concède déjà un espace dans *La Galatée* : les personnages empruntent volontiers des termes provenant de ce champ lexical et se réfèrent, de surcroît, aux représentations picturales, telle celle de Cupidon. En outre, les descriptions présentes dans le « roman pastoral » de Cervantès ne mettent-elles pas aussi en évidence leur caractère visuel ? Celle de Daranio et de Silveria, le jour de leur mariage, insiste, par exemple, à dessein sur des considérations chromatiques destinées à faciliter le travail de représentation de la beauté rustique de ce futur couple :

« A esta sazón salió el rico pastor Daranio a la serrana vestido : traía camisa alta de cuello plegado, almilla de frisa, sayo verde escotado, zaragüelles de delgado lienzo, antiparas azules, zapato redondo, cinto tachonado, y de la color del sayo, una cuarteada caperuza. No menos salió bien aderezada su esposa Silveria, porque venía con saya y cuerpos leonados guarnidos de raso blanco, camisa de pechos labrada de azul y verde, gorguera de hilo amarillo sembrado de argentería, invención de Galatea y Florisa, que la vistieron; garbín turquesado con flecos de encarnada seda, alcorque dorado, zapatillas justas, corales ricos y sortija de oro, y, sobre todo, su belleza, que más que todo la adornaba. »⁷³⁴

Toutes les mentions chromatiques introduites – le vert, le bleu, le jaune, l'argent, le blanc, le turquoise ou l'incarnat – invitent, en effet, à (re)construire un portrait riche en couleurs, tandis que les références à la « frisa », au « delgado lienzo », au « raso » ou à la « seda » fournissent de précieuses indications quant à la beauté et à la finesse des parures. Dès *La Galatée*, Cervantès a donc eu à cœur de mentionner les rapports entretenus entre peinture et écriture, dotant ses descriptions d'un caractère visuel marqué.

Cervantès fait donc choix d'intégrer l'image à son écriture afin de montrer à ses lecteurs les dangers de la représentation, mais aussi d'en relever les forces. Il convoque la comparaisons entre les arts car, à ses yeux, les réflexions menées sur la peinture ou sur la poésie doivent être

⁷³³ *Ibid.*, p. 427.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 338-339.

envisagées sous le signe de la complémentarité et de l'enrichissement mutuel ; c'est pourquoi Cervantès avouera, dans le *Persiles*, la nécessité de mener de front sa réflexion sur l'écriture et sur la peinture en affirmant que : « la historia, la poesía simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones »⁷³⁵. Refusant de séparer les arts, Cervantès les intègre dans un même mouvement de pensée : l'*ut pictura poesis* horacien incite ainsi l'auteur à créer des ponts, à définir des liens nouveaux entre les domaines de la création et à les exposer à ses spectateurs-lecteurs. Favorable à un dépassement des oppositions, il cherche à désenclaver les arts et les réflexions et c'est dans cette perspective que l'intérêt suscité par la peinture à l'aube du XVII^e siècle deviendra l'occasion idéale de se pencher sur cette pratique artistique – qui présente de nombreuses similitudes avec le travail d'écriture et l'invention de fictions –, mais aussi sur le rôle des œuvres picturales se multipliant dans l'Espagne de Charles Quint à Philippe IV.

La lecture du *Persiles* confirmera donc cet intérêt porté par Cervantès à la peinture et dévoilera, qui plus est, une technique absente de *La Galatée* : l'*ekphrasis*⁷³⁶. L'exercice rhétorique de la description de tableau est, en effet, repris par l'auteur du *Persiles* : les observations sur les relations entre poésie et peinture ainsi que les passages où la description d'œuvres visuelles envahit l'espace de la page s'apparentent d'abord à des hommages adressés à Héliodore et Achille Tatius. Cependant, ils laissent bientôt entrevoir le désir du créateur de réinterroger la validité des présupposés et des lieux communs relatifs aux arts visuels et largement diffusés dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles. En effet, Cervantès a l'audace de reformuler les questions qui avaient déjà longuement occupé ses prédécesseurs, en les replaçant dans son contexte d'écriture : qu'en est-il du *ut pictura poesis* dans l'Espagne au début du XVII^e siècle ? En outre, puisque l'image provoque un tel engouement chez ses contemporains, comment faire l'économie de l'*ekphrasis* picturale alors que le but premier de tout auteur est, somme toute, de plaire à ses lecteurs ? Étant donné que les Espagnols des Siècles d'Or vouent un véritable culte aux images et que ces dernières se sont même introduites dans la sphère privée, la description de

⁷³⁵ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 570.

⁷³⁶ Sur l'*ekphrasis* dans le *Persiles*, lire : LOZANO RENIEBLAS, Isabel, « La función de la *ekphrasis* en el *Persiles* », *Actas del Tercer Congreso Internacional de la asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma, Antonio Bernat Vistarini ed., 1998, p. 507-515.

tableau paraît devenir un passage obligé pour un auteur désireux de répondre aux attentes de son public. L'apparition d'œuvres picturales dans la dernière œuvre de Cervantès se justifie donc pleinement au regard de son contexte d'écriture et la mention du tableau (« Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese. »⁷³⁷) dans le premier chapitre du troisième livre se présente, à cet égard, comme une ingénieuse trouvaille de Cervantès. Elle lui fournit, en effet, l'occasion de décrire un tableau tout en remémorant aux lecteurs les différents épisodes passés et narrés dans les deux premiers livres.

Le contexte dans lequel Cervantès s'inscrit a considérablement été influencé par la diffusion importante des images, mais aussi par le mouvement théorique aspirant à ériger le peintre en égal du poète. *Ut pictura poesis* devient une sentence dont la validité va de soi pour les contemporains de Cervantès. Comme le résume Carlos Brito Díaz :

« El desvirtuado destino de la máxima horaciana del *Vt pictura poesis* y del comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos (*picturam poesim tacentem, poesim eloquentem picturam*) inspira argumentos suficientes para una forzada equivalencia entre ambas artes, largamente auspiciada y mantenida, hasta la extenuación de tópico, por los ingenieros del pincel y de la palabra en los Siglos de Oro. Al empeño de la llama humanista de los tratados de Dolce, Lomazzo, Alberti o Leonardo, entre otros, la confusión se transformó en axioma y las fronteras auténticas en artificiosos paralelismos. El entusiasmo renacentista de críticos, maestros de pintura y pintores avivó la búsqueda, para el arte pictórico, de las mismas distinciones y honores concedidos a la poesía desde la Antigüedad. La persistencia de esta empresa se traslada a los siglos XVI, XVII y XVIII en forma de una encendida polémica o pleito en favor de la *liberalidad* o *dignidad* de la pintura, hasta el momento apartada de las tablas canónicas de Marciano Capela o del latino Varrón. »⁷³⁸

Puisque l'image s'est imposée et que les peintres revendiquent la dignité de leur art, Cervantès va donc s'appuyer sur ces nouveaux paradigmes dont disposent ses lecteurs. Dans cette perspective, les similitudes – que nous étudierons dans les sous-parties suivantes – entre les descriptions de *La Galatée* et du *Persiles* et les tableaux réalisés à la même période indiquent, à n'en point douter, la dynamique de la comparaison en jeu dans les ouvrages de Cervantès [cf. *annexes 25 à 30*]. Cependant, il convient de remarquer que le créateur utilise toutes ces références parce qu'elles sont présentes dans les imaginaires de ses contemporains et non parce que l'Espagne des XVI^e et

⁷³⁷ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 439.

⁷³⁸ BRITO DÍAZ, Carlos, « « Porque lo pide así la pintura » : La escritura peregrina en el lienzo del Persiles », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.7, 1997, p. 145-146.

XVII^e siècles a imposé une attitude de vénération envers les peintres et leurs créations. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* dissémine des vocables empruntés à la peinture et fait allusion à l'art visuel parce qu'il sait que, par ce biais, il explicite à ses lecteurs le travail de représentation auquel ils devront se livrer lors de la lecture d'un ouvrage. Particulièrement à l'écoute de son lectorat, Cervantès sait, en outre, qu'il doit satisfaire ses attentes et ses goûts. Or, l'image représente un point de convergence tangible entre les centres d'intérêt du public et ceux du créateur : elle permet de séduire les lecteurs et de solliciter leur imagination, tout en enrichissant les questionnements métapoétiques. En effet, Cervantès pourra désormais les appliquer tantôt à l'écriture, tantôt à l'image. Enfin, puisqu'imaginer, c'est aussi imprimer aux choses un caractère visuel, l'auteur du *Persiles* stimulera ses lecteurs, page après page, pour qu'ils puisent dans leur imaginaire tout aussi pétri de leurs lectures que des images qu'ils connaissent et fréquentent. Aussi, lorsque les personnages arrivent sur l'Île des Ermites, la narration s'arrêtera-t-elle, par exemple, sur la description des images de dévotion, car ces référents sont évocateurs pour les lecteurs :

« Entraron dentro y, en la que parecía algo mayor, hallaron luces, que de dos lámparas procedían, con que podían distinguir los ojos lo que dentro estaba, que era un altar con tres devotas imágenes: la una, del autor de la vida, ya muerto y crucificado; la otra, de la reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie del que tiene los pies sobre todo el mundo y, la otra, del amado discípulo que vio más, estando durmiendo, que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas. »⁷³⁹

Les yeux des personnages distinguant les images du Christ, de la Vierge et de Saint Jean ne sont-ils pas aussi ceux du public cervantin qui a l'habitude d'admirer de telles images dans les églises notamment ? Scène coutumière pour les lecteurs, cette mention des images saintes les conduit à puiser dans leurs représentations quotidiennes et dans toutes ces images qu'ils connaissent pour apprécier la lecture du *Persiles*.

Créant des effets métapoétiques novateurs en mettant en lumière les relations que ses œuvres tissent avec d'autres ouvrages, mais aussi avec des tableaux possédés ou simplement admirés par ses lecteurs, Cervantès remet en cause le principe de hiérarchie entre les arts, car, selon lui, l'avènement de la peinture ne signifie, en aucun cas, la mort ou le déclin de l'écriture : les « deux sœurs » peuvent et doivent, en effet, s'enrichir mutuellement. C'est pourquoi tirant profit de toutes les images peuplant les espaces publics et privés de l'Espagne de son temps,

⁷³⁹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 405-406.

l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* s'est également attaché à travailler les qualités visuelles de son écriture. Pour Cervantès, si la représentation visuelle est l'apanage du peintre, du graveur et du sculpteur, c'est la représentation imaginaire qui revient, en propre, aux auteurs de fiction. La première exerçant aussi une influence incontestable sur les lecteurs, puisque l'individu ne peut dissocier les divers rôles qu'il assume – ceux d'acteur de sa propre vie, d'observateur lorsqu'il se trouve devant une représentation peinte, gravée ou sculptée ou de lecteur et d'auditeur lorsqu'il lit ou écoute les histoires contenues dans les ouvrages –, l'auteur devra s'appuyer sur toutes ces références visuelles. Pour autant, Cervantès persistera dans sa certitude d'une spécificité de l'écriture qui, par son pouvoir de suggestion, jouit d'une plus grande liberté et noue un dialogue spécifique avec le lecteur. En définitive, le « regardeur » est assez passif devant un tableau ou une sculpture, même s'il doit en décoder certains symboles employés ou même parfois retrouver la chronologie suggérée par le peintre ou le sculpteur. En revanche, la lecture, orientée par le travail opéré en amont par l'auteur de construction du récit, requiert une attitude bien plus active de la part du lecteur car c'est à lui que reviendra, en dernier lieu, le devoir de se représenter l'histoire, les personnages, les lieux et les scènes évoquées.

L'écriture de l'imaginaire, par le détour introduit par Cervantès lors de la confrontation avec la peinture, ressort donc grandie de la comparaison et prendra, en outre, appui sur toutes les références picturales désormais présentes dans l'imaginaire des lecteurs. Cependant, elle ne se contentera jamais des seules références à des créations visuelles. Au contraire, l'auteur veillera à faire surgir l'ensemble des images abritées dans les esprits de ses contemporains : idéaux, tableaux, gravures, mais aussi sculptures et lectures... Nous observerons donc dans les parties suivantes comment cet élargissement des référents est utilisé avec talent par Cervantès dans son entreprise de définition d'une écriture de l'imaginaire digne de ce nom. Puisque ses lecteurs sont si fervents de tableaux, ils devront convoquer toutes ces images pour les mettre au service de la lecture : que ce soit dans le traitement du lieu, de la chronologie, des personnages ou des thématiques, l'auteur a cherché à exploiter toutes les créations visuelles foisonnant dans l'Espagne des Siècles d'Or et à en faire des alliées de son projet d'écriture.

- Lieux imaginaires et imaginaires des lieux

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons constaté comment, pour *La Galatée* et le *Persiles*, les lecteurs pouvaient se référer à une multitude de textes qu'ils connaissaient de façon directe ou indirecte afin de se représenter les lieux de l'action : *La Galatée*, en choisissant le Tage, et le *Persiles*, en explorant le motif du voyage, s'appuyaient donc sur un imaginaire positif du fleuve nourricier, poétique et aurifère ou sur un imaginaire négatif fondé sur l'instabilité, la confrontation avec l'inconnu et des éléments présentés comme des forces indomptables. Les lecteurs pouvaient ainsi se remémorer les descriptions d'un Garcilaso, par exemple, pour se former une image convenable et idéalisée des rives du Tage, tandis qu'ils pouvaient se souvenir des mots d'un Christophe Colomb découvrant le Nouveau Monde ou des considérations sur le Nord d'un Olaus Magnus pour imaginer les états d'âme de Periandro et de ses compagnons. Tous ces textes formaient, en quelque sorte, un arrière-plan en fonction duquel l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* composait ses descriptions. Or, dans la prolifération des images que nous avons précédemment décrite, Cervantès a également détecté la possibilité de bâtir sa conception binaire et manichéenne de l'espace – le lieu est harmonieux ou hostile – en s'appuyant sur toutes les représentations des lieux et des paysages que ses lecteurs étaient susceptibles d'avoir rencontrés dans les églises, dans des livres illustrés ou dans la sphère domestique. Le traitement de l'espace paraît, de prime abord, assez différent dans *La Galatée* et dans le *Persiles* puisque nous avons conclu que l'auteur ne faisait pas appel aux mêmes registres de l'imaginaire de ses lecteurs. Toutefois, il est incontestable que les caractéristiques spatio-temporelles dans ces deux créations tirent leur origine d'une même conception et d'un même projet : la construction d'un univers imaginaire perçu comme tel. Étant donné qu'il sait qu'il doit donner à ces lieux un caractère imaginaire marqué et que, par souci de vraisemblance, le recours à des toponymes connus s'avère indispensable, Cervantès s'est efforcé de superposer à cette relation entre connu et inconnu, réel et imaginaire, une conception manichéenne du lieu, en accord avec les deux grands paradigmes organisant les imaginaires de ses contemporains. Entre lieux imaginaires et imaginaires des lieux, Cervantès a saisi qu'il existait un lien essentiel à explorer et à exploiter : l'écriture peut mettre à profit non seulement les ouvrages de fiction antérieurs et les textes non-fictionnels fécondant les représentations associées à un espace particulier, mais aussi les paysages représentés dans les tableaux et les cartes que l'on retrouve fréquemment dans les bibliothèques des Espagnols.

Dans les deux œuvres, une tension entre lieux réels (où la référencialité est aisément identifiable) et lieux imaginaires et inconnus est perceptible. Cependant, la dynamique s'inverse sensiblement entre les deux ouvrages : si dans la *Galatée*, l'on part d'un lieu connu et référenciable (les rives du Tage), les diverses rencontres vont projeter les personnages auditeurs vers des lieux qui leur sont inconnus. À l'inverse, le *Persiles* instaure une dynamique qui mène les lecteurs de lieux mystérieux et lointains à d'autres, connus et identifiables – le récit s'ouvrant sur le décor de l'Île Barbare, difficilement repérable sur une carte et prenant fin à Rome (même si le retour à Tulé est annoncé) –. Les données spatio-temporelles jouent un rôle essentiel dans le processus de la lecture puisqu'elles forment un élément référentiel, un repère auquel se rapportent lecteurs et auditeurs : elles vont donc intervenir notamment dans le pacte de lecture que lecteur et auteur signent de façon implicite. La toponymie constitue, en effet, un indice que l'auteur ne doit pas négliger. Cependant, l'on peut se demander si la bi-partition entre univers connu et inconnu est si évidente dans *La Galatée* et le *Persiles*. Cervantès ne cherche-t-il pas davantage à marquer le caractère imaginaire de tous ces lieux évoqués et retenus en guise de décor ? Le premier paradoxe intervient dès *La Galatée*. En effet,

« Cervantes en *La Galatea* sigue la fusión entre la topotesia (en relación con un lugar ficticio como es el espacio pastoril) y la topografía (en relación con un lugar real), establecido en los precedentes libros de pastores. De entre la variedad de lugares de la geografía real española, estos libros eligen unos espacios determinados, en donde se concentra la acción de los personajes. El *locus amoenus* donde ocurren los amores, se radica en un lugar concreto con un nombre concreto, accesible a los lectores y oyentes. »⁷⁴⁰

Le « roman pastoral » offre la possibilité à l'auteur de créer une utopie et d'ailleurs, comme le suggère Elias L. Rivers : « In his *Galatea* Cervantes had first realized the true novelistic potential of the pastoral oasis : existing outside of historical time and geographical space, this utopian « chronotope » provided a new framework for dialogue and debate »⁷⁴¹. Or, dans le prologue de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantès revient sur la conceptualisation spatiale en œuvre dans ce genre, la résumant en ces termes :

⁷⁴⁰ LÓPEZ ESTRADA, F. ; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., *Introducción*, in CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p.60-61.

⁷⁴¹ RIVERS, Elias, L., « Pastoral, Feminism and Dialogue in Cervantes » in *La Galatea de Cervantes-cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, edited by Juan Bautista AVALLE-ARCE, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Newark, Delaware, 1985, p. 12.

« El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. »⁷⁴²

De fait, l'univers pastoral se doit d'être ordonné par le principe d'harmonie : lieu de sérénité, où les éléments se montrent cléments, l'espace est présenté comme un univers clos dans lequel bergers et Nature cohabitent en paix. Le principe de déréalisation est ainsi mis en avant par Cervantès dans le prologue de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* et il convient de s'interroger sur la manière dont il l'avait déjà souligné au fil des pages de *La Galatée*. Dans sa première création narrative, le seul moment où la quiétude du village est troublée intervient dans le troisième livre et sera bien vite relativisé et connoté de façon positive puisqu'il s'agit d'un événement heureux, le mariage de Daranio et de Silveria :

« Mas apenas había dejado la blanca aurora el enfadoso lecho del celoso marido, cuando dejaron los suyos todos los más pastores de la aldea; y cada cual, como mejor pudo, comenzó por su parte a regocijar la fiesta, cuál trayendo verdes ramos para adornar la puerta de los desposados, y cuál con su tamborino y flauta les daba la madrugada, acullá se oía la regocijada gaita; acá sonaba el acordado rabel; allí, el antiguo salterio; aquí, los cursados albogues; quién con coloradas cintas adornaba sus casatañetas para los esperados bailes; quién pulía y repulía sus rústicos aderezos para mostrarse galán a los ojos de alguna su querida pastorcilla: de modo que, por cualquier parte de la aldea que se fuese, todo sabía a contento, placer y fiesta. »⁷⁴³

Hormis ce passage où le village se pare de nouveaux attributs de fête – les couleurs évoquées dans le passage relevant le caractère visuel de la scène – tout envahi de musique, Cervantès oriente, de façon marquée, la représentation de ses lecteurs de l'univers villageois qu'il leur propose. Il s'agit d'un lieu dominé par la sérénité et rythmé par les va-et-vient des bergers accompagnant leurs troupeaux vers des prés verdoyants et par les événements ponctuels, comme le mariage que nous venons de mentionner ou la commémoration de la mort, celle de Meliso dans le dernier livre. L'image du lieu se déploie donc sur une échelle réduite et l'auteur le relie constamment à la notion de vie quotidienne : il n'y a rien d'extraordinaire dans ce village, mais l'ordinaire de ce lieu et de ce mode de vie peut aussi, paradoxalement, susciter l'admiration des lecteurs. Par la simplicité du lieu et son caractère rustique, le lecteur citadin, par exemple, est convié à un voyage dans un univers restreint mais harmonieux, loin de l'agitation qu'il connaît. Les autres lieux importants de *La Galatée* sur lesquels Cervantès s'arrête seront l'ermitage, lieu sur lequel se termine le quatrième

⁷⁴² CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, op.cit., p. 50.

⁷⁴³ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 328-329.

livre ⁷⁴⁴, « la fuente de las Pizarras o arroyo de las Palmas » ⁷⁴⁵ et la vallée des Cyprès (« el valle de los Cipreses » ⁷⁴⁶), cimetière naturel où sont réunies les tombes des personnages marquants et dans lequel se déroule une bonne partie du dernier livre. Une fois encore, l'on peut remarquer que Cervantès restreint volontairement l'espace aspirant, avant tout, à en proposer une vision stylisée, réduite à quelques traits. L'ermitage est un lieu peu décrit, mais il correspond à l'image que le lecteur est en droit de s'en faire : isolement, étroitesse et simplicité seront donc les caractéristiques que Timbrio indiquera, par exemple, lorsqu'il présente son habitat : « Y así he escogido este hábito que veis y la ermita que habéis visto, adonde en dulce soledad reprima mis deseos y encamine mis obras a mejor paradero » ⁷⁴⁷. La source et le ruisseau sont, quant à eux, les lieux de prédilection pour l'heure de la sieste, lorsque les bergers fuient la chaleur et recherchent la fraîcheur que peuvent leur procurer la proximité de l'eau. Il est, bien sûr, préférable de « pasar la siesta en el arroyo de las Palmas » ⁷⁴⁸ que d'affronter directement les rayons du soleil. Lieu de vie et de détente, les alentours de la source et du ruisseau seront aussi les espaces privilégiés pour les chants et les récits des personnages. La mention de ces endroits resurgit de façon récurrente tout au long de *La Galatée*, mais là encore Cervantès ménage un effet de retardement dans l'explication de leur nom : celle-ci n'interviendra que dans le sixième livre. En effet, il s'agit d'un endroit qui doit son nom à la végétation qui lui communique sa particularité – le palmier – :

« Acabóse en esto el camino de llegar al arroyo de las Palmas, y, aunque no llevaran intención de pasar allí la siesta, en llegando a él y en viendo la comodidad del hermoso sitio, él mismo a no pasar adelante les forzara. Llegados, pues, a él, luego el venerable Aurelio ordenó que todos se sentasen junto al claro y espejado arroyo, que por entre la menuda hierba corría, cuyo nacimiento era al pie de una altísima y antigua palma, que, por no haber en todas las riberas de Tajo sino aquella y otra que junto a ella estaba, aquel lugar y arroyo el de las Palmas era llamado; » ⁷⁴⁹

La répétition de ces noms jaillis des pages de *La Galatée* est une façon pour l'auteur de mettre une nouvelle fois l'accent sur le caractère villageois et local de son récit : les lieux évoqués ont tous trait à la vie quotidienne et participent donc de la création d'une image fermée et autonome de cet espace dans lequel se meuvent les personnages. Or, de telles descriptions réalisées par touches successives évoqueront aussi aux lecteurs les arrière-plans des scènes religieuses figurant

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 468.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 540.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 327.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 591.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 605.

sur les tableaux et retables peuplant les églises, l'emblème de Sebastián Covarrubias Horozco ou le décor représenté autour d'Orphée dans l'illustration de *El maestro* de Luys de Milán [cf. annexes 27, 28 et 29] : loin de souhaiter renvoyer ses lecteurs à la réalité des rives du Tage, Cervantès cherche à les transporter dans un espace imaginaire, les poussant à recomposer, à partir de toutes les images rencontrées, un décor stylisé, réduit à quelques traits. La peinture espagnole s'est assez peu intéressée au paysage ; cependant, dans nombre d'œuvres, il convient de remarquer que le traitement de l'espace a été exécuté avec soin car les peintres avaient, eux aussi, mesuré la fonction symbolique des lieux et la possibilité de créer des contrastes frappants en travaillant la relation entre les différents plans du tableau ou de l'illustration. Aussi, retrouvons-nous la campagne et le paysage bucolique dans des créations picturales très hétérogènes car la représentation de cet espace permet de marquer une opposition avec une scène dramatique, en suggérant un lieu édénique évocateur pour les Espagnols. Dans les créations picturales mettant en scène la vie pastorale, force est de constater que ce principe de stylisation et de contraste est, en effet, à l'honneur : tel est le cas dans l'*Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada* de Fernando Yáñez de la Almedina [cf. annexe 27]. Comme on peut le remarquer, le contraste est saisissant entre la partie de droite représentant une scène champêtre et le reste du tableau dominé par l'architecture et la pierre : l'univers pastoral est un arrière-plan et un souvenir d'une vie où l'homme et la nature s'accordaient mutuellement. De façon analogue, le *Sueño de la madre de san Eloy* de Francisco Ribalta [cf. annexe 27] se fonde aussi sur ce principe d'opposition entre deux parties du tableau : l'une présentant une accumulation de personnages et l'autre proposant, avec des couleurs moins vives, le travail des champs avec, au premier plan, un personnage endormi.

Dans les peintures religieuses, la campagne est immédiatement associée à un réseau de significations positives et le caractère idéal de cet espace est affirmé dans le contraste avec une autre scène. Or, dans des créations non-religieuses, il est curieux d'observer que l'on retrouve cette même recherche de composition : ainsi, le caractère stylisé de l'illustration de l'emblème de Sebastián Covarrubias Horozco [cf. annexe 28] repose, lui aussi, sur la dualité en esquissant le village en arrière-plan, tandis que les trois brebis, près du berger, occupent l'espace du premier plan témoignant de la relation harmonieuse entre hommes et bêtes. Enfin, la représentation d'Orphée [cf. annexe 29] met véritablement en scène le personnage : musicien occupant le milieu de la composition, Orphée est entouré de feuillages et d'animaux et l'équilibre se dégageant de cette

image retenue pour illustrer l'œuvre de Luys de Milán n'est pas seulement musical – l'instrument marquant le centre de l'image ayant été mis en relief à dessein –: le travail d'agencement des animaux dont le regard se tourne vers Orphée et des arbres qui entourent et paraissent protéger le personnage créent une impression d'unité contrastant avec l'arrière-plan d'un château en flammes. Ces quatre représentations ne sont que des exemples isolés d'images que les contemporains de Cervantès étaient susceptibles de convoquer à loisir lors de la lecture de *La Galatée* : en effet, l'univers pastoral est très souvent employé par les peintres dans la mesure où il incarne un arrière-plan agréable, symbolisant l'harmonie et tranchant avec une autre scène dont la violence n'en sera que plus évidente. Or, Cervantès, reprend, lui aussi, cette technique du contrepoint dans *La Galatée*. Malgré la dominante clairement localiste dans le travail sur le lieu effectué par l'auteur de *La Galatée*, on ne peut passer sous silence l'existence d'un effet d'ouverture – de contrepoint ou de contraste pour reprendre les termes utilisés lors de l'analyse des créations picturales où la campagne est représentée –. Cervantès ménage, en effet, des moments d'élargissement de l'horizon – celui des personnages et des lecteurs du « roman pastoral » – et une telle ouverture est due à la venue dans le village de personnages extérieurs, d'étrangers. Ces derniers introduisent de nouveaux noms de lieux invitant leurs interlocuteurs – et, dans le même temps, le lecteur de *La Galatée* – à visualiser d'autres décors et à voyager dans d'autres lieux l'espace de leurs récits. Ces personnages n'omettent jamais d'identifier rapidement leur ville – ou plutôt leur fleuve – d'origine. Ainsi, par exemple, Teolinda évoque son lieu de naissance (« las riberas del famoso Henares »⁷⁵⁰) dès les premiers mots de son récit et découvrira aussi aux autres bergers l'origine de Tirsi et Damón : « Tirsi, que en la famosa Cómpluto, villa fundada en las riberas de nuestro Henares, fue nacido; y Damón, su íntimo y perfecto amigo, si no estoy mal informada, de las montañas de León trae su origen y en la nombrada Mantua Carpentanea fue criado »⁷⁵¹. L'origine de ces personnages est donc l'occasion de visualiser un ailleurs tout en respectant la tradition bucolique par la mention des fleuves. En outre, la présence de ces personnages étrangers permet de faire coexister plusieurs espaces, transportant, à la faveur du récit, les auditeurs dans des terres lointaines et méconnues.

À ce propos, le récit de Silerio est particulièrement représentatif de ce procédé élaboré par Cervantès pour rompre l'harmonie – et la monotonie – du cadre principal de son action. Comme

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 214.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 251.

nous pouvons l'observer dans le tableau de l'annexe 8 [cf. *annexe 8*], les références à des lieux se font plus nombreuses à partir de la fin du deuxième livre et jusqu'au cinquième livre : certes, ces références à un ailleurs sont ramassées dans le récit d'un seul personnage, mais elles s'étendent sur une partie conséquente de *La Galatée*. Prenant toute place dans la bouche de Silerio, dont la narration ouvre la géographie de l'œuvre à la Catalogne, à la péninsule Italienne et aux côtes de l'Afrique du Nord, ces mentions à de nouvelles rappellent le principe fondateur du contraste : cette ouverture n'est, en effet, pas habituelle au « roman pastoral ». Aussi nous semble-t-elle particulièrement révélatrice de l'attitude cervantine qui tente de complexifier le traitement spatial. Le dernier effet d'ouverture rencontré dans *La Galatée* est ménagé par l'intrusion d'un possible époux pour Galatée : cette ouverture de l'espace est, en quelque sorte proleptique car l'évocation du futur mari du personnage éponyme, dont l'origine portugaise est précisée, annonce le départ prochain et probable de Galatée. Clin d'œil au lecteur et au genre pastoral, la deuxième partie de *La Galatée* semble imposer au personnage éponyme et au « roman pastoral » un départ du village et un voyage futur afin d'atteindre des contrées portugaises, présentées comme lointaines dans cette première partie. Elicio est le premier à mentionner ce départ potentiel et remarquera l'éloignement de ces rives du fleuve portugais :

« Porque sabrás, Damón, que esta mañana, viniendo con Aurelio, padre de Galatea, a buscaros a la ermita de Silerio, en el camino me dijo cómo tenía concertado de casar a Galatea con un pastor lusitano que en las riberas del blando Lima gran número de ganado apacienta. Pidiéndome que le dijese qué me parecía, porque, de la amistad que me tenía y de mi entendimiento, esperaba ser bien aconsejado. Lo que yo le respondí fue que me parecía cosa recia acabar con su voluntad privarse de la vista de tan hermosa hija desterrándola a tan apartadas tierras; »⁷⁵²

Dans cette imminence d'un départ du personnage éponyme et de l'arrachement à son sol, Cervantès relève les potentialités des données spatiales : le lieu peut aussi devenir un élément perturbateur et engendrer des péripéties. C'est pourquoi, loin d'être un simple décor évoqué pour le pur plaisir de la description, l'espace peut aussi influencer sur le cours de l'histoire et agir comme un élément moteur de la narration.

Dans le *Persiles*, Cervantès semble avoir tiré la leçon de la vision et de l'utilisation pastorale du lieu qu'il inverse, dans son testament littéraire, en choisissant de le faire débiter par une image d'un Septentrion barbare et sauvage. Mais le genre même du « roman d'aventures et

⁷⁵² *Ibid.*, p. 506.

d'épreuves » implique une dynamique exigée par la notion d'itinéraire et de mouvement : les personnages ne sont jamais associés à un lieu unique, mais bien à une pluralité de lieux. Or cette progression dans l'espace va permettre à Cervantès de jouer avec son lecteur en proposant des toponymies chaque fois plus connues, ou du moins identifiables, jusqu'à parvenir à Rome, le centre de la Chrétienté. L'itinéraire à travers diverses contrées va entraîner un traitement plus complexe des lieux et une confrontation de l'auteur et de ses lecteurs avec ce qui revient en propre à l'imaginaire et au vraisemblable. À propos du *Persiles*, Mercedes Blanco observait que :

« Desde luego, Cervantes no es capaz de poner en duda un postulado que comparte con los neorristotélicos en general, y con Torquato Tasso, uno de sus poetas favoritos, en particular, según el cual el placer del lector se gana con lo maravilloso, o sea contando novedades, cosas hermosas y fuera de lo común, describiendo objetos exquisitos, coincidencias funestas o afortunadas. Piensa sin embargo que, para hacerlo de modo satisfactorio, se debe respetar la apariencia de verdad. »⁷⁵³

Il est vrai que le traitement de l'espace offre un élément introductif illustrant la quête de l'écriture de l'imaginaire menée à bien par Cervantès. Pour l'auteur, en effet, il ne s'agit plus de se contenter des formules existantes, qui, de fait, dérogent aux nouveaux principes littéraires en vigueur (la vraisemblance, notamment), mais de s'en inspirer pour plaire aux lecteurs. Cervantès a été sensible à l'engouement de ses contemporains pour les cartes accompagnant les récits de voyage ou dans les ouvrages décrivant des territoires et des pays inconnus : c'est pourquoi sa façon d'aborder l'espace dans le *Persiles* incite le lecteur à s'imaginer devant une carte, à suivre et à retracer l'itinéraire parcouru par les personnages.

Dans les inventaires de biens déjà mentionnés, nous avons relevé la présence d'histoires de pays lointains dans la liste des ouvrages figurant dans les bibliothèques des contemporains de Cervantès : *Historia general de las Indias*, *Historia de Japón*, *Historia de África*, *Historia de Etiopía* ou *Historia de Oriente* étant des titres revenant avec une certaine fréquence [cf. annexe 6]. Le goût pour des livres d'évasion et de voyage apparaît donc déjà dans ces choix d'ouvrages. En outre, la présence de la « esfera mundi » de Johannes de Sacro Bosco, un traité d'astronomie contenant des schémas [cf. annexe 6 – n° 2, n° 16, n° 48 et annexe 35], de un « mapa de todo el mundo » [cf. annexe 6 – n° 25] ou encore de « un mapa en papel de la provincia de españa » [cf. annexe 6 – n° 31] dans ces mêmes inventaires de biens attestent que les Espagnols des Siècles d'Or

⁷⁵³ BLANCO, M., « Los trabajos de *Persiles y Sigismunda* : entretenimiento y verdad poética », art.cit., p.18.

étaient aussi friands de ces représentations cartographiées et schématiques. Or, il semble que, dans la conception spatiale en jeu dans le *Persiles*, Cervantès se soit davantage intéressé à ces images non artistiques proposant une représentation analytique de l'espace. La carte permet de suivre un itinéraire et offre, de surcroît, une vision d'ensemble tout en laissant certains détails en suspens : de cette manière, elle contraint celui qui la consulte à tenter de se représenter les silences et les vides laissés. Ce n'est donc plus la peinture à proprement parler sur laquelle Cervantès s'appuie car il sait que le mouvement et l'art visuel sont assez difficilement conciliables : ses lecteurs pourront cependant se remémorer toutes ces figurations spatiales et cartographiques en lisant le voyage depuis le Septentrion relaté par Cervantès. Le premier livre du *Persiles* prend, d'ailleurs, une autre signification lorsqu'on le compare non seulement au texte d'Olaus Magnus, mais aussi à la *Carta Marina* illustrant l'ouvrage [cf. annexe 10] : sur cette carte, les animaux figurés sont des êtres souvent inquiétants tels cette baleine et cet orque qui longent les rives de Thulé et dont l'aspect ne peut que susciter la crainte et l'effroi. L'on observera également la présence de serpents engloutissant des navires et d'autres se battant entre eux. Enfin, les éléments naturels peuvent aussi être source de danger comme le suggère la représentation de cette glace, dessinée dans le haut de la carte, ou de ces tourbillons qui constituent une menace évidente pour les bateaux. La tentative d'Olaus Magnus de mettre en images et d'introduire une cohérence dans cet espace hostile permettait aussi aux illettrés d'accéder à ce lieu encore inconnu qu'était le Nord. Olaus Magnus a mesuré le pouvoir des images et c'est pourquoi il a choisi d'introduire une carte dans son ouvrage, destinée à faciliter le travail de représentation. Aussi, commence-t-il le chapitre 10 du livre II (intitulé « Naufrages sur les côtes du Groenland ») par une remarque trahissant cette complémentarité de l'image et du récit : « Avec cette terrifiante image, nous illustrons mieux qu'en de longues phrases ce que nous voulons exposer ici. Il faut cependant préciser en quelques mots pourquoi et comment tout cela est arrivé »⁷⁵⁴. Le modèle cartographique a également inspiré Cervantès : en effet, utilisée comme appui du texte ou regardée comme document autonome, la carte dressée par Olaus Magnus contient bien des éléments dont Cervantès parsème le *Persiles*. Ses lecteurs connaissant ce document visuel pourront s'appuyer sur toutes ces représentations afin d'illustrer, à leur tour, l'histoire de Periandro et Auristela.

Revenons, à présent, sur l'architecture spatiale du *Persiles*. Pour Carlos Romero Muñoz :

⁷⁵⁴ MAGNUS, O., *Histoire et description des peuples du Nord*, op.cit., p. 66.

« la división del *Persiles* en dos partes bien marcadas se justifica, ante todo, pensando en el traslado de la acción de un espacio a otro: de una zona nunca bien determinada, *brumosa* (el término, usado hasta el cansancio por la crítica, se revela, a fin de cuentas, insustituible), a otra relativamente conocida por el autor e incluso por no pocos de sus « naturales » lectores. »⁷⁵⁵

Le *Persiles* se fonde effectivement sur deux univers distincts. En outre, le choix d'un lieu lointain pour débiter son roman serait le pendant, au plan spatial, du début *in medias res* retenu par l'auteur au plan narratif : ces deux éléments créent la surprise provoquant l'étonnement du lecteur, car ils constituent une rupture nette, marquée, et même orchestrée. En entraînant ses lecteurs dans des univers inconnus, lointains, Cervantès les pousse à se laisser absorber par cet univers imaginaire du livre et à laisser libre cours à leur imagination. L'auteur sait qu'ils peuvent faire appel à des textes où sont mis en scène des espaces assez similaires ou aux représentations proposées par Olaus Magnus, par exemple. De surcroît, la décision de situer l'histoire dans des espaces inconnus et éloignés peut aussi s'inscrire dans une tradition bien plus ancienne : « D'Homère à Pomponius Mela en passant par Platon, Plutarque, Hécatée de Milet, Diodore de Sicile ou Pline l'Ancien, toute évocation de terres lointaines associe le géographique à l'imaginaire, le témoignage à la rumeur, le discours scientifique au récit fabuleux »⁷⁵⁶. L'élément spatial se retrouve ainsi à la confluence de croyances et de connaissances, s'associant de manière fondamentale à la notion d'imaginaire. En retenant des mythes, tels celui d'un Nord barbare ou de la « Ultima Thule » (qui se fait citation, dans le même temps, d'un vers de Virgile), l'auteur du *Persiles* s'appuie, à l'évidence, sur l'imaginaire de ses lecteurs, sur les images héritées et partagées par ses contemporains de ces lieux si lointains éveillant inmanquablement la curiosité. Mais, alors : pourquoi ne pas avoir alors situé l'action entière du *Persiles* dans un espace aux caractéristiques inconnues ? Cervantès aurait pu, en effet, explorer d'autres contrées imaginaires, inconnues de ses lecteurs. On peut supposer qu'il a écarté un tel choix parce qu'il désire également mettre en avant sa conscience des règles littéraires et notamment de la vraisemblance : le cadre spatio-temporel défini constitue, en effet, *a priori* un garant du caractère vraisemblable d'un récit. La confrontation de ces deux espaces, l'un repérable géographiquement et l'autre relevant

⁷⁵⁵ ROMERO MUÑOZ, C., *Introducción*, in CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 34.

⁷⁵⁶ FOUCRIRER, Chantal, « L'espace imaginaire de l'Utopie ou les paradoxes du Non-Lieu », in *Géographies imaginaires*, Textes réunis par Laurence Villard, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 32.

davantage des « on dit » et de ce que l'on peut croire (une des acceptions du terme « vraisemblable »), est à analyser comme une exploration de l'imaginaire offerte au lecteur. Ainsi, une fois que celui-ci est rentré de façon abrupte dans l'espace-livre grâce à l'introduction dans un premier espace puisant davantage dans les codes spatiaux du conte ou des *romanzi*, il se laisse mener par le narrateur à travers cet espace imaginaire peut-être moins repérable qu'est le récit de fiction lui-même. Dans le *Persiles*, Cervantès va ainsi proposer une géographie plus proche au lecteur à partir du troisième livre, car il sait que son lecteur a déjà été happé par l'univers du livre et de cette histoire septentrionale. Le Portugal, l'Espagne, le Sud de la France ou Rome sont des noms que le lecteur connaît, qu'il maîtrise, bien que seulement de façon partielle. Rappelons qu'en reprenant des toponymes réels, Cervantès se charge aussi de les fictionnaliser. C'est, en effet, ce qu'explique Jean-Marc Pelorson :

« el trayecto de los peregrinos, desde Lisboa hasta Roma, pasando por Extremadura, el monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Aranjuez (preferido a Madrid), Toledo, Ocaña, El Quintanar de la Orden, la costa valenciana, Perpiñán (ciudad entonces española), la Provenza, Milán y Luca, constituye un punteado irregular y caprichoso, no menos propicio para las ensoñaciones del lector que los paisajes más exóticos de la primera Parte. »⁷⁵⁷

Le clin d'œil final de Cervantès à ses lecteurs interviendra dans l'annonce du retour prévu dans le Septentrion lointain : il rappelle ainsi que tout cet itinéraire par mer et par terre a été surtout l'occasion de voyager dans la fiction, car même si la géographie s'est modifiée au cours du roman, les lecteurs ont toujours été conduits à travers un espace imaginaire, celui du livre. La réflexion cervantine sur ce qu'est l'imaginaire, mais aussi sur ce qui est vraisemblable est donc tout aussi visible dans les deux premiers livres de l'œuvre que dans les deux derniers, même si le traitement est inverse. En effet, ce qui, dans les deux premiers livres, est une géographie qui peut apparaître aujourd'hui comme fantasque, restait cependant vraisemblable car dans ce Nord assez peu connu, il était plus aisé de croire et de faire croire à des phénomènes surprenants. Inversement, dans les deux derniers livres du *Persiles*, ce qui semble être une géographie réelle n'est que vraisemblable, car elle est aussi passée par le filtre de la fictionnalisation opérée par l'auteur : les lieux sont identifiables sur une carte, mais il ne s'agit pas de la « vraie » Lisbonne, ni de la « vraie » Rome. Ces lieux sont fictifs et deviennent imaginaires par le seul fait d'apparaître dans cet ouvrage qu'est

⁷⁵⁷ PELORSON, J.M., *El desafío del Persiles*, op.cit., p. 20.

le *Persiles*. N'est-ce d'ailleurs pas sur une même toile qui prendra des allures de carte que sont représentées l'Île rêvée par Periandro et Lisbonne ?

« Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la isla bárbara ardiendo en llamas y, allí junto, la isla de la prisión y, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego, la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquiife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban serrando por la quilla la nave que había servido a Auristela y a los que con ella venían; acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios y, allí junto, la nave donde los peces náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura. No se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío, ni el entregarse a Cratilo; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león, le hizo cordero: que, los tales, con un asombro, se amansan. Pintó, como en rasguño y en estrecho espacio, las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo por vencedor en ellas. Resolutamente, no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido. »⁷⁵⁸

Ce tableau intègre certains des éléments présents dans la *Carta Marina* d'Olaus Magnus et semble aussi annoncer la « Carte de Tendre » qui illustrera *Clélie, Histoire romaine*⁷⁵⁹ de Madeleine de Scudéry : mêlant lieux imaginaires et rêvés, lieux symboliques et toponymes réels, cette peinture est la cartographie imaginaire du *Persiles* démontrant que ces lieux, pourtant hétérogènes, doivent tous être considérés sur le même plan.

Pour comprendre le travail réalisé par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles*, il n'est pas dénué d'intérêt de faire un détour par le conte⁷⁶⁰ où le « il était une fois » et le « dans un royaume », invitent immédiatement le lecteur à considérer l'éloignement spatial et temporel à partir duquel se déploie le récit. Ce phénomène d'irréalisation n'a pas échappé à Cervantès et c'est pourquoi il se plaît tant à esquisser des lieux symboliques : que ce soit le *locus amoenus* attendu pour une églogue et esquissé dans bien des œuvres picturales et notamment religieuses ou l'Île

⁷⁵⁸ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 437-439

⁷⁵⁹ SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie, Histoire romaine*, édition de Delphine Denis, Paris, Gallimard, 2006.

⁷⁶⁰ À propos du conte, les études réalisées par Vladimir Propp demeurent une référence : PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 et PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

Barbare, parangon de la violence et de la barbarie, Cervantès les relie à des lieux réels pour fournir à ses lecteurs des points de repère, mais il les soumet aussitôt à un processus de déréalisation et de stylisation : la toponymie connue est, en effet, un élément dont se saisit immédiatement le lecteur, qui est à l'affût de toute référencialité et l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* le rassure parfois en glissant ces noms précieux dans ses œuvres. Cependant, ce qui intéresse davantage le créateur c'est ce mouvement de déréalisation : le toponyme n'est qu'un leurre destiné au lecteur pour le faire plonger plus vite dans le voyage fictionnel auquel Cervantès le convie. Ainsi, dans *La Galatée*, certains lieux – dont le lieu principal où se déroule l'action, les rives du Tage – sont, en effet, identifiables par le lecteur, mais ils vont être transformés par la fiction, car le contexte spatial est choisi et utilisé pour les potentialités bucoliques que Cervantès y a détectées : lieu de pâturage où la présence de l'eau garantit l'image d'un endroit fertile et vert. Les « métaphores élémentaires »⁷⁶¹ sont ici employées pour signifier l'équilibre et l'harmonie : surgissent, tour à tour, l'eau symbolisée par le Tage, la terre avec l'évocation des troupeaux qui viennent paître l'herbe, l'air et le feu dont la violence est ici neutralisée en ne mentionnant que le soleil nécessaire aux rives du Tage. De la même façon, dans le *Persiles*, les quatre éléments interviendront mais leur traitement contraste avec celui de *La Galatée* : l'eau avec la mer est désormais synonyme de naufrage, le feu ne se limite plus à l'évocation d'un soleil bénéfique, mais se matérialise surtout dans des incendies destructeurs ; la terre est également hostile, car elle est barbare et inconnue, parfois même gelée. L'air, enfin, joue, lui aussi, de dangereux tours aux personnages en s'associant à la force maritime lors des tempêtes... Dans la première partie du *Persiles*, Cervantès prend l'exact contrepied de ce qu'il avait proposé dans *La Galatée* où tout était apparemment harmonie : dans le « roman d'aventures et d'épreuves », en revanche, tout ne sera que violence et conflit.

Le seul traitement des éléments permet donc de cerner les choix effectués par l'auteur pour chaque œuvre. Cependant, malgré ces différences extrêmes, cette façon de traiter l'eau, la terre, le feu et l'air dans l'un et l'autre ouvrage n'est pas si radicalement opposée laissant même entrevoir un projet cohérent. En effet, en choisissant des traitements si marqués (harmonie parfaite ou violence totale), Cervantès semble, lui aussi, se tourner vers une forme élémentaire, un univers

⁷⁶¹ ÉTIENVRE, Jean-Pierre, « Propositions élémentaires » in ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Les quatre éléments dans les Littératures d'Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 9.

élémentaire où l'unité spatiale (dans la violence ou dans l'harmonie) est claire pour le lecteur même si elle est susceptible d'être remise en cause. De la même façon que dans les contes, dans les tableaux ou dans les cartes où l'espace est souvent réduit à quelques traits identificateurs, l'espace de *La Galatée* et du *Persiles* est esquissé de façon rapide, car Cervantès se concentre surtout sur sa puissance suggestive. Nous nous demanderons, à présent, si cette façon d'aborder les lieux ne participe pas d'un projet d'écriture plus vaste. Pour ce faire, nous chercherons à déterminer le traitement réservé aux indices temporels dont Cervantès parsème ses créations.

- **Constructions temporelles et idéaux**

À une période où le terme « histoire » est particulièrement perçu dans sa polysémie, la construction temporelle au sein de *La Galatée* et du *Persiles* mérite un examen attentif. De la même façon que pour l'espace, Cervantès a procédé à la construction de deux édifices fictionnels où la temporalité acquiert une importance de premier ordre. La confusion entre l'histoire fictive et l'histoire comme science des faits ayant vraiment eu lieu se double d'une idée généralement partagée quant à la nécessaire vraisemblance et aux problématiques relatives au cadre historique retenu par les créateurs : à ce propos, rappelons que Torquato Tasso avait eu particulièrement à cœur de définir le cadre historique idéal propice à la création. L'histoire, quelle qu'elle soit, fascine les contemporains de Cervantès qui se plaisent tout autant à lire les hauts-faits de rois que ceux narrés dans les romans de chevalerie et il convient d'ajouter que dans l'Espagne des Siècles d'Or, l'imagerie s'enrichit, de façon notable, par l'intérêt porté aux portraits de personnages historiques et aux scènes mythologiques venant confirmer ce goût indéniable pour un voyage à travers le temps. Comment l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* se positionne-t-il face à cet imaginaire des lecteurs fascinés par des portraits de personnages illustres ou de personnages provenant de la mythologie et pétris des lectures de « chroniques » ? Les constructions temporelles dans ces deux ouvrages respectent-elles les impératifs théoriques du moment ? Proposent-elles une image particulière de la notion de chronologie ? Enfin, Cervantès n'utiliserait-il pas ce fil directeur qu'est l'histoire pour faire surgir des images, voire des idéaux dans l'esprit de ses lecteurs ?

En guise de préambule, souvenons-nous que la notion de cohérence chronologique, unanimement admise de nos jours, était bien plus lâche et modulable pour les créateurs des Siècles

d'Or : si la tâche de reconstruire la chronologie de l'histoire que s'assigne, par exemple, Carlos Muñoz ⁷⁶² dans son introduction du *Persiles* est louable, elle est aussi vouée à l'échec. En effet, Cervantès ne s'embarrassait pas de ce que nous jugeons aujourd'hui comme des incohérences. Cependant, la chronologie et le temps, composantes essentielles de toute création, n'en ont pas moins préoccupé l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* : il sait que la lecture est un processus s'étendant dans le temps, que toute histoire, elle aussi, induit l'écoulement d'un laps de temps et que, tout comme les indices spatiaux, la présence de dates et de noms historiquement identifiables dans les œuvres viendront former d'utiles repères pour les lecteurs. En outre, Cervantès a conscience de l'ambiguïté terminologique entourant le mot « histoire » et il en joue, d'ailleurs, avec une telle fréquence dans ses ouvrages que ses lecteurs sont conduits, subrepticement, à s'interroger sur ce terme. À cet égard, il faut se rappeler que cette confusion semble, en partie, redevable à l'association entre prose et histoire, comme l'observe Massimo Fusillo ⁷⁶³ :

« L'histoire n'en reste pas moins la première forme de prose narrative, et un des modèles intertextuels du roman. La littérature antique réservait à la poésie l'invention libre, et vouait la prose – quels que soient ses ornements rhétoriques – à la référence réelle : cette répartition, qui explique peut-être en partie le développement tardif du roman, justifie en tout cas que le merveilleux ait longtemps été réservé aux genres poétiques. »

Les lecteurs des Siècles d'Or font-ils une distinction claire entre les ouvrages historiques et les ouvrages de fiction en prose ? Sont-ils en mesure de faire la part des choses ou sont-ils des Don Quichotte en puissance tenant pour vrai tout ce qui est imprimé et tout ce qui est approuvé par le Conseil Royal ? Ces questions sont légitimes d'autant que le terme « histoire » utilisé tout autant par certains chroniqueurs que par des auteurs de fiction complexifie la tâche des lecteurs et met à l'épreuve leur discernement.

Cette situation est une véritable aubaine pour Cervantès. Pour lui qui cherche à guider ses lecteurs dans le labyrinthe de la fiction et à leur en montrer les mécanismes les plus secrets, la confusion terminologique autour de « historia », associée à cette tendance sensible de la société de son temps à vouer un culte au passé et à s'abreuver des récits remémorant des temps fastes vont l'inciter à se servir des références temporelles comme des instruments destinés à marquer, une fois

⁷⁶² ROMERO MUÑOZ, C., « Introducción » ; CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 29-34.

⁷⁶³ FUSILLO, M., *Naissance du roman*, *op.cit.*, p. 57.

encore, le caractère imaginaire de ses ouvrages. Or, le premier constat qui s'impose quant à la construction temporelle de *La Galatée* et du *Persiles* tient à la rareté des références historiques présentes dans ces deux créations : en effet, dans *La Galatée*, il faut attendre le récit de Silerio pour voir émerger la première référence, d'ailleurs floue, à un événement historique. Notons qu'il relève, en outre, de la répétition et ne permet donc pas de le situer avec précision. Il s'agit de l'attaque turque relatée par Silerio et qui commence par le souvenir d'une exclamation résonnant aux oreilles du conteur : « ¡Al arma, al arma, que turcos hay en la tierra! »⁷⁶⁴. La seconde mention intervient bien plus tard et nous la retrouverons dans la narration par la référence à « el valeroso y nombrado pastor Astraliano »⁷⁶⁵ qui sera suivie par quelques indications (« había dejado los cisalpinos pastos por ir a reducir aquellos que del famoso hermano y de la verdadera religión se habían rebelado; »⁷⁶⁶) : le lecteur reconnaîtra donc Don Juan d'Autriche derrière cette étrange figure de berger. Deux autres personnages historiques interviendront dans un chant élégiaque interprété à quatre voix :

« LAUSO
Mas tú, pastor famoso, en venturosa
hora pasaste de este mar insano
a la dulce región maravillosa,

TIRSI
después que en el aprisco veneciano
las causas y demandas decidiste
del gran pastor del ancho suelo hispano;

DAMÓN
Después también que con valor sufriste
el trance de Fortuna acelerado,
que a Italia hizo, y aun a España, triste;

ELICIO
y después que, en sosiego reposado
con las nueve doncellas solamente
tanto tiempo estuviste retirado

LAUSO
sin que las fieras armas del Oriente,
ni la francesa furia inquietase
tu levantada y sosegada mente;

TIRSI
entonces quiso el Cielo que llegase
la fría mano de la muerte airada,

⁷⁶⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 280-282.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 472.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 472.

y en tu vida el bien nuestro arrebatase. »⁷⁶⁷

Derrière cette figure du « gran pastor del ancho suelo hispano », d'aucuns reconnaîtront Charles Quint⁷⁶⁸, tandis que derrière celle du « pastor famoso » transparaît don Diego Hurtado de Mendoza, mort en 1575. L'éloge funèbre réalisé ici est donc celui de cet homme admiré par Cervantès. Enfin c'est à l'occasion de l'apparition de la nymphe Calliope que surgiront des noms bien connus des lecteurs : la première périphrase apparaissant (« el antiguo ciego natural de Esmirna »⁷⁶⁹) place donc Homère aux fondements de l'édifice poétique décrit par Calliope qui terminera son chant par la mention de deux noms, Pedro Laínez et Francisco de Figueroa⁷⁷⁰ [cf. *annexe 13*].

Dans le *Persiles*, les indices temporels laissés par l'auteur sont plus explicites – ils ne sont pas présentés sous un masque bucolique comme dans *La Galatée* –, mais ils interviennent aussi bien tardivement dans l'économie de l'œuvre et sont souvent présentés de façon rapide, dans le cadre de discours allusifs. Carlos Romero Muñoz, dans son introduction, est très concis quant à la chronologie du *Persiles* et affirme que : « Aquí bastará decir que el eje cronológico de todo el *Persiles* está constituido por la muerte de Carlos V (21 de septiembre de 1558), de que se nos da noticia, como de algo reciente, en el capítulo conclusivo del libro II »⁷⁷¹. Selon lui, il conviendrait donc de se concentrer sur l'indice temporel laissé à la fin du deuxième livre – même si déjà dans le premier livre, on repère une mention à Charles Quint dans le récit d'Antonio⁷⁷² –, qui, faut-il le rappeler, marque la fin d'une première partie du roman, car elle annonce le retour, pour le lecteur, à un univers plus connu, celui de l'Europe méditerranéenne. Voici le passage dans son intégralité :

« Y luego pasaron a preguntarle por nuevas de lo que en Europa pasaba y en otras partes de la tierra, de quien ellos, por andar en el mar, tenían poca noticia. Sinibaldo respondió que de lo que más se trataba era de la calamidad en que estaba puesto por el rey de los dáneos, Leopoldio, el rey antiguo de Dinamarca, y por otros allegados que a Leopoldio favorecían. Contó asimismo cómo se murmuraba que, por la

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 551-552.

⁷⁶⁸ Marcel Bataillon étudie cette association entre Charles Quint et la figure du bon pasteur dans un article qui met en lumière la dimension politique et idéale de ce paradigme : BATAILLON, Marcel, « Charles-Quint bon pasteur, selon Fray Cipriano de Huerga », *Bulletin Hispanique*, t. 50, n°3-4 (1948), pp. 398-406.

⁷⁶⁹ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 561.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 589.

⁷⁷¹ ROMERO MUÑOZ, C., *Introducción*, *op.cit.*, p. 33.

⁷⁷² CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 162.

ausencia de Arnaldo, príncipe heredero de Dinamarca, estaba su padre tan a pique de perderse; del cual el príncipe decían que, cual mariposa, se iba tras la luz de unos bellos ojos de una su prisionera, tan no conocida por linaje, que no se sabía quién fuesen sus padres. Contó con esto guerras del de Transilvania, movimientos del Turco, enemigo común del género humano; dio nuevas de la gloriosa muerte de Carlos V, rey de España y emperador romano, terror de los enemigos de la Iglesia y asombro de los secuaces de Mahoma. Dijo asimismo otras cosas más menudas, que unas alegraron y otras suspendieron y, las unas y las otras, dieron gusto a todos. »⁷⁷³

La mort de Charles Quint n'est pas le seul événement historique mentionné dans les pages du *Persiles*, mais elle présente une particularité évidente par rapport à la série qui se compose d'événements souvent présentés grâce au subterfuge narratif de la prophétie *post eventum*. Les indications chronologiques suivantes apparaissent toutes dans le troisième livre du *Persiles* : ainsi, une allusion à la publication de l'œuvre de Garcilaso de la Vega constitue un nouvel indice difficile à analyser de façon précise – surgissant dans le chapitre 8 du troisième livre, elle apparaît davantage comme une référence littéraire que les lecteurs connaissent et apprécient que comme un repère temporel précis, permettant de reconstituer une chronologie –. De fait, comme le souligne la note présente dans l'édition de Carlos Romero Muñoz, la critique hésite encore entre deux dates pour situer l'événement : 1543, qui correspond à l'édition *princeps* ou 1569, année où les œuvres du poète sont publiées seules⁷⁷⁴. Toujours dans ce troisième livre, au chapitre onze, la prophétie d'un morisque annonce un événement majeur dans l'Histoire de la péninsule : il s'agit de l'expulsion des morisques de 1609 menée à bien par Philippe III, érigé ici en véritable héros par le ton enflammé employé par le morisque (« un rey de la casa de Austria, en cuyo ánimo cabría la dificultosa resolución de desterrar a los moriscos de ella, bien así como el que arroja de su seno la serpiente que le está royendo las entrañas »⁷⁷⁵). Un peu plus loin, le père Soldino, après s'être présenté comme « judiciario » et non comme « mago ni adivino »⁷⁷⁶ fera également part aux personnages de ses présages. Or, ce qu'il évoque se réfère tantôt à l'histoire des personnages, tantôt à l'Histoire de l'Espagne sous la forme de prophéties. Il annonce, tour à tour, la venue de Don Juan d'Autriche et la victoire de Lépante en 1571, la mort de Sébastien de Portugal lors du désastre de Alcázarquivir en 1578, pour s'intéresser ensuite au sort des personnages à qui il prédit un avenir heureux. Ici, la confusion volontaire entre Histoire et fiction est à souligner. Enfin, deux autres événements au caractère littéraire viendront clôturer la série des références historiques ponctuant le

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 422-423.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 504.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 548.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 599.

Persiles. En effet, dans le chapitre six du dernier livre ⁷⁷⁷, deux œuvres sont mentionnées, par un personnage, « un poeta peregrino », comme étant des événements littéraires à venir : la *Jérusalem délivrée* du Tasse et une œuvre de Francisco López de Zárate, auteur espagnol moins connu. Le personnage explique ainsi qu'il a pu voir les portraits de López de Zárate et du Tasse dans un musée des plus étonnants où sont réunis « los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos » ⁷⁷⁸.

Pourquoi avoir retenu ces indications temporelles ? Pourquoi introduire l'Histoire dans les histoires relatées dans *La Galatée* et le *Persiles* ? En ce qui concerne *La Galatée*, Cervantès a toujours revendiqué que son ouvrage pouvait aussi donner lieu à une lecture à clé et que derrière les masques pastoraux, ses lecteurs pourraient aussi reconnaître des portraits de personnages connus. Aussi, en introduisant des références historiques réelles, Cervantès revient-il sur la tension existant entre Histoire et fiction, réalité et imaginaire. À cet égard, Francisco López Estrada et María Teresa López García-Berdoy remarquaient dans leur introduction : « Aun considerando que sobre la poesía pastoril pesa la abstracción arcádica, *La Galatea*, como los otros libros pastoriles españoles, manifiestan esta radicación en el espacio político en que viven el escritor y sus lectores » ⁷⁷⁹. Pour le *Persiles*, le choix d'introduire certaines indications chronologiques semblent davantage répondre au besoin de respecter les impératifs théoriques explicités par Torquato Tasso ou Alonso López Pinciano, par exemple. En effet, ce dernier observe que, pour que la vraisemblance soit préservée, il convient de situer son histoire à une époque « ni tan antigua que esté olvidada, ni tan moderna que pueda decir nadie « eso no pasó así » » ⁷⁸⁰ et, de façon analogue, Torquato Tasso, dans ses considérations sur le poème héroïque, affirmera aussi :

« À tout cela on peut ajouter encore l'autorité d'Aristote dans ses *Problèmes* et la raison qu'il donne au fait que nous prenons plus de plaisir à la narration de choses qui ne soient ni trop récentes, ni trop anciennes : cette raison est que nous nous défions des choses trop lointaines et que nous ne pouvons prendre plaisir à des choses auxquelles nous ne prêtons pas foi ; quant à celles qui sont trop proches, il nous semble encore les vivre, et c'est pourquoi notre plaisir en est diminué. » ⁷⁸¹

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 664.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 664.

⁷⁷⁹ LÓPEZ ESTRADA, F. ; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., « Introducción », CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 63.

⁷⁸⁰ LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, *op.cit.*, p. 462-463.

⁷⁸¹ LE TASSE, *Discours du poème héroïque*, *op.cit.*, p. 188.

Cervantès, en choisissant l'époque caroline comme cadre historique du *Persiles*, semble se mettre à l'abri des critiques : il retient une époque médiane, ni trop éloignée, ni trop récente. Elle évoque un certain nombre de souvenirs, mais des souvenirs suffisamment imprécis pour que les lecteurs ne puissent élever la voix contre la véracité de l'histoire contée par l'auteur. Ainsi, le règne de Charles Quint incarne, pour l'auteur et son lectorat, la période idéale pour situer l'histoire du *Persiles*.

Si l'apparition d'indications chronologiques trouvent des justifications tant dans *La Galatée* que dans le *Persiles*, l'on pourrait toutefois se demander pourquoi Cervantès évoque-t-il la figure de Charles Quint dans ces deux ouvrages ? Lorsqu'il publie *La Galatée*, Philippe II est au pouvoir et lorsqu'il achève le *Persiles*, c'est Philippe III, cette « *sombra de rey* »⁷⁸² qui règne sur l'Espagne, mais il a confié toutes les prérogatives royales à cette nouvelle figure du *valido*. Aussi, peut-il sembler surprenant de voir apparaître et réapparaître l'ombre de Charles Quint dans deux ouvrages où l'Histoire n'a pas, à proprement parler, droit de cité et où le lecteur était davantage préparé à rencontrer des hommages, respectivement, à Philippe II et à Philippe III. Dans chaque œuvre, nous sommes donc en présence d'un phénomène d'éloignement temporel intrigant et c'est encore l'analyse du contexte qui permet d'en saisir les raisons. Dans le *Persiles*, la référence à Charles Quint est à mettre en relation avec la figure décevante de Philippe III. En effet, face à une situation insatisfaisante, face à un roi qui n'est pas à la hauteur des espérances, bien des contemporains de Philippe III ont cherché à identifier et à définir un régent idéal ou, pour le moins, un roi capable d'endosser, de façon convaincante et admirable, le rôle qui lui était échu. Dès lors, c'est tout naturellement vers le passé que ces penseurs se sont tournés, à la recherche de figures dignes d'être érigées en modèles. Or, par rapport à la figure de Philippe III, d'autres souverains vont apparaître comme de bons rois, comme des paradigmes, à la fois politiques et humains, car ils se sont montrés dignes d'assumer les prérogatives royales et ont suscité respect et admiration : Saint Ferdinand, Ferdinand le Catholique, Charles Quint et Philippe II sont, ainsi, les quatre références qui reviennent sous la plume des contemporains de Philippe III. L'émergence, dans les textes du début du XVII^e siècle, de ces figures tient d'ailleurs presque du lieu commun :

⁷⁸² FEROS, Antonio, « « Vicedioses, pero humanos » : el drama del Rey », *Cuadernos de Historia Moderna*, n°14, 1993, p. 114.

on les retrouve dans les œuvres de Francisco de Quevedo telles ses *Migajas sentenciosas*⁷⁸³, où il rappelle les conseils avisés de Charles Quint à son fils en matière politique, ou encore sous la plume de Fray Juan de Santa María. Dans l'ouvrage de ce dernier, publié en 1615, le *Tratado de república y policía christiana. Para reyes y príncipes y para los que en el gobierno tienen sus veces*⁷⁸⁴, l'interrogation sur la figure royale s'appuie les modèles de Charles Quint et de Philippe II afin de critiquer l'omniprésence du *valido*, jugée regrettable sous le règne de Philippe III. En effet, comme l'observe Antonio Feros : « Santa María también discutía en su *República y policía christiana*, cuál debía de ser el modelo de buen gobernante. (...) Carlos V y Felipe II habían sido monarcas cuya conducta demostraba que tenían « voluntad libre, independiente de otro ninguno, sujeto sólo a Dios (...) »⁷⁸⁵. Dès lors, lorsqu'une mention à l'une de ces figures apparaît dans une œuvre entièrement ou partiellement rédigée sous le règne de Philippe III, la critique politique affleure : en effet, un système d'opposition implicite – entre deux réalités, entre deux règnes – s'organise dans l'ouvrage et germera dans l'esprit des lecteurs contemporains.

Cette observation est aisément applicable au *Persiles* : en effet, si Cervantès a décidé d'évoquer la mort de Charles Quint dans sa dernière création, c'est parce que la réalité politique qu'il observe est insatisfaisante. Ainsi face au non-événement, si l'on peut dire, que représente le règne de Philippe III, vient se dresser l'événement d'un règne passé, celui de Charles Quint. De même, au caractère ordinaire et médiocre de la figure royale qu'il a sous les yeux, Cervantès oppose le caractère extra-ordinaire et admirable d'une figure impériale. L'auteur du *Persiles* a, de façon évidente, tenté de mettre en relief le caractère hors du commun d'un événement et d'une figure. En effet, l'écho de cet incident historique – la mort d'un empereur – dépasse les frontières spatio-temporelles de l'Espagne de 1558 et la personne même de Charles Quint est, déjà de façon contemporaine, assimilée à un mythe, à une incarnation de l'extra-ordinaire. Même si son règne a suscité d'importantes critiques en Espagne comme en témoigne, par exemple, la révolte des Comuneros en 1520, Charles Quint a néanmoins marqué en profondeur l'Histoire et l'esprit des

⁷⁸³ QUEVEDO, Francisco de, *Migajas sentenciosas*, in, *Obras completas*, Estudio preliminar, Edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1966, t. 1, p. 1108.

⁷⁸⁴ SANTA MARÍA, Juan de, *Tratado de Republica y policía christiana ; Para Reyes y Príncipes y para los que en el gobierno tienen sus veces*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1619.

⁷⁸⁵ FEROS, Antonio, *El Duque de Lerma – Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2009, p. 424.

Espagnols : il incarne la grandeur impériale et rappelle des temps, où l'Unité de la Chrétienté était encore une aspiration très forte. *Defensor fidei*, Charles Quint, dont la devise « plus outre » laissait poindre la démesure de son projet, se pose comme un modèle admirable. D'ailleurs, Torquato Tasso, ne déconseillait-il pas de choisir sa vie comme sujet, parce que ses exploits étaient encore, précisément, gravés dans les mémoires et que les faits de Charles Quint étaient déjà, en eux mêmes, si merveilleux ? Dans son *Discours du poème héroïque*, il remarquait que :

« Mais, pour les actions de Charles Quint, il convient de s'en tenir plutôt à la première, ou aux premières considérations, car il paraîtrait trop hardi celui qui voudrait les décrire autrement que ce que chacun sait de leur déroulement, soit pour les avoir vécues, soit pour les avoir entendu raconter par son père ou son grand-père qui les connaissent bien. D'autant que les hauts faits de Charles ont été si glorieux, si merveilleux même, qu'ils ôtent au poète plutôt qu'ils ne lui donnent l'occasion de les amplifier. »⁷⁸⁶

Le renchérissement produit par la répétition de l'adverbe « si » ne vient que confirmer cette lecture du règne de Charles Quint comme un moment marquant dans l'Histoire.

La figure de Charles Quint se retrouve dans *La Galatée* et dans le *Persiles*, car Cervantès a détecté que les termes « imaginaire » et « extra-ordinaire » vont naturellement de pair : produisant une connivence avec son lecteur – car il inscrit volontairement, à l'intérieur de ses créations, un passé commun que l'événement vient cristalliser –, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* cherche à refaire surgir, dans l'esprit de ses lecteurs, un Âge d'Or de l'Espagne, concentré dans cette figure de l'empereur. En effet, Charles Quint évoque immédiatement aux lecteurs un passé glorieux et tient à la fois de l'Histoire – puisque l'on peut dater son règne – et du Mythe – puisqu'il renvoie à un temps où le rayonnement de l'Espagne était unanimement reconnu –. Or, mythe et imaginaire se rejoignent, à dessein, dans le projet cervantin. Dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, n'est-ce pas ce même mythe de l'Âge d'Or dont rêvait également Don Quichotte ?

« –Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en 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*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían, En las quebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república de las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcorques

⁷⁸⁶ LE TASSE, *Discours du poème héroïque*, Paris, Aubier, 1997, p. 187.

despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; »⁷⁸⁷

Dans toutes ses créations, Cervantès a cherché à renvoyer ses lecteurs à des mythes ou à des périodes historiques où la grandeur était bien réelle et où les gouvernants étaient des figures respectables et non des être falots. Aussi, ce qu'il tente de faire surgir dans *La Galatée* et dans le *Persiles* ce sont toutes ces représentations des faits historiques et d'un passé capable de susciter le rêve et – peut-être aussi de faire naître, chez les lecteurs, un désir de changement et une volonté de renouer avec des idéaux politiques définitivement associés au passé –. À ce propos, il semble que Cervantès renvoie aussi implicitement ses lecteurs aux portraits de Charles Quint peints par Titien [cf. annexe 34], des créations qui contrastent, à l'évidence, avec les portraits équestres que l'on retrouvera sous les règnes de Philippe III et de Philippe IV. En effet, remarquons que le *valido* et le roi sont représentés de façon similaire par Diego de Velázquez : ce dernier, à la demande du Comte-Duc d'Olivares, réalisera un portrait destiné à légitimer la place nouvellement acquise par ce *valido* et à marquer la proximité de ce personnage avec la figure royale, recourant, pour ce faire, aux mêmes dispositifs picturaux⁷⁸⁸. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* sait, en outre, que l'évocation de Charles Quint pourra aussi inciter ses lecteurs à s'en référer à une production textuelle abondante qui relate les hauts-faits de l'empereur et qui a également participé à la formation du mythe impérial : ils pourront, en effet, se remémorer le texte de Lodovico Dolce⁷⁸⁹, ils se tourneront vers la *Coronica de Carlos Quinto*, la *Historia de Carlos de Borgoña* [cf. annexe 6] ou encore vers des traités politiques qui leur permettront d'acquérir un regard critique sur leur contexte politique et de se construire ou de se reconstruire des idéaux.

Pour des lecteurs possédant quelques portraits d'hommes illustres [cf. annexe 24] mais qui sont surtout subjugués par les scènes mythologiques et religieuses – car elles suscitent, en eux, un sentiment puissant d'admiration –, la référence à la figure de Charles Quint est évocatrice car elle

⁷⁸⁷ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha I*, op.cit., p. 155-156.

⁷⁸⁸ Lire à ce sujet : MOLINIÉ, Anne-Sophie, « Les images du pouvoir : l'art du portrait dans l'Espagne des Habsbourg : l'exemple des portraits de validos à la cour de Philippe III et de Philippe IV », in SAEZ, Ricardo (dir.), *L'Espagne des validos:1598-1645*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 215-218.

⁷⁸⁹ DOLCE, Lodovico, *Vitta dell'invittissimo e glorioisissimo Imperatore Carlo Quinto*, Venise, 1561.

est déjà devenue un mythe pour les Espagnols de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. Ainsi, si dans *La Galatée*, Cervantès explore le lien entre mythologie et histoire et si dans le *Persiles* il met en relief le rapport existant entre merveilleux et extra-ordinaire, c'est parce qu'il a conscience que les ouvrages imaginaires qu'il présente à ses lecteurs sont aussi les vecteurs d'une réflexion politique en puissance et le lieu approprié pour faire surgir des idéaux. En mélangeant l'Histoire à son histoire, en privilégiant une Histoire très proche du mythe, Cervantès met aussi l'accent, de façon subtile, sur le caractère construit et artificiel de ses créations, tout en ébauchant un portrait royal destiné à rappeler à ses lecteurs la possibilité de donner corps à un idéal politique. Cervantès s'appuie incontestablement sur le goût de ses contemporains pour les portraits ainsi que pour les représentations de scènes extraordinaires d'origine mythologique et, enfin, sur cette tendance à la nostalgie si sensible chez les Espagnols des Siècles d'Or : la réapparition de la figure de Charles Quint et de quelques événements historiques dans *La Galatée* et le *Persiles* sont donc là pour rappeler que l'Histoire n'est pas toujours basse et décevante, mais qu'elle est aussi parfois admirable. Ce portrait de l'empereur entraperçu dans *La Galatée* et le *Persiles* est-il le seul exemple de ce principe d'idéalisation dans ces deux créations ? Cette question nous incite à nous tourner, à présent, sur le traitement des personnages dans les deux ouvrages de Cervantès et à mettre en évidence les affinités entre description et art du portrait.

- Personnages-héritiers et personnages idéalisés

Dans le panorama que nous avons précédemment dressé de l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, notre attention avait déjà été attirée par la prégnance du portrait : parfois utilisé comme outil de propagande ou comme objet de dévotion, la représentation des êtres devient une tâche récurrente que la société assigne aux peintres. Ces derniers jouent donc un rôle essentiel dans la façon choisie de figurer les individus, mais aussi dans la diffusion d'un idéal féminin notamment et dans la formation de l'image de la beauté que les Espagnols des Siècles d'Or partageront. Pour Cervantès, cette place grandissante du portrait suscite un certain nombre d'interrogations : en tant qu'auteur, lui aussi, doit se mesurer à la difficile tâche de « donner corps » aux personnages qu'il introduit dans ses créations et de les décrire. Or, peut-on prétendre représenter un individu en le réduisant à une image en deux dimensions et en se limitant à reproduire, le plus fidèlement possible, son enveloppe charnelle ? N'est-ce pas là réduire la conception de l'être en dissociant

son apparence de son essence ? En ce qui concerne la création de personnages au sein d'ouvrages de fiction, Cervantès entrevoit l'existence de nouvelles interrogations qu'il formule à partir de l'analyse de ce contexte où le portrait est monnaie courante : faut-il tenter de proposer un véritable portrait de chacun des personnages intervenant dans l'œuvre, à la manière d'un peintre et recueillir les traits essentiels de la beauté, par exemple, rencontrés dans les tableaux ou faut-il définir une autre façon de faire, propre à l'écriture et à l'univers de la fiction ? Tous ces fils directeurs se croisent et s'entrecroisent, participant à l'élaboration d'une conception satisfaisante de la représentation des personnages dans *La Galatée* et le *Persiles*. Cervantès précise de plus en plus sa technique de portraitiste et s'il se laisse influencer par les images diffusées dans l'Espagne des Siècles d'Or et par les considérations des peintres relatives au portrait, il prend aussi un recul essentiel car l'*ut pictura poesis* n'est pas l'affirmation de l'identité entre les deux arts, mais bien la prise de conscience de l'enrichissement provenant d'un rapport d'analogie et de comparaison. Les personnages qu'il élabore seront donc des « personnages-héritiers » dans la mesure où ils se construiront en relation avec leurs prédécesseurs, mais aussi avec les portraits réalisés de façon contemporaine par les peintres. Cervantès veillera, en outre, à travailler leur caractère imaginaire en tentant de signifier le processus d'idéalisation auquel il s'est livré dans la création de Galatée, de Persiles ou de Sigismunda, par exemple.

Qu'en est-il dans *La Galatée* ? Nous avons observé dans la deuxième partie de notre étude que l'accueil favorable du « roman pastoral » avait été déjà préparé par l'ancrage de la figure du berger dans l'imaginaire des Espagnols des Siècles d'Or : sa présence dans la Bible notamment laissait sous-entendre que le berger était déjà auréolé d'un réseau d'images positives. L'imaginaire n'étant pas seulement auditif, mais aussi visuel, la figure du berger aura aussi été rencontrée sous diverses formes et avec différents attributs dans les tableaux et les retables présents dans les églises, mais également dans les images que les contemporains de Cervantès pouvaient posséder : l'*Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada* de Fernando Yáñez de la Almedina peint à l'aube du XVI^e siècle, l'*Adoration des Bergers* du Greco, réalisé pour l'église de Santo Domingo de Tolède au début du XVII^e siècle ou encore le *Sueño de la madre de san Eloy* de Francisco Ribalta [cf. annexe 27] ne sont que trois exemples attestant que cette figure du berger n'était pas seulement diffusée par les écrits, mais que les Espagnols des Siècles d'Or pouvaient aussi en découvrir des représentations façonnées par des peintres reconnus qui travaillaient

l'idéalisation de cette figure en l'associant fortement à la Sainte Famille. Dans les inventaires de biens, nous ne disposons pas d'indications précises quant au contenu des images, cependant, il est aussi fort probable que sur des images [cf. *annexe 24 – actes notariés 1884 et 4739*] comme « un grand tableau de l'adoration des rois » ou « une image de Notre Dame avec l'Enfant », des figures de bergers soient aussi présentes. Dépassant le seul cadre du « roman pastoral », où il prend de nouvelles significations, le berger s'était donc déjà frayé une place de premier plan dans les imaginaires des lecteurs de la fin du XVI^e siècle à travers les représentations picturales le mettant en scène et rappelant le lien fondamental unissant cette figure avec la religion. Le berger, avant même de devenir personnage principal des « romans pastoraux », est déjà irrémédiablement lié à la notion d'idéal et souvent utilisé comme un point de comparaison avec d'autres personnages. Figure omniprésente dans une société où la religion catholique compare Dieu à un berger, où le « unus pastor, unum ovile » prophétisé par saint Jean a été réactivé lors du destin impérial de l'Espagne de Charles Quint et où la campagne apparaît comme le dernier lieu où l'harmonie est encore préservée, l'on comprend que les auteurs se soient, à leur tour, intéressés au berger et qu'ils aient imaginé un genre où les personnages évolueront dans un univers bucolique.

Cervantès, dans *La Galatée*, s'appuie sur cette image idéale du berger et c'est pourquoi il ne propose, la plupart du temps, que des descriptions assez succinctes : au lecteur de parfaire le portrait de ces êtres vivant en accord avec la nature, l'auteur de *La Galatée* se contentant, quant à lui, de développer sa propre iconographie du berger. Cervantès le présentera souvent avec son troupeau qu'il mène vers des pâturages et résumera son apparence à quelques attributs suffisamment évocateurs pour inciter ses lecteurs à se figurer un berger. Erastro, par exemple, n'est jamais vraiment décrit, mais les termes choisis par Cervantès suffisent pour faire surgir une image de bon berger – un idéal que les lecteurs pourront ensuite incarner à leur guise – :

« Venía Erastro acompañado de sus mastines, fieles guardadores de las simples ovejuelas (que debajo de su amparo están seguras de los carniceros dientes de los lobos), holgándose con ellos; y por sus nombres los llamaba, dando a cada uno el título que su condición y ánimo merecía. »⁷⁹⁰

En quelques mots, la narration propose un portrait suggestif de ces bergers que l'on retrouve au second plan dans les tableaux peuplant les églises espagnoles : les particularités physiques du personnage ne sont pas mentionnées – laissant au lecteur la liberté de s'en former l'image qui leur

⁷⁹⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 172.

conviendra le mieux –, mais il est présenté comme ce bon berger prenant soin de son troupeau et dont la relation avec ses chiens est fondée sur la compréhension mutuelle et sur le respect. Cet exemple nous permet de déterminer le rapport que Cervantès entretient avec l’imagerie de son temps et avec les textes qui l’ont précédé : il sait que ses bergers en évoqueront d’autres, aussi ne cherche-t-il pas à contraindre la représentation de certains personnages au risque de brider l’imagination de ses lecteurs. C’est à eux que revient le droit de se fonder sur le tableau du Greco ou sur l’image qu’ils conservent précieusement dans leur demeure pour se figurer Erastro : Cervantès suggère et fournit des indications que le lecteur pourra s’approprier dans son travail de représentation.

Le refus de décrire n’est cependant pas systématique et Cervantès se plaît même parfois à dresser un portrait détaillé de certains de ses personnages dont il précise la tenue ou la posture dans laquelle les personnages le découvrent. Dans *La Galatée*, le cas de Silerio, un personnage si important, illustre cette deuxième tendance prouvant, de la sorte, que l’écriture de l’imaginaire ne renie pas toujours l’influence de l’image. En effet, la description proposée de Silerio ressemble fort à un tableau et sa construction annonce les représentations de saint François réalisées quelques années plus tard par Francisco de Zurbarán [cf. *annexe 29*] ou rappelle toutes ces figures de Saints (Saint François étant un nom récurrent dans les inventaires) ou d’ermite possédées par les Espagnols [cf. *annexe 26*] parce que la vue de ces personnages suscite, en eux, un sentiment de dévotion. Cervantès met en relief l’étrangeté de cette vision d’un ascétisme bien surprenant dans le monde harmonieux des bergers où la Nature abondante se charge de fournir les aliments et la précieuse eau aux habitants des rives du Tage :

« vieron a un cabo, sentado encima de una dura piedra, a un dispuesto y agraciado mancebo, al parecer de edad de veinte y dos años, vestido de un tosco burriel, con los pies descalzos y una áspera sogá ceñida al cuerpo, que de cordón le servía. Estaba con la cabeza inclinada a un lado, y la una mano asida de la parte de la túnica que sobre el corazón caía, y el otro brazo a la otra parte flojamente derribado; »⁷⁹¹

C’est parce que Silerio dénote dans le cadre bucolique et qu’il s’apprête, en outre, à assumer un rôle de premier plan que Cervantès attire le regard de son lecteur en lui offrant des indications relatives à son apparence : personnage dont le récit occupe un espace conséquent dans *La Galatée*, Silerio est donc digne de faire l’objet d’un portrait plus détaillé. La description réalisée par

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 272.

Cervantès est particulièrement révélatrice de l'influence exercée par la peinture car c'est une véritable vision que l'auteur aspire à rendre. Il fige son personnage dans une position étrange avec la tête inclinée, une main sur le cœur et un bras pendant : l'iconographie de l'ermite est alors véhiculée par la narration qui cherche effectivement à retenir l'attention du lecteur et à laisser supposer l'étonnement des bergers qui le découvrent. Les autres personnages qui rencontrent Silerio éprouveront le même sentiment que devant un tableau monumental : entre admiration et compassion, ils sont véritablement en arrêt devant cette figure, car elle les fascine et les incitera à connaître l'identité de ce nouveau saint François.

Entre suggestion et utilisation des œuvres picturales connues de ses contemporains, Cervantès avoue que la notion de personnage et la conception de la description n'ont pas pu faire fi de toutes ces figures humaines créées par les peintres de son temps : à la fois appui pour la description qui peut se limiter désormais à quelques traits suggestifs et référent avec lequel il faut absolument compter, le portrait est une entité qui fascine et interroge Cervantès. En effet, comment écrire et décrire aux Siècles d'Or sans solliciter la vue ? Dans le même temps, toutes ces images ne sont-elles pas limitées et ne proposent-elles pas une représentation réduite et réductrice de l'individu alors que le récit et la narration peuvent en dévoiler toute la complexité en les confrontant à différentes situations, en les décrivant à divers moments de l'histoire ? Le rapport entre la description et le portrait se modifie sensiblement de *La Galatée* au *Persiles* : même si Cervantès continue à utiliser l'image comme référent et comme arrière-plan facilitant de la sorte aux lecteurs le travail d'idéalisation auquel il les convie, il prend aussi conscience de la nature duelle de l'image. Aussi, dans sa dernière création, c'est une vision en demie teinte de la peinture que l'on retrouve lorsqu'il s'agit d'évoquer les personnages, car le créateur désire également introduire certaines nuances quant à la toute-puissance de la peinture. En effet, dans *La Galatée*, Cervantès travaille essentiellement le rapport analogique entre les deux arts, suivant en cela le précepte horacien : *ut pictura poesis*. Dans le *Persiles*, la revendication de l'analogie laisse place à une position distanciée en ce qui concerne la légitimité des prétentions des peintres de représenter et de figer l'être : le traitement des personnages devient alors le moyen de méditer plus profondément sur la question de la figuration. À cet égard, c'est le traitement du portrait féminin qui cristallise véritablement cet enrichissement du lien tissé entre la peinture et la fiction selon Cervantès : dans *La Galatée* et le *Persiles*, la plupart des personnages féminins sont construits

selon le(s) même(s) paradigme(s) esthétique(s) et sont souvent présentés comme des incarnations de la Beauté, car c'est généralement à travers le regard de l'amant qu'ils sont décrits. Alternant entre deux modèles, d'ailleurs souvent fusionnés, ces belles femmes vont souvent être associées aux deux figures féminines les plus représentées alors : la Vierge et Vénus. Toutefois, dans le *Persiles*, Cervantès approfondira toutes ces réflexions liées à la beauté et à la représentation de la femme, révélant ainsi que l'avènement des arts visuels ne doit jamais occulter l'existence d'imperfections inhérentes à tout art et que la fascination pour les œuvres picturales n'est peut-être pas une attitude légitime.

Galatée est décrite comme « sin par »⁷⁹² dès la première mention de son nom dans l'ouvrage de Cervantès et tous les portraits qui en seront dressés confirmeront cette beauté incomparable expliquant pourquoi ce personnage suscite l'amour dès le premier regard de nombreux bergers. Faut-il se remettre en mémoire que Galatée a déjà fait l'objet de représentations célèbres et relativement diffusées dans l'Espagne des Siècles d'Or et que Cervantès n'aura pas pu en faire abstraction lorsqu'il entreprend la construction de cette figure féminine [cf. *annexe 26*]. Il est vrai que dans l'imaginaire collectif, Galatée est cette belle femme nue s'élevant au milieu d'un trouble produit par la passion sensuelle et menacée par trois angelots munis d'un arc. En effet, la fresque de Raphaël, dont un hommage rapide se retrouve dans le *Persiles*⁷⁹³, constitue ainsi l'héritage visuel avec lequel Cervantès doit composer : la circulation de cette œuvre est due à la gravure qu'en a réalisé très tôt Marcantonio Raimondi, un créateur italien bien connu des Espagnols, dont le travail a été notamment mis à profit lors de la création du retable de Veruela⁷⁹⁴. Personnage altier ou désintéressé par un amour résumé au seul désir, la Galatée de Raphaël est une représentation que Cervantès ne peut nier. Cependant, le créateur va aussi rechercher du côté d'un autre idéal féminin fortement associé à cette notion de pureté inhérente à l'image de la Galatée qu'il veut donner. Les portraits de la Vierge peints par Luis de Morales et les descriptions idéalisées – et idéalisantes – du personnage éponyme du premier ouvrage narratif de Cervantès présentent bien des points communs, laissant ainsi suggérer que celui-ci a également tenté d'évoquer toutes ces représentations féminines pour faciliter le travail

⁷⁹² *Ibid.*, p. 167.

⁷⁹³ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 670.

⁷⁹⁴ CRIADO MAINAR, Jesús, « El retablo mayor del monasterio de Veruela. Noticias sobre su erección y desaparición », *Turiaso*, n° 10, 2, 1992, p. 521.

de figuration revenant à ses lecteurs [cf. *annexe 25*]. Dans la mesure où Horace invitait à explorer les analogies entre peinture et écriture, Cervantès puise dans l'héritage visuel dont il dispose et l'iconographie de la Vierge est, à cet égard, un vaste répertoire dont une partie, au moins, sera forcément connue des lecteurs de *La Galatée*. Or, pour inspirer la pureté de l'Amour que Cervantès souhaite signifier dans les chants des amants de Galatée, qui d'autre que la Vierge pouvait incarner cet idéal féminin et ce sentiment amoureux dépourvu de lascivité ? L'auteur de *La Galatée*, mesurant l'aura de certaines figures et connaissant, en outre, la diffusion dont jouissent ces représentations, va donc travailler son portrait en fonction de ces échos que la description de Galatée pourrait provoquer :

« ELICIO

La blanca nieve y colorada rosa,
que el verano no gasta, ni el invierno;
el sol de dos luceros, do reposa
el blando amor, y a do estará *in eterno*;
la voz, cual la de Orfeo poderosa
de suspender las furias del infierno,
y otras cosas que vi quedando ciego,
yesca me han hecho al invisible fuego.

ERASTRO

Dos hermosas manzanas coloradas,
que tales me semejan dos mejillas;
el arco de dos cejas levantadas,
que el de Iris no llegó a sus maravillas;
dos rayos, dos hileras extremadas
de perlas entre grana; y si hay decillas,
mil gracias que no tienen par ni cuento,
niebla me han hecho al amoroso viento. »⁷⁹⁵

Le portrait de Galatée que les deux bergers amoureux esquissent est soumis à un processus d'idéalisation évident : les personnages masculins, après l'évocation de cette merveilleuse et éternelle beauté, décrivent leur état que l'on pourrait aisément rapprocher de celui du spectateur face à un admirable tableau de la Vierge. En même temps, l'allusion à Orphée et à Iris, le messager des dieux, plonge ce portrait dans une atmosphère païenne et le système de références provenant de l'Antiquité pourrait aussi inciter les lecteurs à se figurer Galatée sous l'apparence d'une nouvelle Vénus – une figure bien représentée dans les inventaires de biens [cf. *annexe 26*] –. Enfin, la grammaire pétrarquaisante perceptible dans les premiers vers d'Elicio traversés par des antithèses indiquerait une dernière source d'inspiration. Cervantès se garde bien de trancher et

⁷⁹⁵ CERVANTES, M. , *La Galatea, op.cit.*, p. 177-178.

laisse ouverte la comparaison : il incite seulement ses lecteurs à se représenter une incroyable beauté à partir des portraits féminins qu'ils connaissent.

La réapparition de la problématique de la représentation de la beauté dans le *Persiles* témoigne de l'importance accordée à la question du portrait féminin par Cervantès. Or, la représentation de la femme aux Siècles d'Or paraît se résumer, de façon assez paradoxale, à deux figures qui sont tout à la fois opposées et cependant bien souvent juxtaposées dans les esprits des contemporains de Cervantès. Ces deux figures incarnent ainsi les deux pôles entre lesquels oscille la représentation féminine aux XVI^e et XVII^e siècles comme le souligne Michel Moner :

« Ainsi, Vénus et Marie confondent-elles leurs emblèmes, comme pour perpétuer l'éternel paradigme de l'éternel féminin : celui de la femme aux deux visages, Ève et la Nouvelle Ève, la tentatrice et la rédemptrice, la femme de la chute, et celle du rachat, aux sources du péché et de la rédemption. »⁷⁹⁶

L'association de ces deux figures féminines, d'ailleurs souvent représentées avec des attributs identiques, n'a pas surgi *ex nihilo*. Elle trouve son origine dans le *Banquet*⁷⁹⁷ de Platon et apparaît aussi dans les traités italiens dès le XV^e siècle. Georges Didi-Huberman résumera cet étrange phénomène d'assimilation de la dualité en examinant les œuvres de deux écrivains italiens, Politien et Savonarole, et en remarquant que :

« Entre les *Stanze* de Politien et les *Trattati* de Savonarole, nous assistons de fait à une rigoureuse, une structurale *inversion des mêmes termes* : façon de dire la distance, mais aussi une paradoxale proximité. Façon de nommer un nœud dialectique.

Ainsi, là où Politien pouvait jouer sur le glissement étymologique de l'écume de mer (*aphros*) au nom grec de la déesse païenne (*Aphrodite*), Savonarole proposera – sur un tout autre ton, bien sûr – le glissement de la « mer » (*mária*) à la « mère », et de celle-ci à « Marie » (*María*), l'unique déesse des chrétiens. »⁷⁹⁸

Les troublantes similitudes dans les démarches de Politien et Savonarole légitiment ou, du moins, annoncent la comparaison, voire l'assimilation qui se produit entre deux figures féminines dans les esprits et ce, dès le XV^e siècle : cette Vénus-Aphrodite d'origine païenne symbole de l'Amour

⁷⁹⁶ MONER, Michel, « La femme-étoile : esquisse d'une mythologie cervantine », *Hommage à Alain Milhou - Les Cahiers du C.R.I.A.R.*, Études réunies et présentées par N. Harwich, n° 21, 2002, p. 240.

⁷⁹⁷ PLATON, *Le Banquet*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

⁷⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 50.

ayant inspiré Botticelli ⁷⁹⁹ et cette Vierge chrétienne. Georges Didi-Huberman ajoute, en effet, que :

« Cette évidence trouve une confirmation iconologique dans la référence – commune chez presque tous les humanistes florentins du Quattrocento – au « dédoublement » de l'Amour tel que l'avait exposé un passage célèbre du *Banquet* de Platon : « Si donc il n'y avait qu'une Aphrodite, il n'y aurait qu'un Amour. Mais comme elle est double, il y a de même, nécessairement, deux Amours. » Il ne fait pas de doute qu'existaient, dans le ciel d'idées d'un peintre humaniste tel que Botticelli, deux Vénus, respectivement nommées *Venus cœlestis*, la céleste, et *Venus naturalis*, la vulgaire. » ⁸⁰⁰

Cette dualité de l'image féminine – pure ou impure ⁸⁰¹ – se retrouve donc matérialisée dans les tableaux italiens. Elle transparait aussi, à une autre échelle, dans la conception de la figure féminine partagée par les Espagnols des Siècles d'Or : comme nous l'avons mentionné plus haut, les contemporains de Cervantès possèdent tout aussi bien des images de Vénus avec son fils, Cupidon – une association qui ne manquera pas de rappeler la représentation de la Vierge avec l'Enfant – que de Marie [cf. *annexe 26*]. L'image double de la femme circulant dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles – la Déesse de l'Amour et l'Immaculée Conception – va donner lieu à une métaréflexion dans le *Persiles* : Cervantès tentera, tout d'abord, de l'expliquer en rappelant, par exemple, que les lieux de culte de ces deux divinités se sont aussi curieusement superposés au fil du temps – Vénus a cédé la place à la Vierge –. Un culte en remplace un autre et s'approprie alors le lieu et le symbolisme de celui qu'il souhaite remplacer ⁸⁰²:

« la ida de Trujillo fue de allí a dos días, la vuelta de Talavera, donde hallaron que se preparaba para celebrar la gran fiesta de la Monda, que trae su origen de muchos años antes que Cristo naciese, reducida por los cristianos a tan buen punto y término que, si entonces se celebraba en honra de la diosa Venus por la gentilidad, ahora se celebra en honra y alabanza de la Virgen de las vírgenes. » ⁸⁰³

Explication apportée par Cervantès pour comprendre l'identification, ou du moins, l'association si fréquente à l'époque entre Vénus et la Vierge, cette remarque semble déjà annoncer les fondements de la réflexion que l'auteur va développer au fil des pages. Il souligne, en passant, la continuité de cette attitude d'adoration des images – et notamment de figures féminines –

⁷⁹⁹ WIND, Edgar, *Les mystères païens à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992.

⁸⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, G., *Ouvrir Vénus*, *op.cit.*, p. 12

⁸⁰¹ RUIZ-GALVEZ PRIEGO, Estrella (dir.), *L'Immaculisme : un imaginaire religieux dans sa projection social*, Paris, Indigo, 2009.

⁸⁰² La fête décrite par Cervantès fait l'objet d'une étude approfondie de Julio Caro Baroja qui revient sur le flou terminologique et les origines païennes du culte : CARO BAROJA, Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989.

⁸⁰³ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 483-484

constatant aussi l'assimilation troublante qui se produit entre deux figures féminines : l'image de la femme semble pouvoir revêtir indifféremment deux apparences – celles de Vénus et de Marie, de la déesse païenne et de la déesse chrétienne – se caractérisant donc par la dualité, une duplicité d'ailleurs représentée par des peintres tel Titien dans *Description de l'Amour* [cf. annexe 31]. Or, ces deux figures féminines sont aussi souvent traitées de la même façon : beauté, blondeur et blancheur étant systématiquement travaillées par les peintres de Sandro Botticelli à Titien pour faire le portrait de ces femmes extraordinaires [cf. annexe 31]. Symbolisant un idéal féminin et incarnant tout à la fois la beauté et la divinité, la déesse de l'Amour et la Vierge paraissent poser les mêmes difficultés aux artistes qui aspirent à les figurer. Pour ce faire, ces derniers ont d'ailleurs dû élaborer de nouvelles techniques et méditer sur la façon dont il convenait de rendre cette perfection, ce caractère divin et cette beauté au-delà de toute mesure. Mais est-il légitime de représenter des divinités ? Et est-il acceptable de vouloir figurer la beauté d'un être en le parant des attributs de la Vierge ou en le représentant comme une nouvelle Vénus ? L'énigmatique représentation d'Auristela imaginée par Cervantès insiste sur cette problématique de la représentation. Voici le passage où intervient cette nouvelle figuration d'Auristela :

« y sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared della un retrato entero de pies a cabeza de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y, a los pies, un mundo, sobre el cual estaba puesta. Y, apenas, la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado, que no les puso duda de conocerla. Preguntóle Auristela, admirada, cuyo era aquel retrato, y si se vendía acaso. Respondióle el dueño (que, según después se supo, era un famoso pintor) que él vendía aquel retrato, pero no sabía de quién fuese; sólo sabía que otro pintor, su amigo, se le había hecho copiar en Francia, el cual le había dicho ser de una doncella extranjera que en hábitos de peregrina pasaba a Roma. »⁸⁰⁴

Dans ce passage, Cervantès a considérablement complexifié la problématique de l'image en y exposant, à présent, une réflexion sur l'original et la copie ainsi que sur le caractère mercantile du portrait. De fait, le portrait est présenté comme un objet que l'on peut vendre et acquérir, et qui suscite la convoitise. Un tel passage ressemble étonnamment à une considération développée par Francisco de Holanda et résumée par François Lecercle :

« Dans les *Dialogues* de son traité *Da pintura antigua* (1548), il entremêle les apologues antiques de considérations moroses sur le présent. Ce contrepoint éloquent permet de constater que les exemples donnés par Pline appartiennent à une époque révolue et qu'on est bien loin, dans les durs temps d'aujourd'hui, de trouver des amateurs prêts à dépenser des fortunes pour un tableau.

⁸⁰⁴ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 659-660.

Entre tous les apologues, il en est un qui attire particulièrement l'attention, celui du roi Candaule, qui paie les tableaux de Bularcus [Boularchos] à leurs poids d'or. Voilà le paramètre : l'œuvre d'art est mise à égalité avec la substance même de la monnaie. »⁸⁰⁵

Cervantès, lui aussi, met en évidence la matérialité de l'objet présenté dans ses aspects les plus méprisables. Le portrait semble pouvoir être possédé par le meilleur acheteur et il est réduit à sa fonction d'objet et de marchandise, dont la valeur est quantifiable. La narration souligne aussi que la multiplication des doubles d'Auristela dans l'ouvrage pourrait représenter un danger possible : par cette profusion des copies et cette banalisation de l'image, l'original ne risque-t-il pas de perdre de sa valeur ? Le personnage féminin n'est-il pas dépossédé de son image par la seule existence de tous ces portraits qui circulent et se trouvent au centre de négociations ? Il est vrai que le portrait est une œuvre particulièrement complexe. À la fois objet et média, il peut être possédé par un individu ou susciter le désir de possession ; il transmet, en outre, une image de l'être représenté qui n'est, irrémédiablement, qu'une interprétation de cet être. Le portrait en pied représentant Auristela foulant un globe et portant une couronne brisée doit, donc être relu : passage apparemment mystérieux, il a déjà fait l'objet de divers commentaires critiques dont celui de Michel Moner que nous avons déjà eu l'occasion de citer⁸⁰⁶ ou celui de Michael Nerlich – « Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* »⁸⁰⁷ – qui a interprété la couronne brisée comme un symbole de la division de l'Église. Le langage religieux est, en effet, indispensable pour lire et saisir – à la lumière des traités d'iconographie et des créations sacrées de l'époque – cette représentation d'Auristela explicitement associée à Vénus et, implicitement, à la Vierge. En effet, la mention des deux attributs dont est dotée Auristela – le globe et la couronne – dans ce portrait renvoie immédiatement aux représentations traditionnelles de la Vierge [cf. annexe 31]. La couronne et le globe (parfois remplacé par des têtes d'angelots soutenant la Vierge) sont réservés à cette figure pour en expliciter le caractère divin. Or, comme l'a souligné Michael Nerlich, la couronne dont est

⁸⁰⁵ LECERCLE, François, « L'or feint – Les paradoxes de l'or dans la théorie de la peinture », *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 189.

⁸⁰⁶ MONER, M., « La femme-étoile : esquisse d'une mythologie cervantine », *art. cit.*, p. 233.

⁸⁰⁷ NERLICH, Michael, « Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », in *Lectures d'une œuvre - Los Trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Collectif coordonné par J.-P. Sánchez, Nantes, Éditions du Temps, 2003, p. 155.

parée Auristela est divisée en deux, contrairement à celle que porte la Vierge dans les tableaux des Siècles d'Or. En effet, qu'il s'agisse d'une auréole composée d'étoiles ou d'une couronne, la circularité est toujours entière et respectée par les peintres et les sculpteurs de l'époque lorsqu'ils entreprennent la représentation de la Vierge. Dans le *Persiles*, l'interprétation de la présence de ces attributs pour la représentation d'une femme suscite aussitôt l'incertitude chez les spectateurs qui expriment leur perplexité. Un personnage émettra pourtant une hypothèse introduite par un « Quizá » et aussitôt suivie de la formulation d'un avis bien subjectif :

« Quizá quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que dice que vos, señora, sois su original, y que merecéis corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero. »⁸⁰⁸

Rappelons que le processus d'idéalisation – ou plutôt de sacralisation – de la figure d'Auristela avait déjà été préparé par Cervantès au sein de l'œuvre. L'on pourrait aussi mentionner les propos d'Arnaldo, le prince épris d'Auristela, lorsqu'il voit le duc de Nemours en possession de la représentation de la belle jeune femme :

« Salteador de celestiales prendas, no profanes con tus sacrílegas manos la que en ellas tienes. Deja esa tabla, donde está pintada la hermosura del cielo, así porque no la mereces, como por ser ella mía. »⁸⁰⁹

En outre, quelques pages après, un Romain cherche, quant à lui, à associer l'apparence d'Auristela à la déesse païenne –Vénus –, puisqu'en la voyant, il s'exclame :

« Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas. Por Dios, que hace mal el señor gobernador de no mandar que se cubra el rostro desta movable imagen. ¿Quiere, por ventura, que los discretos se admiren, que los tiernos se deshagan y que los necios idolatren? »⁸¹⁰

Toutes ces remarques, disséminées au fil des pages, convergent surtout dans le dernier livre du *Persiles* éclairant d'une lumière nouvelle la dernière représentation proposée d'Auristela. Puisant dans les représentations traditionnelles de la Vierge certains de ses attributs, le peintre qui a essayé de figurer Auristela y a vu l'incarnation terrestre de la Beauté, nouvelle Vénus qui suscite l'admiration de tous. Il n'a pourtant pas osé la parer des mêmes attributs que la Vierge Marie et c'est pourquoi il a introduit la brisure dans la couronne dont il orne la figure d'Auristela. Puisque la femme représentée ici n'est pas divine et qu'il s'agit d'une beauté incarnée et mortelle – et, de

⁸⁰⁸ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 660.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 642.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 647.

ce fait, imparfaite –. Dès lors, le portrait d'Auristela ne peut présenter les mêmes attributs que ceux qui sont réservés à la Vierge. Au fil des pages du *Persiles*, Cervantès a donc volontairement maintenu les effets d'assimilation entre la Vierge, Vénus et Auristela – s'appuyant sur des images et des représentations que ses lecteurs connaissent – afin de dénoncer, avec plus de force, certaines attitudes idolâtres et insensées de ceux qui adorent des figures et ne considèrent la beauté que dans sa matérialité. Certes, Auristela est très belle – et astrale –, mais la représenter comme la Vierge reviendrait à commettre un sacrilège. La brisure énigmatique de la couronne signifie et rappelle l'imperfection de l'être représenté, car Auristela n'est en aucun cas une divinité : elle est porteuse du péché original ce qui la distingue de l'Immaculée Conception. Aussi sa représentation devra-t-elle contenir un élément discordant – la couronne brisée – qui marquera son caractère mortel et imparfait. Ce portrait d'Auristela, qui va aussi éveiller le désir de possession de plusieurs personnages, est une façon originale choisie par Cervantès pour reformuler la question de la figuration : si les peintres des XVI^e et XVII^e siècles prétendent pouvoir représenter la beauté et la perfection divine, Cervantès semble, au contraire, soucieux de montrer les limites de toute représentation. Il sait que la figuration n'est pas l'essence ontologique de l'être, mais l'image de son portrait et cherchera, dans les écrits de Platon, les arguments qui lui permettront de nuancer toutes ces croyances autour de la toute-puissance des arts visuels.

Dans *La Galatée* et le *Persiles*, le personnage fournit l'occasion de revendiquer un héritage divers : Cervantès s'est inspiré des images féminines dont ses lecteurs disposent et qu'ils connaissent. C'est donc à partir de cet éventail de figures féminines présentes dans les tableaux de l'époque, mais aussi à partir d'une tradition du portrait existant depuis le Moyen Âge, que Cervantès esquisse les silhouettes de ses personnages. L'auteur se limite généralement à une description assez sommaire, car il sait que ses lecteurs pourront aisément faire appel aux modèles et à la tradition pour reconstruire le portrait proposé. Aussi, reprendra-t-il soigneusement les façons de faire des auteurs précédents afin de construire ces figures de bergères, incarnations de la beauté et de la pureté. Parmi tous les modèles littéraires dont il dispose, Cervantès va, avant tout, chercher du côté des prédécesseurs de Pétrarque, même si la technique de ce dernier – symbole d'un renouveau poétique et dont l'œuvre est connue dans sa totalité ou partiellement par bien des Espagnols – n'aura pas manqué d'influencer l'auteur de *La Galatée*, notamment dans le choix des parties qu'il privilégie lors de sa description. Cervantès se tourne surtout vers la technique du

portrait rhétorique de la femme, qui consiste à énumérer les attributs féminins en adoptant un mouvement descendant pour décrire les éléments participant à la beauté de l'être évoqué :

« El modelo del retrato estrictamente medieval se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente de la cabeza a los pies. Los miembros más nobles, o sea, la parte superior hasta el busto, debía ser descrita, preferentemente, por medio de una metáfora suntuaria, bastante fija: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor, reservándose para las otras partes del cuerpo inferiores, el nombre, el adjetivo epíteto y la perífrasis eufemística. Lo que se deduce del retrato estrictamente petrarquista, contrastado con el anterior que llena el Renacimiento español desde Boscán y se adentra por una brecha, que podemos denominar preciosista, en las mismas entrañas del Barroco es, fundamentalmente, una reducción que conviene distinguir de otras reducciones estéticas que se desarrollan con posterioridad. Así, cuando nos acercamos a los textos, observamos que tal reducción no deja al nuevo retrato femenino fijado simplemente en el rostro. La selección operada es menos drástica pero, eso sí, infinitamente más sutil. En realidad, el retrato estrictamente petrarquista elige en su *descriptio* las partes del rostro que, estéticamente, le interesa destacar: cabellos, ojos, frente, mejillas y boca y renuncia, precisamente para potenciar esta visión selectiva, del resto de las posibilidades anatómicas. »⁸¹¹

Dans *La Galatée*, « los luengos cabellos sueltos al viento »⁸¹² du personnage éponyme sont évoqués afin de fournir quelques indices concrets de son apparence. Quelques pages plus loin, la description proposée par Erastro de sa bien-aimée résumera tous les attributs de sa beauté, justifiant, dans le même temps, la fascination exercée par la vue de cette femme : « ¿cómo podrás mirar el sol de sus cabellos, el cielo de su frente, las estrellas de sus ojos, la nieve de su rostro, la grana de sus mejillas, el color de sus labios, el marfil de sus dientes, el cristal de su cuello, el mármol de su pecho? »⁸¹³. Cette énumération a vocation à exprimer la beauté de Galatée, en apportant quelques précisions ayant trait à la couleur et à la texture de certaines parties du visage et du buste du personnage. Néanmoins, il convient de constater que toute cette description reste très allusive et conventionnelle. Elle est, en outre, fortement marquée du sceau de l'idéalisation (justifiée, ici, par le point de vue adopté : c'est, en effet, l'un des prétendants de la bergère qui en dresse le portrait). Ainsi, si le lecteur réunit quelques indices – comme la blancheur du teint, symbole de pureté et élément attendu pour une belle femme dans l'Espagne des Siècles d'Or –, il est surtout en présence d'une accumulation de lieux communs de la beauté repris tant dans les portraits réalisés par les peintres de la même période que dans les textes rédigés depuis le Moyen

⁸¹¹ MANERO SOROLLA, María Pilar, « Los cánones del retrato femenino en el *Canzonere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento », *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, (2005), p. 249.

⁸¹² CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 205.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 340.

Âge. De la sorte, tous ces éléments n'entravent en rien la marge de liberté dont le lecteur peut jouir pour se faire une représentation satisfaisante de cette bergère – celle qui correspondra, comme nous l'avons suggéré plus haut, à sa propre image de l'idéal de la beauté –. Cervantès a donc conscience que le poids d'une tradition bien ancrée dans les œuvres picturales et poétiques permettra à ses lecteurs de trouver, au plus épais de toutes ces représentations, les éléments qu'ils jugeront pertinents pour se construire mentalement l'image de la belle Galatée, puis, quelques années plus tard, celle d'Auristela. On y décèle ainsi une co-participation dans le travail de représentation des personnages et l'auteur incite, de façon réitérée, ses lecteurs à poursuivre la description et à la compléter, à leur gré.

La volonté de donner à voir ou de donner au lecteur les éléments nécessaires à la définition de sa propre représentation des personnages demeure présente dans les œuvres cervantines qui se font ainsi écho du célèbre *ut pictura poiesis* : Cervantès s'inscrit, sur ce point, dans un mouvement plus ample que l'on perçoit dans la littérature espagnole des Siècles d'Or comme l'observe María Soledad Arredondo :

« Imitar con palabras, o con líneas y colores subyace en ese “hablar visible” de la cultura áurea, que Gállego recogía con acierto de un verso de la *Fuente de Aganipe*, para ilustrar con testimonios literarios sus análisis pictóricos. (...) En unos casos las coincidencias entre plumas y pinceles son evidentes, empezando por la terminología de retrato, pictórico y poético. En otros denotan, cuando menos, ese tono común en ambas artes, que se aprecia tanto en una mera noticia curiosa perdida en una relación, como en las técnicas estructurales de una novela, o en la función estilística de una abigarrada enumeración. En este sentido la lectura de un libro del siglo XVII equivale a la contemplación de un extraordinario mundo de imágenes, tan plásticas como un cuadro, desde la comparación más elemental, a la metáfora más colorista, al más intrincado concepto. »⁸¹⁴

L'importance grandissante de l'image et de la représentation trouve écho dans *La Galatée* puis dans le *Persiles* : le traitement des personnages permet à Cervantès d'aborder le portrait, mais le créateur ne se contente pas de reprendre des techniques de peintre et d'introduire des références à des tableaux dans ses ouvrages. En effet, il interroge, en profondeur, la notion de la figuration afin de mettre en perspective cet art porté aux nues par ses contemporains : le tableau peut-il vraiment tout représenter ? La beauté et l'amour, par exemple, sont-ils convenablement incarnés dans des œuvres picturales allégoriques ou dans les portraits de Vénus ? Établissant un parallèle entre

⁸¹⁴ ARREDONDO, María Soledad, « El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro », *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2008), p. 153.

l'attitude idolâtre devant les tableaux et le sentiment amoureux, Cervantès va aussi proposer, au sein de ses ouvrages, une casuistique amoureuse qui visera à établir une hiérarchie entre différents sentiments par le biais d'une comparaison avec l'univers pictural.

- Récurrences des thématiques et ancrage dans l'imaginaire : l'exemple de la casuistique amoureuse

L'Amour est un sujet inépuisable dont la portée universelle se matérialise dans la permanence du choix de ce thème au cours des siècles : les ouvrages de l'Antiquité que lisent les lecteurs contemporains de Cervantès ne sont-ils pas déjà tous ou presque des traités sur l'amour ou des fictionnalisations de problématiques amoureuses ? Le thème amoureux est, en outre, l'un des éléments unificateurs de *La Galatée* et du *Persiles* qui se présentent tous deux, bien que de façon différente, comme des casuistiques amoureuses. Or, si cette forme est légitime pour l'églogue (les bergers font le récit leurs chagrins d'amour juxtaposant les différents cas glissés dans l'œuvre), elle ne va pas de soi pour un « roman d'aventures » où prime la narration des péripéties d'un couple dont l'amour réciproque est présenté comme une donnée initiale immuable. Le choix de l'amour, comme thème de prédilection et comme fil directeur des deux ouvrages, s'explique peut-être par le désir de séduire le lecteur en lui offrant un thème qui trouvera forcément des échos dans son univers personnel. Soulignons que le lectorat gagné par ce type de thématiques n'est pas uniquement féminin et, d'ailleurs, dans les ouvrages cervantins les points de vue masculins sont majoritaires lorsqu'il s'agit d'aborder le sujet amoureux. En outre, à en juger par les succès éditoriaux récoltés par les romans sentimentaux, les romans de chevalerie ou les « romans pastoraux », le lectorat comblé par la présence du thème amoureux est sans aucun doute bien plus vaste et plus varié que le seul lectorat féminin. Afin de saisir l'intérêt suscité par les problématiques amoureuses, le lecteur cervantin pourra se référer aux réactions des auditeurs présents dans *La Galatée* et le *Persiles*, car lorsqu'il s'agit d'amour, tous les auditeurs prêtent une oreille attentive aux histoires contées ou aux chants des personnages, de sorte que la compassion est le sentiment suscité dans l'auditoire lorsque un conteur achève son histoire amoureuse. L'Amour est donc un thème offrant, pour la narration, la possibilité de déployer des scénarios très variés (il suffit d'examiner la diversité des schémas amoureux présents dans *La Galatée* et le *Persiles*). Aussi devient-il également un choix stratégique pour s'attirer les faveurs de ses auditeurs ou de ses lecteurs qui seront tantôt indignés, tantôt attristés ou tantôt émus par les récits

amoureux. Enfin, la problématique amoureuse ne tisse-t-elle pas des liens serrés avec le domaine pictural, puisque les notions d'apparence et d'essence permettront de distinguer l'amour superficiel et fugace du véritable sentiment amoureux ?

Cervantès, s'il choisit des formes différentes tout au long de son itinéraire de création, revient toujours sur les thèmes qui lui sont chers et que la multitude de discours n'arrivera jamais à épuiser. Le Beau et l'Amour étant systématiquement associés dans la théorie platonicienne, Cervantès décide de proposer une réflexion qui visera à affirmer non seulement la vanité de la beauté représentée – d'une beauté uniquement comprise comme belle apparence –, mais aussi la vanité d'un amour qui s'attacherait seulement aux qualités de l'enveloppe charnelle de l'être aimé. L'émergence de l'image dans le *Persiles* marque ainsi, de façon évidente, l'introduction d'une méditation sur la relation entre l'essence et l'apparence, sur la figuration de la beauté et sur l'Amour dans la création de Cervantès, mais déjà dans *La Galatée*, la casuistique amoureuse établissait des distinctions entre les différents sentiments existants en répertoriant un nombre impressionnant de situations amoureuses. Le thème amoureux fonctionne comme un authentique moteur du premier ouvrage narratif que l'écrivain a élaboré : l'amour se présente comme le centre de l'univers imaginaire érigé par l'auteur lui permettant de développer une multitude de discours et de points de vue au sein de sa création. S'il apparaît vain de chercher une philosophie unique de l'amour dans *La Galatée*, le thème amoureux s'impose indiscutablement comme le fil directeur de l'œuvre :

« El lector de *la Galatea* aprecia enseguida la complejidad de la significación de *amor*; H. Iventosch escribe: « ...en el Renacimiento pastoral, el autor disponía de toda la gama de los « amores » cristiano, cortés (naturalmente abundante al modo petrarquista tanto en Italia como en España) platónico (presente en ambos países y, no obstante, en España acaso exagerado), y no hay una falta de consonancia especial entre el amor humanista (o pastoril) y el ideal cristiano representado por la *caritas* en su sentido original. »⁸¹⁵

Une telle thématique va justifier la présence de nombreux discours portant sur divers points : certains se bornent à l'objet de leur amour, tandis que d'autres énumèrent les conséquences de ce sentiment – dans leurs cœurs, sur leurs situations ou par rapport aux effets de leur amour sur d'autres –. Les tonalités de ces discours vont également varier selon le personnage et en fonction

⁸¹⁵ LÓPEZ ESTRADA, F. ; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., « Introducción », CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 64.

de la situation dans laquelle il se trouve au moment où il prend la parole. Ce que semble signifier cette abondance de discours provient de conceptions à la fois philosophiques et littéraires : l'amour est une source infinie de réflexion et de création, car chaque personnage peut construire un discours sur ce thème – même sans avoir expérimenté ce sentiment – et la formulation d'un tel discours est justifiée par son apport d'une nouvelle nuance. Ainsi, il n'est pas négligeable d'observer que le « desamorado Lenio »⁸¹⁶ est l'un des plus virulents orateurs lorsqu'il s'agit de parler de l'Amour. Toutefois, ironie du sort, il en sera lui aussi victime, en tombant amoureux de la bien nommée « Gelasia », un personnage féminin proche de la Diane chasseresse méprisant les hommes. Lenio considérait ce sentiment comme une pure folie avant qu'il ne s'empare de lui et qu'il ne soit contraint de l'avouer dans les dernières lignes du cinquième livre⁸¹⁷ :

« Un vano, descuidado pensamiento,
una loca altanera fantasía,
un no sé qué que la memoria cría,
sin ser, sin calidad, sin fundamento; »⁸¹⁸

Sur le plan littéraire, Cervantès, en fin observateur des œuvres littéraires l'ayant précédé, a repéré dans la problématique amoureuse une source infinie de création(s) : les possibilités offertes par le traitement du thème amoureux sont apparues clairement au moment de la rédaction de *La Galatée* à laquelle sont venus s'ajouter la poésie et les créations de Pétrarque et de Garcilaso, les discours platoniciens, les écrits de Léon L'Hébreu ou la dispute médiévale afin de pouvoir mener à bien cette première approche d'une thématique inépuisable. Aussi la diversité des situations amoureuses n'étonnera pas le lecteur qui disposera d'un vaste éventail dans lequel il pourra peut-être trouver des solutions applicables à son propre cas. Le motif du triangle amoureux est posé dès les premières pages de *La Galatée*, puisque Elicio et Erastro, présentés successivement, éprouvent le même sentiment pour Galatée. Ce motif sera immédiatement repris dans le récit de Lisandro⁸¹⁹ où Cervantès accentuera la dimension dramatique puisque Leonida et Carino trouveront la mort dans cette aventure. Dans le récit de Teolinda, le lecteur découvrira un intéressant procédé de gradation destiné à marquer le processus du sentiment amoureux : Teolinda confessera, d'abord, son désir pour Artidoro avant d'expliquer à ses auditrices que le sentiment est bien vite devenu

⁸¹⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 230.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 538.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 230-231.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 188-203.

obsessionnel ⁸²⁰. En six livres, l'auteur de *La Galatée* semble avoir réussi à passer en revue un vaste échantillon de situations amoureuses mettant parfois en scène l'argent (Mireno soupçonne, en effet, Silveria de lui avoir préféré Daranio par cupidité ⁸²¹) ou des décisions familiales peu conformes aux sentiments des personnages concernés : à cet égard, le père de Galatée qui lui impose le mariage avec un berger portugais qu'elle ne connaît pas sera critiqué dans le chant de sa fille où il sera présenté comme un « severo padre » ⁸²². Le mariage est aussi présent dans l'œuvre, venant sceller l'union et communiquer à l'Amour un caractère solennel ⁸²³, mais ce sont davantage les discours sur l'Amour qui attireront Cervantès et qu'il prendra plaisir à confronter, n'hésitant pas aussi à reconnaître les limites de l'entreprise dans laquelle il s'est lancé, comme le montre Lenio :

« –Estas canciones son las de mi gusto –dijo a este punto el desamorado Lenio–, y no aquellas 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. » ⁸²⁴

Critique à l'égard de certains parti pris poétiques destinés à perdre les lecteurs dans des considérations mal présentées, ce passage souligne aussi la conscience qu'a Cervantès de la nécessité de nuancer le discours, d'introduire des voix discordantes et de ne pas obscurcir la problématique amoureuse. Il aura, d'ailleurs, à cœur de poursuivre, dans ses autres œuvres, son exploration de l'amour, déjà bien avancée avec son premier roman. Ainsi, dans le *Persiles*, le thème amoureux sera abordé plus particulièrement sous l'angle du désir : les cent vingt occurrences du terme « deseo » laissent déjà entrevoir l'importance accordée par Cervantès à cette problématique. En outre, les nombreux parallélismes de situation, la répétition et la complexification des triangles amoureux qui se font jour entre *La Galatée* et le *Persiles* traduisent la continuité qui a été préservée entre ces œuvres. L'amour est encore au centre de la dernière création de Cervantès :

« En cuanto a la temática, González Rovira recuerda la especialización progresiva del término « novela » como epopeya amorosa a partir de la imitación de los modelos clásicos. Blanco se inclina asimismo por el privilegio concedido al amor en

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 322.

⁸²² *Ibid.*, p. 509-510.

⁸²³ *Ibid.*, p. 337.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 413.

detrimento de las armas en el *Persiles*:

« [...] du point de vue thématique, on est très loin de l'Arioste, qui maintient un savant équilibre entre "les armes" et "les amours", les combats et les intrigues érotico-sentimentales. Les vicissitudes de l'amour et du désir non seulement dominant chez Cervantès mais pratiquement occupent la totalité du champ. »

Las afirmaciones de Canavaggio abundan en el mismo sentido:

« Cette valeur au combat trouve rarement à s'exercer, et n'est jamais que sportive ou défensive... Cervantes ne lui offre [à Periandro/Persiles] aucune occasion d'affronter son principal rival, ce frère aîné qui ne le rattrape en Italie que pour mourir de maladie – tout bêtement, est-on tenté de dire. Et si Persilès est lui-même grièvement blessé, c'est par le poignard d'un maquereau romain. »

A modo de ejemplo, las claves *amor**, *enamora** y celos suman un total de 210 ocurrencias, mientras que las claves *guerra** y *arma** ascienden tan sólo a 86 ocurrencias. »⁸²⁵

Les données numériques apportées par Ana Núñez Ronchi témoignent de cette décision de Cervantès de poursuivre la casuistique amoureuse entreprise depuis *La Galatée* : certes, dans un « roman d'aventures et d'épreuves », nous pourrions nous attendre à des combats et à des scènes aux résonances héroïques, mais il n'en est rien. Dans le *Persiles*, c'est donc encore l'Amour qui monopolise l'espace et les discours des personnages : évoquant les désirs illégitimes d'un vieillard pour la belle et jeune Auristela avec la figure de Policarpo⁸²⁶ ou ceux d'une femme d'âge mûr pour le jeune Antonio⁸²⁷, présentant les ruses de la jeune Isabela Castrucha qui feint d'être possédée⁸²⁸ ou évoquant les hésitations d'une femme qui préférera finalement rentrer dans les ordres⁸²⁹, Cervantès se donne pour but d'approfondir certaines problématiques qu'il avait déjà présentées dans *La Galatée*. Il élargit encore l'éventail des situations amoureuses offert à ses lecteurs tout en gardant le fil directeur qu'est la relation de ce couple idéal, mais mis à l'épreuve : Persiles et Sigismunda.

C'est cependant le portrait d'Auristela suscitant le désir de possession des personnages épris de la belle jeune femme qui constitue sans doute la plus grande innovation de Cervantès en matière d'Amour. C'est, en effet, par ce portrait que la valeur des sentiments des différents prétendants d'Auristela va être mesurée, en identifiant ceux qui ne s'intéressent qu'à sa beauté

⁸²⁵ NÚÑEZ RONCHI, Ana, « « Así se escribe la historia » : verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda : historia septentrional* », in *Didáctica (Lengua y Literatura)*, vol. 17 (2005), p. 221-222.

⁸²⁶ CERVANTES, M. *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 322.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 255-256.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 616.

physique et qui sont incapables de détecter la véritable beauté de l'être, une beauté intérieure et non soumise à la variation. Ainsi, entre Arnaldo et le Duc de Nemours, Cervantès introduit déjà une gradation dans leurs sentiments. Le premier semble éprouver de véritables sentiments pour Auristela car il clamera que « Yo sí que soy el verdadero posesor desta incomparable belleza, pues en tierras bien remotas de la que ahora estamos la compré con mis tesoros y la adoré con mi alma, y he servido a su original con mi solicitud y con mis trabajos »⁸³⁰. En revanche, le second – qui a découvert la belle jeune femme par l'intermédiaire d'un portrait – est uniquement envoûté par son image et son amour est donc bien superficiel. Ces deux personnages se battront, d'ailleurs, en duel à cause d'un portrait d'Auristela. Une telle scène illustre, avec force, non seulement l'absurdité du combat, mais aussi le décalage existant entre le désir de possession d'une apparence et l'amour profond et sincère⁸³¹. Face à ces deux amants idolâtres, Cervantès esquissera le portrait de Persiles : il est le seul à ne pas considérer Auristela comme une simple incarnation de Vénus ne se bornant pas à ses seules qualités physiques. Le neuvième chapitre du dernier livre du *Persiles* développera ainsi la conception du véritable amour que Cervantès souhaite proposer à ses lecteurs. À cette occasion, l'auteur du *Persiles* met la beauté de l'héroïne en péril et les sentiments de tous ses amants à l'épreuve : reprenant les attributs traditionnellement associés à la beauté féminine, Cervantès décide de les inverser afin d'offrir un portrait inquiétant et repoussant d'une Auristela enlaidie et malade. Ce portrait contraste violemment avec les autres images qui ont pu circuler jusqu'alors et qui érigeaient le personnage féminin en véritable incarnation de la Beauté :

« No se atrevió la enfermedad a acometer rostro a rostro a la belleza de Auristela, temerosa no espantase tanto la hermosura la fealdad suya y, así, la acometió por las espadas, dándole en ellas unos calosfríos, al amanecer que no la dejaron levantar aquel día. Luego luego se le quitó la gana de comer y comenzó la viveza de sus ojos a amortiguarse y el desmayo, que con el tiempo suele llegar a los enfermos, se sembró en un punto por todos los sentidos de Auristela, haciendo el mismo efeto en los de Periandro, que luego se alborotaron y temieron todos los males posibles, especialmente lo que temen los poco venturosos. No había dos horas que estaba enferma y ya se le parecían cárdenas las encarnadas rosas de sus mejillas, verde el carmín de sus labios y topacios las perlas de sus dientes; hasta los cabellos le pareció que habían mudado color, estrechándose las manos y casi mudado el asiento y encaje natural de su rostro. Y no por esto le parecía menos hermosa, porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada. »⁸³²

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 642.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 638-639.

⁸³² *Ibid.*, p. 684-685.

Face à l'avancée de la maladie qui dégrade irrémédiablement la beauté d'Auristela, les sentiments du Duc de Nemours vont bien vite décroître, car force est de constater que l'original – Auristela – ne correspond plus du tout à la belle image qu'il adorait et idolâtrait. En revanche, l'amour de Periandro / Persiles, qui ne se fonde pas sur le seul culte de l'image d'Auristela / Sigismunda, restera intact. Or, après avoir joué sur les relations entre la figure d'Auristela / Sigismunda, de la Vierge et de Vénus, Cervantès en appelle à un autre *topos*, celui du portrait de la femme gravé dans le cœur pour signifier la force de cet amour sincère. En effet, la véritable image de l'être aimé ne peut, en aucun cas, être représentée par un pinceau humain, car elle est d'une tout autre nature. Intérieure et tout enfouie dans le cœur et l'esprit de l'amant, l'image de l'être aimé ne peut être réduite à une représentation matérielle, en deux ou trois dimensions, qui serait forcément imparfaite et inexacte. L'amour illusoire du Duc de Nemours sera ainsi souligné dans cette œuvre où le véritable amant n'est pas celui qui souhaite posséder l'objet-portrait de la belle Auristela, mais bien plutôt celui qui porte dans son cœur l'image de cette femme dont la beauté ne se limite pas à sa seule apparence. De toute évidence, cet épisode – qui n'est pourtant qu'une péripétie de plus parmi les nombreuses aventures narrées – se pare de connotations philosophiques : réactivant les paradigmes platoniciens, Cervantès leur insuffle une nouvelle signification en les replaçant dans un contexte précis, celui de l'Espagne à l'aube du XVII^e siècle. Indiquant la relativité des portraits mais aussi leur pouvoir – puisqu'ils arrivent à éveiller, chez les spectateurs, des sentiments très puissants d'admiration et d'amour –, Cervantès dénonce le caractère illusoire de ces images et d'un sentiment amoureux uniquement fondé sur la fascination d'un physique parfait.

Dans cette Espagne des Siècles d'Or où les portraits et les images foisonnent et où les peintres s'identifient à Zeuxis, le danger de perdre de vue la valeur des choses et des êtres ne constitue-t-il pas un sujet de réflexion de tout premier ordre ? La multiplication des figures, la définition d'un canon de beauté et la banalisation de l'être ne représentent-elles pas des menaces réelles ? La prolifération des peintures et la reconnaissance acquise par les peintres ne sont, pourtant, pas perçues de façon négative par Cervantès : lui même se plaît à emprunter le vocabulaire pictural au sein de ses créations. Il travaille également la description des lieux et des personnages en s'appuyant sur les tableaux et les images qu'il connaît et que ses lecteurs apprécient utilisant aussi, à profit, la puissance idéalisante de cet art visuel dont il admire certains représentants. Les noms de Michel-Ange et de Raphaël se détacheront ainsi sous la plume de

Cervantès, même s'ils apparaissent dans un passage où le goût pour le faste de la belle Hipólita est critiqué :

« Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles, comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Ángelo: riquezas donde las de un gran príncipe deben y pueden mostrarse. Los edificios reales, los alcázares soberbios, los templos magníficos y las pinturas valientes son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los príncipes. »⁸³³

Ce passage est révélateur car il est construit sur une tension : derrière l'éloge affleure la critique. Aussi, résume-t-il, à nos yeux, la double posture de Cervantès face à l'avènement de l'image dans la société espagnole de son temps : s'il n'omet pas de louer les peintres dont le talent est véritable, il profite aussi toujours de l'introduction d'un tableau pour poursuivre sa réflexion quant à la question de la figuration et pour interroger les finalités profondes des créateurs et des propriétaires de tableaux.

Le passage par la comparaison avec la peinture s'est imposé de lui même et il nous a permis de tirer certaines conclusions. Tout d'abord, il est évident que Cervantès, dans son entreprise d'élaborer une écriture de l'imaginaire, a choisi de s'adresser à l'imaginaire de ses contemporains, un imaginaire qui n'est pas seulement le lieu de références littéraires accumulées. L'imaginaire est aussi sonore, visuel... Or, dans l'Espagne des Siècles d'Or, l'avènement des arts visuels a retenu l'attention de Cervantès, car il sait que ses lecteurs ont aussi été façonnés dans leur système de représentations par toutes les images rencontrées par hasard ou acquises et gardées dans l'espace domestique comme de véritables trésors, par les tableaux ou les retables des églises ou encore par les gravures et les sculptures redoublant alors de réalisme. L'écriture de l'imaginaire à laquelle Cervantès aspire ne peut se définir en tournant le dos à une réalité qui est aussi celle des lecteurs de *La Galatée* et du *Persiles*. Fernando de Herrera, lui aussi, avait constaté l'importance nouvelle de l'image et son impact sur la littérature : ne soulignait-il pas, en effet, que « no es nuevo a los poetas poner pinturas »⁸³⁴ ? Puis, en citant Virgile, Ovide ou l'Arioste, ne rappelait-il pas la tradition de l'*ekphrasis* ? Les connaissances picturales dont il fait montre en mentionnant le *Libro I de la Pintura* de León Battista Alberti et en évoquant la « *prospetiva* »⁸³⁵ témoignent, sans

⁸³³ *Ibid.*, p. 670.

⁸³⁴ HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, *op.cit.*, p. 953.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 971.

nul doute, de l'impossibilité de nier ce pan de la création qui connaît aussi une période de bouleversements. Cependant, dans le projet de Cervantès, le rapport entretenu par l'écriture de l'imaginaire et les arts visuels ne peut, en aucun cas, être conçu comme un pur mimétisme car, de toute évidence, l'auteur n'est pas le peintre et il est inutile d'envisager ces deux figures en terme de rivalité. Aussi, dans *La Galatée* et le *Persiles*, sera-t-il particulièrement frappant de constater le lien se nouant entre écriture et peinture : procédant avec nuance et discernement, Cervantès osera jouer avec l'ellipse dans certaines de ses descriptions, car il souhaite laisser un espace à ses lecteurs et car il entrevoit également, très vite, la spécificité de l'écriture. En effet, si la peinture de son temps recherche un réalisme chaque fois plus troublant, Cervantès sait, en revanche, que la force de l'écriture réside dans le pouvoir suggestif revenant en propre à la graphie de l'imaginaire. Aussi, plutôt que de s'ériger en peintre imparfait puisqu'il ne peut utiliser ni couleur, ni matière, ni dessin, ni perspective, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* décidera-t-il de s'appuyer sur toute cette imagerie dont disposent ses lecteurs et de les laisser, en définitive, compléter ce que la narration propose. En acceptant de comparer son propre travail créatif au domaine pictural, Cervantès prend conscience des limites inhérentes à chacun de ces deux arts : si l'écriture ne pourra jamais vraiment « donner à voir », la peinture, quant à elle, offre au regard une image toujours réductrice, car figée. Fort de ce constat, l'auteur proposera alors à ses lecteurs le fruit de sa réflexion, en les mettant en garde contre une attitude trop passive devant l'image, contre les pouvoirs cachés de toutes ces représentations visuelles et contre une conception d'un univers réduit à sa pure apparence. En ce qui concerne son écriture, il en tire aussi des leçons essentielles : inutile de prétendre rivaliser avec la peinture, il convient bien plutôt de se concentrer sur les capacités propres à la fiction. Si la peinture s'adresse à la vue, l'écriture devra, pour sa part, veiller à s'adresser à l'esprit et à l'imaginaire des lecteurs.

c- Deux œuvres, une écriture de l'imaginaire

En acceptant d'interroger le précepte horacien, *ut pictura poesis*, et de méditer sur les relations entre peinture et écriture, mais aussi entre image et écriture, Cervantès a réussi à définir plus précisément ses véritables aspirations. Le contexte de cette Espagne des Siècles d'Or envoûtée par l'image laissait supposer que pour tout auteur digne de ce nom, il fallait relever, à tout prix, le défi lancé par ces peintres persuadés d'être en mesure de tout représenter – beauté, divinité et concepts –conférant à l'écriture une grandeur et une légitimité qui pouvait lui être ôtée. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'a pas souhaité adopter cette position de rivalité. Il a, en revanche, décidé de recentrer sa recherche sur le domaine qui lui revient en propre et qu'il maîtrise le mieux : celui de l'écriture. Sans fuir toute influence des arts visuels ni renier leur importance et le succès qu'ils connaissent, Cervantès a fait une place aux créations picturales dans ses œuvres, car il en a préalablement mesuré l'impact sur l'imaginaire de ses contemporains. Aussi, dans *La Galatée* et le *Persiles*, le lecteur pourra-t-il, à loisir, convoquer ses représentations modelées tout autant par ses lectures que par les toiles qu'il a admirées auparavant. Cependant, il nous faut rappeler qu'« image » et « imaginaire » entretiennent, certes, une relation étymologique indéniable, mais que ces deux termes renvoient toutefois à deux réalités bien différentes. C'est pourquoi il nous importe, à présent, de définir l'écriture de l'imaginaire telle qu'elle est conçue par Cervantès et telle qu'elle transparait dans *La Galatée* et dans le *Persiles*. Au cours de notre étude, nous avons déjà repéré l'importance du champ lexical de l'imagination dans les ouvrages de l'auteur et nous avons aussi constaté le travail de mise en scène visant à affirmer le caractère fictif de ces deux créations. Ces indices de l'existence d'une écriture bien particulière nous invitent ainsi à formuler des questions plus précises : qu'est-ce que l'écriture de l'imaginaire ? Se réduit-elle à la seule présence diffuse de termes relatifs à cette faculté humaine souvent vilipendée dans l'Espagne des Siècles d'Or ? La dernière partie de notre travail tentera de démontrer la pertinence de ce concept d'« écriture de l'imaginaire » que nous avons proposé pour qualifier l'écriture à l'œuvre dans *La Galatée* et le *Persiles*. Ce concept n'est pas réductible à ce que recouvrirait uniquement le terme « fiction » et ne se limite pas seulement à l'introduction d'un champ lexical dans des créations où « image », « imagination » et « imaginer » se croisent et s'entrecroisent.

En outre, après avoir distingué, au cours de notre analyse, *La Galatée* et le *Persiles*, en en

montrant les spécificités et en en soulignant aussi, parfois, les similitudes, il convient, à présent, de justifier et de démontrer que l'écriture imaginaire est déjà en jeu au moment de la rédaction de *La Galatée* et que les lecteurs la retrouveront, bien des années plus tard, en découvrant le *Persiles*. Pour ce faire, nous relèverons les effets d'échos perceptibles entre les deux ouvrages, témoignant ainsi de la permanence de la recherche cervantine. Nous tenterons, ensuite, de répertorier les caractéristiques de cette écriture et d'en déterminer les procédés essentiels, avant d'esquisser la poétique de l'imaginaire se dégageant de *La Galatée* et du *Persiles*.

- Comment écrire l'imaginaire ?

Confronté à la présence grandissante des images dans la société espagnole de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle et à l'émergence et à la définition d'une théorie de la peinture, Miguel de Cervantès développera son propre discours sur l'art. La réflexion sur l'image, mais aussi la méditation sur les relations que peuvent entretenir ces « deux sœurs » que sont la peinture et la poésie vont bien vite imprimer à la création de Cervantès l'apparence d'un discours de l'écart : remettant en cause l'affirmation – en germe – d'une toute-puissance des arts visuels et de leur supériorité, l'auteur examine ce pouvoir exercé par les images dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Si la vue peut être considérée comme sens dominant, Cervantès décide, pour sa part, de solliciter bien plutôt l'imaginaire et l'imagination de ses lecteurs : c'est en fonction d'eux qu'il construit ses ouvrages. La vue est incontestablement un sens indispensable pour la lecture, mais l'on sait que Cervantès a également travaillé l'oralité dans ses créations rappelant que l'ouvrage imprimé peut tout aussi bien être lu qu'écouté : la vue ne doit donc pas occulter les fonctions des autres facultés sensorielles et intellectuelles de l'individu et c'est pour cela que Cervantès poursuivra sa quête de l'écriture de l'imaginaire.

Comment écrire l'imaginaire ? Il semble que cette question soit omniprésente dans chaque création de Cervantès : formulée dans *La Galatée*, elle trouve sa réponse et sa pleine expression dans le *Persiles*. Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons observé l'acharnement de Cervantès pour se préserver un espace de liberté dans un contexte assez hostile à l'épanouissement de la fiction et particulièrement méfiant envers cette faculté humaine qu'est l'imagination. Nous avons alors affirmé que l'imaginaire apparaissait comme une arme de subversion face à un univers créatif dominé par le précepte de la vraisemblance et il est vrai que la mission que l'auteur

de *La Galatée* et du *Persiles* s'est assigné consistant à mettre au point une écriture de l'imaginaire, apparaît comme éminemment périlleuse au regard des impératifs littéraires de l'époque. En outre, l'avènement de la peinture dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles ne facilite guère la tâche de l'auteur dont le travail d'écriture fera aussi l'objet d'une comparaison avec les arts visuels et, à cet égard, la capacité des peintres et des sculpteurs espagnols à communiquer à leurs créations une vraisemblance étonnante semble condamner l'entreprise de tout écrivain désireux lui aussi de proposer des ouvrages vraisemblables. Or, les œuvres de fiction peuvent-elles égaler les peintures ? En dépit de tous ces obstacles, Cervantès reformule, lors de chaque expérience narrative, la même question : comment écrire l'imaginaire ? Cette question peut sembler insoluble d'autant que la vraisemblance est érigée, à l'époque de Cervantès, comme un étalon tout puissant permettant de mesurer les qualités d'une œuvre – textuelle ou picturale –. La vraisemblance apparaît ainsi comme un élément indispensable à tout ouvrage et Cervantès le sait, comme en témoigne, par exemple, cet extrait du *Viaje del Parnaso* :

« que a las cosas que tienen de imposibles
siempre mi pluma se ha mostrado esquiva,
las que tienen vislumbre de posibles,
de dulces, de suaves y de ciertas,
explican mis borrones apacibles.
Nunca a disparidad abre las puertas
mi corto ingenio, y hállalas contino
de par en par la consonancia abiertas.
¿Cómo puede agradar un desatino,
si no es que de propósito se hace,
mostrándole al donaire su camino?
Que entonces la mentira satisface,
Cuando verdad parece, y está escrita
Con gracia, que al discreto y simple aplace. »⁸³⁶

C'est donc au fil des ouvrages que la réponse de Cervantès à cette question se précisera et prendra corps : le *Persiles* étant la dernière solution proposée par l'auteur pour concilier respect de la vraisemblance et écriture de l'imaginaire. Or, l'écriture de l'imaginaire ne va-t-elle pas fondamentalement à l'encontre du mouvement général où la définition de la vraisemblance va de pair avec la recherche d'un réalisme de plus en plus estimé ?

Dans le passage du *Viaje del Parnaso* que nous venons de citer, Cervantès explicite la double mission de l'auteur aspirant à élaborer une écriture de l'imaginaire qui oscille entre

⁸³⁶ CERVANTES, Miguel, *Viaje del Parnaso*, *op.cit.*, p. 105.

« mentira » et « verdad », entre « desatino » et « de propósito » : les termes employés ici esquissent les frontières que l'auteur a lui-même dessinées et, par conséquent, acceptées. Cependant, l'acceptation n'est pas synonyme de respect aveugle et Cervantès, qui a pour habitude de remettre en question les vérités générales et les règles établies, adoptera la même attitude envers cette problématique : c'est pourquoi il ressent le besoin de reformuler et de préciser ce qu'il avance en mettant en regard théorie et pratique. Car, Cervantès est avant tout un praticien, un auteur et il aborde la théorie sous cet angle, à la fois plus critique, plus réaliste et plus nuancé. Les termes « verdad » – qui a le sens de vérité et de réalité aux XVI^e et XVII^e siècles – et « mentira » utilisés par l'auteur ne sont-ils pas la preuve que Cervantès contrôle l'espace même de son écriture ? Aussi toute remise en cause du précepte sera-t-elle à expliquer dans ce désir de faire émerger une écriture, certes vraisemblable selon les critères néo-aristotéliens, mais cherchant à dire et à signifier autre chose : la création ne peut se limiter au seul respect des règles car, dans ce cas, tout individu ayant lu les traités poétiques serait à même d'élaborer un ouvrage considéré comme parfait : le chanoine de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* administre la preuve que tout le monde ne peut prétendre incarner la figure du créateur. Un ouvrage peut, certes, respecter tous les principes théoriques, mais s'il ne produit aucun effet chez ses lecteurs, à quoi bon le publier ?

De fait, selon Edward C. Riley :

« esta distinción entre el desatino que es deliberado y el que no lo es constituye uno de los puntos más importantes de la teoría literaria de Cervantes. Procede en su origen, probablemente a través de Santo Tomás de Aquino, de este aforismo de Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*: « en el arte el que yerra voluntariamente es preferible. » »⁸³⁷

Lorsque Cervantès prend ses distances par rapport à un précepte interprété de façon trop radicale, ce n'est jamais par méconnaissance du cadre théorique, mais toujours dans un mouvement d'expérimentation. Nous avons déjà analysé la pertinence des choix génériques effectués par Cervantès au moment de rédiger *La Galatée* et le *Persiles*, car ils permettent, à chaque fois, à l'auteur de s'affranchir d'une relation trop contraignante avec ce précepte de la vraisemblance : en choisissant l'éloignement symbolique de l'Arcadie ou l'éloignement spatial autorisé par le voyage, Cervantès signale les limites de la vraisemblance, tout en respectant les attentes essentielles des

⁸³⁷ RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes, op.cit.*, p. 46.

théoriciens et de ses lecteurs par rapport à ce que doit être l'écriture de fiction. D'ailleurs, Isabel Lozano Renieblas reprend, elle aussi, cette problématique de la vraisemblance afin de définir la création de Cervantès la reliant à des termes *a priori* étrangers à cette question, tels que « fantasía » :

« Este empeño por ampliar el capital verosímil es una constante en toda su producción, desde el *Quijote* hasta el *Persiles*. En el *Quijote* lo logra mediante las fantasías de un loco; en el *Persiles*, aprovechando las posibilidades que le brinda la novela de tipo griego que lleva consigo el germen de la fantasía del viajero. »⁸³⁸

Si la critique n'englobe pas *La Galatée* dans son analyse, pour notre part, nous pensons que la première des caractéristiques de l'écriture de l'imaginaire se trouve déjà dans l'églogue de Cervantès. Elle consiste effectivement à élargir le « capital vraisemblable », pour reprendre les termes d'Isabel Lozano Renieblas, afin de pouvoir introduire dans les ouvrages des passages destinés à marquer le caractère imaginaire de ce que l'auteur offre à ses lecteurs sans contrevenir, de façon visible ou maladroite, au précepte de la vraisemblance. L'écriture de l'imaginaire qui s'élabore dans *La Galatée* et s'épanouit dans le *Persiles* se dégage donc de certains conditionnements sans les détruire complètement : écriture du juste milieu, elle se montre comme légitime et souvent respectueuse, pour pouvoir satisfaire le goût pour les ouvrages imaginaires, évident chez les lecteurs. Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons remarqué comment Cervantès balisait ses ouvrages en insérant des épisodes où le caractère sérieux de l'œuvre était exposé dans le cas de *La Galatée* ou en glissant des passages métanarratifs où la théorie aristotélicienne était mise au premier plan en ce qui concerne le *Persiles*. Pourtant, à côté de ces affirmations du respect auctorial des règles, des « desatinos » apparaissent et il faut y déceler des indications fournies par Cervantès à ses lecteurs pour qu'ils perçoivent le caractère imaginaire de l'écriture qu'ils découvrent : car s'il convient d'orienter les théoriciens dans l'univers fictionnel proposé et de leur en signifier la cohérence, il est essentiel aussi de guider les lecteurs lors de leur entrée dans l'écriture de l'imaginaire.

Il est vrai que dans *La Galatée* et dans le *Persiles*, Cervantès va avoir à cœur de multiplier les indices destinés à ses lecteurs pour leur signifier ce passage, car il sait que la lecture d'ouvrages de fiction n'est pas la pratique la plus coutumière pour ses contemporains. Souvenons-nous, à ce propos, des conclusions de José María Díez Borque qui indiquaient la présence plus

⁸³⁸ LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del Persiles*, op.cit., p. 124.

importante d'ouvrages religieux parmi les livres privilégiés par les Espagnols des Siècles d'Or. Un tel constat lui permettait alors d'affirmer :

« Pero lo que quiero subrayar es que esta extensa nómina muestra unas marcadas diferencias entre lo que la memoria literaria ha conservado, el canon de las historias de la literatura, y la realidad de las novelas a la venta, en las librerías del Siglo de Oro, sin que coincidieran, excepto en algunas ocasión, valor literario « actual » y presencia en las librerías. »⁸³⁹

Le goût des lecteurs pour les histoires et pour les voyages imaginaires est réel, mais l'ouvrage de fiction demeure encore un objet assez rare et mystérieux. Toutes les critiques à l'encontre de la fiction ou l'anecdote relatée par Alonso López Pinciano que nous avons retranscrites dans la seconde partie de notre étude constituent d'ailleurs les preuves évidentes de ce rapport encore récent et tâtonnant des Espagnols avec de telles créations. Aussi, pour un auteur comme Cervantès, l'écriture de l'imaginaire devra-t-elle s'explicitier et se montrer dans sa facture imaginaire afin que les lecteurs saisissent pleinement la nature du passage qu'ils réalisent en ouvrant *La Galatée* ou le *Persiles*. Pour ce faire, l'auteur va essayer, au sein de ces deux ouvrages, d'en appeler à d'autres espaces clairement en rupture avec la réalité, créant ainsi une mise en abyme qui facilitera au lecteur sa découverte de l'écriture imaginaire. Le recours au tableau, au motif du rêve et à l'évocation de l'imagination des personnages pris dans leurs pensées deviennent ainsi trois techniques utilisées tant dans *La Galatée* que dans le *Persiles*. En effet, elles participent à cet accompagnement du lecteur pour qu'il prenne connaissance des modalités d'expression en jeu dans ces deux créations : nous avons déjà établi un certain nombre de parallèles dans la partie précédente entre la peinture et l'écriture de Cervantès et il est vrai que l'art pictural, dans son travail de mise en scène, favorise incontestablement la prise de conscience du lecteur de se trouver devant un artifice. Or, le rêve et l'évocation du monde imaginaire des personnages participent de ce même projet d'affirmation du caractère imaginaire de l'écriture dans *La Galatée* et le *Persiles*.

Ainsi, dans *La Galatée*, la rencontre d'Elicio et de Lisandro est déjà orchestrée et présentée comme un véritable tableau :

« Y sentándose los dos sobre la verde hierba, cubiertos con el resplandor de la hermosa Diana, que en claridad aquella noche con su hermano competir podía, el

⁸³⁹ DÍEZ BORQUE, J. M., *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, op.cit., p. 26.

pastor del bosque, con muestras de un interno dolor, comenzó a decir de esta manera: »⁸⁴⁰

En quelques lignes, la narration dresse un paysage onirique où les jeux de lumière renforcent le caractère singulier de cette scène. Le récit qui s'annonce est aussi présenté comme douloureux et le substantif « muestras » insiste sur l'apparence du conteur qui se remémore des événements particulièrement difficiles. Or, c'est dans ce récit qu'intervient la description d'un songe présenté quelques pages plus loin :

« Acuérdomé que, saliendo del aldea un poco antes que el sol acabase de quitar sus rayos de nuestro horizonte, me senté al pie de un alto fresno en el mesmo camino por donde Leonida había de venir, esperando que cerrase algo más la noche para adelantarme y recibirla, y, sin saber cómo y sin yo quererlo, me quedé dormido. Y apenas hube entregado los ojos al sueño, cuando me pareció que el árbol donde estaba arrimado, rindiéndose a la furia de un recísimo viento que soplabá desarraigando las hondas raíces de la tierra, sobre mí cuerpo se caía; y que, procurando yo evadirme del grave peso, a una y otra parte me revolvía; y estando en esta pesadumbre, me pareció ver una blanca cierva junto a mí, a la cual yo ahincadamente suplicaba que, como mejor pudiese, apartase de mis hombros la pesada carga; y que queriendo ella, movida de compasión, hacerlo, al mismo instante salió un fiero león del bosque, y, cogiéndola entre sus agudas uñas, se metía con ella por el bosque adelante; y que, después que con gran trabajo me había escapado del grave peso, la iba a buscar al monte, y la hallaba despedazada y herida por mil partes; de lo cual tanto dolor sentía que el alma se me arrancaba sólo por la compasión que ella había mostrado de mi trabajo. Y así, comencé a llorar entre sueños, de manera que las mismas lágrimas me despertaron, y hallando las mejillas bañadas en llanto, quedé fuera de mí considerando lo que había soñado; pero, con la alegría que esperaba tener de ver a mi Leonida, no eché de ver entonces que la Fortuna en sueños me mostraba lo que allí a poco rato despierto me había de suceder. »⁸⁴¹

Pourquoi glisser un songe allégorique et prémonitoire dans le récit de Lisandro ? Pourquoi en passer par la description d'un rêve dont le contenu est redondant par rapport à ce que le personnage relatera juste après ? En introduisant l'espace du rêve où les bêtes sont douées de sentiments humains et où la puissance des éléments est mise en relief, Cervantès marque le caractère irréel et irréalisant de son entreprise : l'imbrication à l'œuvre dans cet extrait est particulièrement impressionnante. En effet, après avoir décrit une scène visuelle et intégré le récit d'un personnage, le recours au songe représente un nouveau pas dans l'intériorité du personnage et dans l'imaginaire. Récit du rêve dans le récit d'un personnage au sein d'une narration qui a présenté la rencontre de Lisandro et d'Elicio comme un tableau bucolique, ce passage multiplie les

⁸⁴⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 188.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 199-200.

avertissements au lecteur pour que celui-ci accepte de pénétrer dans la spirale de l'imaginaire. Le songe, un thème récurrent dans l'art baroque, s'offre ici comme symbole du caractère imaginaire d'une écriture obéissant à ses propres lois et qu'il ne faut pas lire en tentant d'y appliquer une logique extérieure. Nous le retrouvons d'ailleurs dans le récit de Timbrio où le personnage interroge les frontières entre rêve et réalité et semble même douter de sa perception :

« Acuérdomé que llegaba a estos últimos versos que he dicho cuando, sin poder pasar adelante, interrompido de infinitos suspiros y sollozos que de mi lastimado pecho despedía, aquejado de la memoria de mis desventuras, del puro sentimiento de ellas, vine a perder el sentido, con un parasismo tal que me tuvo un bien rato fuera de todo acuerdo, pero ya, después que el amargo accidente hubo pasado, abrí mis cansados ojos, y halléme puesta la cabeza en las faldas de una mujer vestida en hábito de peregrina, y a mi lado estaba otra con el mesmo traje adornada, la cual estando de mis manos asida, la una y la otra tiernamente lloraban. Cuando yo me vi de aquella manera, quedé admirado y confuso; y estaba dudando si era sueño aquello que veía, porque nunca tales mujeres había visto jamás en la nave después que en ella andaba, pero de esta confusión me sacó presto la hermosa Nísida, que aquí está, que era la peregrina que allá estaba presente, diciéndome : ¡Ay, Timbrio, verdadero señor y amigo mío! ¿Qué falsas imaginaciones o qué desdichados accidentes han sido parte para poneros donde agora estáis, y para que yo y mi hermana tuviésemos tan poca cuenta con lo que a nuestras honras debíamos, y que, sin mirar inconveniente alguno, hayamos querido dejar nuestros amados padres y nuestros usados trajes, con intención de buscaros y desengañaros de tan incierta muerte mía que pudiera causar la verdadera vuestra? » Cuando yo tales razones oí, de todo punto acabé de creer que soñaba, y que era alguna visión aquella que delante los ojos tenía, y que la continua imaginación, que de Nísida no se apartaba, era la causa que allí a los ojos viva la representase. »⁸⁴²

Ce passage annonce les épisodes du *Persiles* que nous analyserons bientôt : ici, ce que voit Timbrio n'est pas un songe mais bien la réalité. Or, en insistant tant sur la comparaison avec le rêve et sur le caractère idéal des visions et des figures l'entourant, le personnage souligne tout à fois la nature admirable et imaginaire de son histoire. Par ses doutes explicités à ses auditeurs et aux lecteurs, Timbrio démontre que son récit et ses songes se superposent et s'entremêlent : ce qu'il découvre ressemble tellement à ses rêves qu'il ne peut que s'interroger sur leur degré de réalité. Même l'intervention de la belle Nísida, pourtant destinée à faire réagir Timbrio, ne fait que confirmer sa certitude d'être en train de rêver et non de percevoir la scène : il argumente d'ailleurs sa sensation expliquant que la vision de Nísida était si présente dans son imagination qu'il n'était guère surprenant d'éprouver cette impression de la « voir » en chair et en os. Par l'entremise du récit de Timbrio, Cervantès ne cherche-t-il pas à suggérer que toute *La Galatée* est construite et

⁸⁴² *Ibid.*, p. 489.

présentée aux lecteurs comme une belle vision ? La frontière séparant réalité et songe est indiquée pour que le lecteur constate que celle existant entre rêve et imaginaire est bien plus ténue.

Ce même travail est repris dans le *Persiles* et le songe réapparaît très tôt sous la plume de Cervantès :

« Tendíme luego de largo a largo de espaldas en la barca, cerré los ojos y en el secreto de mi corazón no quedó santo en el cielo a quien no llamase en mi ayuda. Y en mitad deste aprieto, y en medio desta necesidad (cosa dura de creer), me sobrevino un sueño tan pesado que, borrándome de los sentidos el sentimiento, me quedé dormido (tales son las fuerzas de lo que pide y ha menester nuestra naturaleza); pero, allá en el sueño, me representaba la imaginación mil géneros de muertes espantosas, pero todas en el agua, y en algunas dellas me parecía que me comían lobos y despedazaban fieras, de modo que, dormido y despierto, era una muerte dilatada mi vida. »⁸⁴³

Suite à ce rêve intervenant dès le cinquième chapitre du premier livre, Antonio relatara sa rencontre avec des loups dont l'un d'entre eux lui parlera. On ne manquera pas de constater que l'état d'épuisement dans lequel se trouve le personnage révoque en doute la valeur de ses perceptions sensorielles et qu'Antonio semble, d'ailleurs, lui aussi embarrassé par ce manque de crédibilité : il avoue que ses propos relèvent davantage de l'impression avec « me pareció »⁸⁴⁴ et éprouve le besoin d'inclure une incise destinée à revendiquer la véracité de ses propos (« (como es la verdad) »⁸⁴⁵). Des rêves de mort où l'élément aquatique est décrit comme particulièrement menaçant, où les loups et les bêtes sauvages surgissent comme dans les contes, des rêves placés sous le signe de l'hyperbole (ce n'est pas un rêve de mort, mais « mil géneros de muerte » qu'Antonio entrevoit en songe) sont donc convoqués à dessein par la narration pour insister sur le caractère imaginaire de l'écriture. D'ailleurs, dans le second livre, ce motif réapparaît lorsque Periandro se remémore son songe :

« Otro día, al crepúsculo de la noche, nos hallamos en la ribera de una isla no conocida por ninguno de nosotros y, con disinio de hacer agua en ella, quisimos esperar el día sin apartarnos de su ribera. Amainamos las velas, arrojamos las áncoras y entregamos al reposo y al sueño los trabajados cuerpos, de quien el sueño tomó posesión blanda y suavemente. En fin, nos desembarcamos todos y pisamos la amenísima ribera, cuya arena (vaya fuera todo encarecimiento) la formaban granos de oro y de menudas perlas. Entrando más adentro, se nos ofrecieron a la vista prados cuyas yerbas no eran verdes por ser yerbas, sino por ser esmeraldas, en el cual verdor las tenían no cristalinas aguas, como suele decirse, sino corrientes de

⁸⁴³ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 168.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 169.

líquidos diamantes formados, que, cruzando por todo el prado, sierpes de cristal parecían. »⁸⁴⁶

Ce passage est suivi d'une longue et belle description de ce lieu paradisiaque où surgira d'ailleurs une copie d'Auristela, la « Castidad »⁸⁴⁷ qui a choisi cette apparence pour se déguiser et se présenter aux yeux de Periandro. Le narrateur s'efforce de mener son récit jusqu'à cette vision, paroxysme du songe, après lequel le rêve s'interrompra brutalement (« fue tanto el ahínco que puse en decir esto, que rompí el sueño y la vista hermosa desapareció »⁸⁴⁸). Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons étudié ce passage comme particulièrement illustratif du pouvoir subversif de l'imaginaire tant il est vrai que la narration insiste sur l'astuce de Periandro : il use d'un habile stratagème littéraire (destiné à interroger le lien entre songe et mensonge, « sueño » et « engaño ») afin de créer la confusion dans l'esprit de ses auditeurs et, ce faisant, des lecteurs. Rappelons que le personnage entame son récit imaginaire après avoir fait allusion à l'endormissement de ses compagnons. Or, ces deux moments sont reliés par le polysémique « En fin »⁸⁴⁹ : s'il semble indiquer une ellipse temporelle, le lecteur se rendra compte un peu plus tard qu'il marquait bien plutôt un changement spatial (entre le plan de la réalité et celui du rêve). Certes, le lecteur et les auditeurs se sont fait, en quelque sorte, piéger par l'ambiguïté volontairement préservée par le narrateur entre réalité et songe – à l'inverse de ce qu'ils avaient pu ressentir en lisant le récit de Timbrio dans *La Galatée* qui avait présenté la réalité comme un songe merveilleux –. Mais ne doit-on pas également interpréter ce passage comme une nouvelle affirmation du fondement imaginaire de tout récit ? Le songe n'est-il pas glissé dans l'ouvrage de Cervantès pour exposer le caractère irréel de toute construction verbale ? Enfin, Periandro ne se présente-t-il pas, sciemment, comme un nouveau saint Jean (« el amado discípulo que vio más, estando durmiendo, que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas »⁸⁵⁰) ? L'Apocalypse est, en effet, introduite comme un songe, une révélation et est immédiatement mise en relation avec l'écrit :

« Caí en éxtasis el día del Señor y oí detrás de mí una voz potente como de trompeta, que decía: «Lo que ves escríbelo en un libro y mándaselo a las siete Iglesias: a Efeso, a Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea ». Me volví para ver quién me hablaba; y, al volverme, vi siete candelabros de oro, y en medio de los

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 380-381.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 385.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 385.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 380.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 405-406.

candelabros como un hijo del hombre, vestido con una larga túnica y ceñido con un cinturón de oro alrededor de su pecho. »⁸⁵¹

Le songe n'est pas toujours néfaste et il s'est déjà paré de connotations positives dans la tradition chrétienne : recréant ainsi une généalogie où le rêve et l'imagination sont au service de causes nobles et respectées, Cervantès tente d'en proposer une nouvelle lecture et de se défaire du poids de l'autre tradition tendant à présenter tout ce qui n'appartient pas à la sphère de la raison comme déraisonnable, dangereux et nuisible.

Par le biais du songe littéraire et des résonnances bibliques mises en relief, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* engage son lecteur à réfléchir sur le caractère imaginaire de ce qu'il lit, mais aussi à s'interroger sur la valeur du terme « imaginaire » afin d'en déceler les qualités. L'enjeu étant de taille, Cervantès ne se limitera donc pas au rêve pour définir son écriture de l'imaginaire, mais emploiera d'autres dispositifs : nouvelles unités imaginaires et autonomes, la lettre et le tableau se dévoileront également sous le regard des lecteurs de *La Galatée* et le *Persiles* afin que ces derniers relativisent l'interprétation négative généralement admise de l'imagination et de ses créations. Si nous nous tournons d'abord vers le tableau, il nous faut reconnaître qu'il s'agit d'une unité spatiale définissant un espace alternatif à celui du *hic et nunc* du lecteur : par le cadre, l'utilisation de la bi-dimensionnalité, le tableau nous signale que nous sommes en présence d'une reconstruction imagée des choses. Or, dans le récit de Timbrio que nous avons précédemment retranscrit, la vision de Nísida n'est-elle pas construite comme un portrait d'une pèlerine à l'incroyable beauté⁸⁵² ? Et, dans le *Persiles*, Sinforosa ne présente-t-elle pas Periandro en dressant un portrait de Prince ? En effet, lorsqu'elle parle à la sœur supposée du personnage masculin, Auristela, elle lui fera part de l'image idéalisée de ce beau jeune homme :

« Y sucesivamente le contó del modo que había llegado, los triunfos que alcanzó, los contrarios que venció y los premios que ganó, del modo que ya queda contado; díjole también cómo las gracias de su hermano Periandro habían despertado en ella un modo de deseo que no llegaba a ser amor, sino benevolencia, pero que después, con la soledad y la ociosidad, yendo y viniendo el pensamiento a contemplar sus gracias, el amor se le fue pintando, no como hombre particular, sino como a un príncipe: que si no lo era, merecía serlo.
–Esta pintura me la grabó en el alma, y yo, inadvertida, dejé que me la grabase, sin resistencia alguna y, así, poco a poco, vine a quererle, a amarle y aun a adorarle, como he dicho. »⁸⁵³

⁸⁵¹ *La Santa Biblia*, op.cit., p. 1741.

⁸⁵² CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 489.

⁸⁵³ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 294.

Le pouvoir idéalisant de l'Amour justifie incontestablement une telle description. Toutefois, Cervantès met en relation son récit avec cette représentation hyperbolique et hors du commun du personnage par la mention de « del modo que ya queda contado » : subrepticement, il signale le lien tangible entre le portrait princier dressé de Periandro et la présentation faite de ce personnage au sein du *Persiles*, entre la peinture et l'écriture. Remarquons aussi que le terme « adorar » rappelle la posture attendue des Espagnols devant les images saintes et que l'émergence, dans le passage, du champ lexical de la peinture incite aussi les lecteurs du *Persiles* à percevoir le caractère imaginaire et imaginé de ce personnage. D'ailleurs, le tableau comme symbole de l'histoire n'est-il pas aussi explicité par le personnage « maldiciente », Clodio, qui paraît prédire la réalisation de ce tableau-carte réalisé au début du troisième livre ?

« Yo pondré que, si el cielo le lleva a su patria, que ha de hacer corrillos de gente, mostrando a su mujer y a sus hijos envueltos en sus pellejos, pintando la isla bárbara en un lienzo y señalando con una vara el lugar do estuvo encerrado quince años, la mazmorra de los prisioneros, la esperanza inútil y ridícula de los bárbaros y el incendio no pensado de la isla, bien así como hacen los que, libres de la esclavitud turquesca, con las cadenas al hombro, habiéndolas quitado de los pies, cuentan sus desventuras con lastimeras voces y humildes plegarias en tierra de cristianos. Pero esto pase, que, aunque parezca que cuentan imposibles, a mayores peligros está sujeta la condición humana, y los de un desterrado, por grandes que sean, pueden ser creederos. »⁸⁵⁴

Les prémonitions de Clodio s'avèreront vraies, puisque le personnage annonce, tout à la fois, la décision de Periandro de commander un tableau récapitulatif de tous les événements principaux de son histoire⁸⁵⁵, préluant aussi à l'épisode des faux-captifs⁸⁵⁶ : le recours au tableau devient un moyen de démontrer le caractère imaginaire et construit de tous ces passages du *Persiles* et donc, métonymiquement, de tout l'ouvrage. Pour Cervantès, l'image est bien mentale et imagination et raisonnement se complètent. Aussi, afin d'expliquer à ses lecteurs qu'il y avait bien des images en jeu et un travail de représentation à mener – au moment de la création, puis au moment de la lecture –, Cervantès a-t-il travaillé la mise en scène de la fiction dans ses ouvrages et a-t-il sollicité l'univers de la création picturale. En parsemant son œuvre des tableaux qui incitent à comparer la lecture à la contemplation et l'écriture à la peinture, Cervantès permet à ses lecteurs d'accéder à sa conception de l'écriture.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 437-439.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 526-539.

Ce principe d'explicitation de la facture imaginaire de l'écriture se traduit, en dernier lieu, par l'emploi récurrent de la lettre dans *La Galatée* et dans le *Persiles*. Si Cervantès a recours à l'image et au tableau pour signaler le travail de représentation en jeu dans ses créations, il ne néglige pas l'utilisation de techniques spécifiquement littéraires. À cet égard, l'introduction de lettres au sein de ses ouvrages constitue un dispositif bien visible visant à marquer l'existence de différents plans et à faire comprendre aux lecteurs que l'action de lire est un franchissement incessant de seuils imaginaires. La lettre est pourtant un référent ambigu et son usage est souvent interprété comme une recherche d'« effet de réel » : pratique répandue, la correspondance est fictionnalisée dans certains textes et l'on peut penser, par exemple, au genre de l'épître poétique qui repose sur une illusion de communication volontairement recherchée par les auteurs ⁸⁵⁷. Or, dans le cas de l'écriture de l'imaginaire conçue par Cervantès la volonté auctoriale n'est pas de faire croire aux lecteurs à la réalité d'un dialogue par lettres, mais, bien au contraire, de marquer visuellement l'existence d'un champ imaginaire. Dans cette perspective, le travail et la réflexion autour de la mise en page inhérents à la présentation de toute lettre à l'intérieur d'un ouvrage sont essentiels, dans la mesure où ils permettent au lecteur de saisir, simplement par le regard, l'existence d'une unité et d'un espace imaginaire autonome. Puisque la vue doit être sollicitée, Cervantès décide de s'en faire une alliée pour faciliter la perception de l'essence imaginaire de ses créations. Aussi, n'est-il pas surprenant de retrouver tant dans *La Galatée* que dans le *Persiles* un certain nombre de lettres. En effet, dans *La Galatée*, on en recensera huit : les lettres de Lisandro à Leonida ⁸⁵⁸, puis de Leonida à Lisandro ⁸⁵⁹, sont précédées d'un titre et sont physiquement séparées du reste du récit de Lisandro par un saut de paragraphe (dans l'édition de 1585). Quelques pages plus loin, Cervantès reprend cette mise en page particulière en introduisant la lettre de Timbrio à Nísida ⁸⁶⁰, puis une autre également rédigée par Timbrio et adressée à la belle Nísida ⁸⁶¹ – il s'agit, dans ce dernier cas, d'une lettre-poème –. Mireno, lui aussi, a rédigé une lettre-poème à l'ingrate et cupide Silveria ⁸⁶² et Galercio a composé quelques vers à Gelasia qu'il a couchés sur le papier et que Tirsi retrouvera par hasard :

⁸⁵⁷ RUIZ PÉREZ, Pedro, « Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVI », *Bulletin Hispanique*, t. 106, n° 1, (2004), p. 48.

⁸⁵⁸ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 193.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 309-316.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 333-336.

« En tanto que Galatea con Teolinda esto pasaba, Elicio y Arsindo, con los otros pastores, habían desnudado a Galercio; y, al desceñirle el pellico, que, con todo el vestido, mojado estaba, se le cayó un papel del seno, el cual alzó Tirsi, y abriéndole, vio que eran versos, y por no poderlos leer, por estar mojados, encima de una alta rama le puso al rayo del sol para que se enjugase. »⁸⁶³

Après avoir insisté sur la matérialité de la lettre, considérée ici comme un simple papier (« papel ») et de surcroît mouillé, la narration en révélera le contenu⁸⁶⁴ : respectant encore la même mise en page, elle mettra donc en exergue un titre où destinataire et destinataires sont reliés par la préposition « a ». Enfin la lettre de Galatée à Elicio⁸⁶⁵ et la réponse de ce dernier à la belle bergère⁸⁶⁶ interviendront dans les dernières pages de l'ouvrage.

Dans le *Persiles*, la lettre réapparaît aussi et elle intervient au cœur de l'œuvre. Nous en retrouvons quatre au fil des chapitres : la première de Periandro à Auristela⁸⁶⁷, la seconde de Rutilio à Policarpa⁸⁶⁸, la troisième de Clodio à Auristela⁸⁶⁹ et la dernière, rédigée par le bagagiste, Bartolomé⁸⁷⁰. Dans deux des cas, Cervantès reprend la même disposition qu'il avait retenue dans *La Galatée* : il sépare la lettre du reste de la narration et l'orne d'un titre destiné à marquer une rupture au sein de la page pour les lettres de Rutilio et de Clodio. Cependant dans les deux lettres encadrant la série, celle de Periandro et celle de Bartolomé, la narration introduit quelques variantes, toujours légitimes et justifiables par rapport au souhait évident de l'auteur de signifier à ses lecteurs l'entrée dans un nouvel espace imaginaire. En ce qui concerne la lettre de Periandro, force est de relever que ce n'est plus un titre, mais un paragraphe tout entier qui présente le contenu :

« Abrazóle Sinforosa y dejóla, por hacer venir a Periandro a que la viese. El cual, en este tiempo, encerrado y solo, había tomado la pluma y, de muchos principios que en un papel borró y tornó a escribir, quitó y añadió, en fin salió con uno que se dice decía desta manera: »⁸⁷¹

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 614.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 620-622.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 624-625.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 625-626.

⁸⁶⁷ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 315-316.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 317.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 318-319.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 652-655.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 315.

Après avoir retranscrit le contenu de la lettre, la narration veille à conclure en affirmant : « Esto fue lo que escribió Periandro, y lo que dejó en limpio al cabo de haber hecho seis borradores. Y, doblando el papel, se fue a ver a Auristela, de cuya parte ya le habían llamado »⁸⁷². De façon analogue, pour la dernière lettre, la narration s'arrête sur des considérations d'ordre matériel avant de retranscrire le texte :

« Al apartarse Periandro de Arnaldo, llegó al él un hombre español y le dijo:
–Según traigo las señas, si es que vuesa merced es español, para vuesa merced viene esta carta.
Púsole una en las manos, cerrada, cuyo sobreescrito decía: « Al ilustre señor Antonio de Villaseñor, por otro nombre llamado el bárbaro. »⁸⁷³

La fin de la lettre suggère également une présentation que le lecteur n'aura pas de peine à s'imaginer :

« Aguardando la respuesta quedamos, con tanto deseo de recibirla buena como le tienen los cigojinos en la torre, esperando el sustento de sus madres. »
Y firmaba : « El desdichado Bartolomé Manchego ». »⁸⁷⁴

Le respect d'une présentation définie adossé à l'insistance sur la matérialité de l'objet-lettre invite à envisager la lettre comme un autre espace, volontairement isolé du reste de la narration : en lisant le titre et en se figurant l'objet-lettre, le lecteur réalise qu'il est en train de franchir un seuil. La lettre présente, de surcroît, les mêmes caractéristiques que le tableau, par exemple, tout en appartenant au domaine de l'écriture : lieu de l'expression d'une intériorité, elle est formellement reconnaissable et est dotée, qui plus est, d'une véritable autonomie. En outre, par l'identification du destinataire et du destinataire inhérente à la pratique épistolaire, l'acte de communication est mis en abyme dans *La Galatée* et le *Persiles* : l'espace de la lettre, délimité et repérable, n'est-il pas une miniature de l'espace de l'œuvre imaginaire, celle que Cervantès propose à son lecteur ?

À la question « comment écrire l'imaginaire ? », quelques pistes de réponse sont d'ores et déjà apparues : dans *La Galatée* et le *Persiles*, Cervantès s'est efforcé de suggérer l'existence d'autres espaces – le rêve, le tableau et la lettre – dont le caractère imaginaire, imagé ou imaginé marqué devient un appui laissé, à dessein, au lecteur. Ce dernier expérimentera, de nouveau, ce franchissement qu'il a déjà accompli en ouvrant le livre et prendra connaissance du

⁸⁷² *Ibid.*, p. 316.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 652.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 655.

fonctionnement de la fiction. L'entreprise de définir une écriture imaginaire pouvait, de prime abord, paraître vouée à l'échec. Pourtant, la permanence de motifs (celui du songe, du tableau et de la lettre) et de techniques (la conscience du rôle joué par la mise en page, la mise en abyme et l'insistance sur la notion de seuil) dans le premier ouvrage narratif de Cervantès et dans son testament littéraire sont les premiers signes de la capacité de ce projet à se pérenniser et à se définir progressivement, en dépit d'un contexte hostile à l'imagination et à la fiction. Ne faut-il pas alors prêter davantage attention à tous ces phénomènes d'échos repérables entre *La Galatée* et le *Persiles* ? La résurgence, dans le *Persiles*, de personnages ou de situations semblables à ce qu'il avait proposé dans son églogue n'est-elle pas à interpréter dans son rapport avec la définition d'une écriture de l'imaginaire ? En effet, cette dernière a été conçue dès les premiers pas de Cervantès dans le monde de la narration et il n'y renonce pas dans la dernière création qu'il soumet au jugement de ses lecteurs.

- Effets d'échos entre germe et terme de la création cervantine

En dépit de la distance temporelle, un certain nombre d'échos perceptibles entre *La Galatée* et le *Persiles* ont été ménagés par Cervantès – de façon consciente ou inconsciente, là n'est pas la question –. Un tel constat justifierait ainsi la lecture comparée de ces deux créations que nous avons choisi de mener étant donné qu'elle s'avère fructueuse : elle aura permis, en effet, de souligner des spécificités évidentes dans chaque ouvrage – ce que la deuxième partie de notre étude avait mis en exergue – nous invitant, à présent, à approfondir le travail que nous venons d'initier en analysant les techniques et motifs semblables dans *La Galatée* et dans le *Persiles*. Or, les résurgences que nous avons relevées dans la sous-partie précédente – le motif du rêve, du tableau et de la lettre – ne constituent, en aucun cas, des phénomènes isolés car d'autres éléments, dont nous allons dresser l'inventaire, se retrouvent tout autant dans *La Galatée* que dans le *Persiles* – une œuvre que nous avons déjà qualifiée de « doublement réflexive » –. Aussi, est-il cohérent de détecter, tout d'abord, toutes les similitudes dans ces deux ouvrages, puis de tenter d'en apporter une explication. Si nous avons déjà remarqué que le *Persiles* se présentait véritablement comme une synthèse du parcours créatif précédemment accompli par Cervantès, les ressemblances de cette œuvre avec *La Galatée* ne sont-elles pas encore plus saisissantes ? Publiées à une trentaine d'années d'écart, n'est-il pas surprenant de rencontrer dans le *Persiles* des

personnages si proches des bergers de *La Galatée* ou des situations presque identiques à celles que le lecteur avait déjà découvertes dans l'églogue de Cervantès ? Alors que l'auteur s'est détourné du genre pastoral, n'est-il pas d'autant plus significatif de déceler tant de points communs avec *La Galatée* en tournant les pages du *Persiles* ? L'analyse conjointe de deux ouvrages provenant de familles génériques distinctes laissait présager l'existence non seulement de différences conséquentes entre les créations étudiées, mais également d'un principe évolutif prévisible compte tenu du temps écoulé entre l'élaboration de *La Galatée* et celle du *Persiles*. La permanence de motifs, la ressemblance entre certains personnages ou les points communs entre des épisodes proposés dans les deux créations nous engage à envisager l'hypothèse d'une écriture, certes variable et adaptable aux différents moules génériques retenus, mais essentiellement une. Nous tenterons d'organiser les prochaines remarques selon un ordre progressif : partant du plus évident – ce que la lecture successive des ouvrages fait apparaître de façon immédiate – pour aller vers des phénomènes de convergence peut-être plus subtils que seule une lecture comparée et attentive peut faire véritablement surgir.

Nous commencerons donc notre inventaire par une question dépassant le simple motif retrouvé d'une création à l'autre et concernant la structure des ouvrages : il s'agit de la « poétique de la surprise » identifiée par Massimo Fusillo⁸⁷⁵ dans son étude consacrée au roman grec. Une telle poétique est mise en œuvre, de façon exacerbée, dans le *Persiles*, mais il convient de remarquer qu'elle se retrouvait déjà, à l'état d'ébauche, dans *La Galatée*. Intimement liée au désir d'emporter le lecteur en se jouant de lui tout en satisfaisant ses attentes, cette « poétique de la surprise » permet d'éviter l'un des plus grands écueils pour toute création : le *fastidium narrationis*. Le but est, en effet, de préserver, tout au long de l'ouvrage, l'attention du lecteur et de le garder sous tension. La poétique de la surprise selon Cervantès évolue indiscutablement au fil des œuvres, mais l'on retrouve cependant des techniques similaires dans *La Galatée* et dans le *Persiles*. De fait, si l'on a tendance à opposer « roman pastoral » et « roman d'aventures et d'épreuves », il nous faut signaler l'existence d'une hypothèse formulée par Francisco López Estrada et María Teresa López García-Berdoy. Selon eux, le « roman pastoral » et notamment *La Galatée*, tireraient, eux aussi, leur origine de la lecture du roman d'Héliodore, un modèle vers lequel Cervantès se retournera encore lors de la rédaction du *Persiles*. À suivre une telle théorie

⁸⁷⁵ FUSILLO, M., *Naissance du roman, op.cit.*, p. 34.

tout à fait plausible, *L'Histoire Éthiopique* deviendrait déjà un point de référence, un socle commun aux deux ouvrages de Cervantès. Francisco López Estrada observait, en effet, que :

« En cierto modo, en el fondo de esta trama I se encuentra el ejemplo de Heliodoro, cuya *Historia Etiópica* sirve como guía para un orden semejante de complejidad argumental. *La Galatea* (como otros libros de pastores) se inicia en el medio de la vida de los personajes y también la suspensión (o manera de hacerse con la curiosidad e interés del lector) forma parte del sistema narrativo. »⁸⁷⁶

Cet intérêt réitéré pour ce qui était considéré comme la forme du roman grec par excellence indique donc une continuité dans le travail d'écriture cervantin : le commencement abrupt, *in medias res*, en constituerait, avec l'importance de tenir le lecteur en haleine, l'héritage principal. Mais, comment transparait la poétique de la surprise dans *La Galatée* ? Elle se borne essentiellement aux récits de Silerio et de Timbrio où les péripéties s'accumulent et où le lecteur est sans cesse projeté dans de nouveaux espaces : d'ailleurs, le récit de Timbrio mentionnant une tempête qui mettra en péril la vie du narrateur ressemble fort à celui de Periandro, par exemple, et une telle similitude n'a pas manqué de retenir l'attention des critiques. Voici l'extrait de *La Galatée* que l'on s'attendrait à retrouver presque davantage dans le *Persiles* que dans l'épilogue de Cervantès :

« Embarquéme en ella, no más de por huir la odiosa tierra donde dejaba mi cielo; mas apenas los diligentes marineros zarparon los ferros y descogieron las velas, y al mar algún tanto se alargaron, cuando se levantó una no pensada y súbita borrasca, y una ráfaga de viento imbistió las velas del navío con tanta furia que rompió el árbol del trinquete, y la vela mesana abrió de arriba abajo. Acudieron luego los prestos marineros al remedio, y, con dificultad grandísima, amainaron todas las velas, porque la borrasca crecía y la mar comenzaba a alterarse, y el cielo daba señales de durable y espantosa fortuna. No fue volver al puerto posible, porque era maestral el viento que soplabá, y con tan grande violencia, que fue forzoso poner la vela de trinquete al árbol mayor y amollar, como dicen, en popa, dejándose llevar donde el viento quisiese. Y así comenzó la nave, llevada de su furia, a correr por el levantado mar con tanta ligereza que, en dos días que duró el maestral, discurrimos por todas las islas de aquel derecho, sin poder en ninguna tomar abrigo, pasando siempre a vista de ellas, sin que Estrómbalo nos abrigase, ni Lipar nos acogiese, ni el Címbalo, Lampadosa ni Pantanalea sirviesen para nuestro remedio; y pasamos tan cerca de Berbería, que los recién derribados muros de la Goleta se descubrían y las antiguas ruinas de Cartago se manifestaban. »⁸⁷⁷

Dans un espace bucolique précédemment décrit par la narration, l'apparition des champs lexicaux de la navigation et de la mer employés dans le récit de Timbrio ne manquera pas de surprendre le

⁸⁷⁶ LÓPEZ ESTRADA, F.; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., *Introducción*, CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 31.

⁸⁷⁷ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 484-485.

lecteur de *La Galatée*. En outre, face à un imaginaire du lieu édénique, l'énumération dans laquelle se lance Timbrio crée, elle aussi, une rupture provoquant un second effet de surprise : l'évocation du Stromboli, de Lipari, de Zimbrano, de Lampedusa, de Pantelleria, des côtes de Barbarie, des murs de La Goulette et des ruines de Carthage en à peine quatre lignes contraste fortement avec les rives du Tage, ce lieu où Timbrio relate ses aventures. Enfin, comment ne pas mettre ce récit en relation avec celui de Periandro ? Dans le *Persiles*, le héros narre ses incroyables péripéties dans le palais de Policarpo ou dans l'Île des Ermites, à des moments de calme. Il fait, en outre, surgir une diversité de lieux dans des espaces pourtant fermés ou circonscrits (le palais ou l'île de Policarpo). À cet égard, nous retrouvons tant dans *La Galatée* que dans le *Persiles* la conscience du contraste – ou de la mise en œuvre de la poétique de la surprise – chez le narrateur relatant des péripéties extraordinaires à des instants privilégiés de tranquillité. Nous retrouvons ainsi de telles réflexions formulées par Timbrio :

« Mas pues el Cielo agora con tantas ventajas ha dado remedio a nuestras calamidades, no resta otra cosa sino que, dándoles las debidas gracias por ello, tú, Silerio amigo, deseches la tristeza pasada con la ocasión de la alegría presente y procures darla a quien ha muchos días que por tu causa vive sin ella, como lo sabrás cuando más a solas y contigo las comuniqué. Otras algunas cosas me quedan por decir que me han sucedido en el discurso de esta mi peregrinación, pero dejarlas he por agora por no dar con la prolijidad de ellas disgusto a estos pastores, que han sido el instrumento de todo mi placer y gusto. Este es, pues, Silerio amigo y amigos pastores, el suceso de mi vida; ved si, por la que he pasado y por la que agora paso, me puedo llamar el más lastimado y venturoso hombre que los que hoy viven. »⁸⁷⁸

Quelques années plus tard, le lecteur rencontrera encore de semblables considérations mais, cette fois, c'est Periandro qui les développera :

« –Si es verdad, como lo es, ser dulcísima cosa contar en tranquilidad la tormenta y, en la paz presente, los peligros de la pasada guerra y, en la salud, la enfermedad padecida, dulce me ha de ser a mí agora contar mis trabajos en este sosiego, que, puesto que no puedo decir que estoy libre de ellos, todavía, según han sido grandes y muchos, puedo afirmar que estoy en descanso, por ser condición de la humana suerte que, cuando los bienes comienzan a crecer, parece que unos se van llamando a otros, y que no tienen fin donde parar y, los males, por el mismo consiguiente. Los trabajos que yo hasta aquí he padecido imagino que han llegado al último paradero de la miserable fortuna y que es forzoso que declinen: que, cuando en el extremo de los trabajos no sucede el de la muerte, que es el último de todos, ha de seguirse la mudanza, no de mal a mal, sino de mal a bien, y de bien a más bien; y éste en que estoy, teniendo a mi hermana conmigo, verdadera y precisa causa de todos mis males y mis bienes, me asegura y promete que tengo de llegar a la cumbre de los más felices que acierte a desearme. »⁸⁷⁹

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 498.

⁸⁷⁹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 397-398.

À partir de ces exemples, il est clair que *La Galatée* annonce le *Persiles* ou que la lecture du *Persiles* remémorera des passages ou des épisodes lus dans *La Galatée* : la poétique de la surprise était déjà de mise dans le « roman pastoral » de Cervantès et le « roman d’aventures et d’épreuves » ne semble, en quelque sorte, que gloser ce que les récits de Silerio et de Timbrio avaient présenté quelques années plus tôt. Ainsi, l’anagnorèse et les fausses morts, qui sont *a priori* des spécificités du « roman d’aventures et d’épreuves » et donc attendues dans le *Persiles*, se retrouvent déjà dans l’églogue rédigée par Cervantès : Timbrio, Blanca et Nísida seront, par exemple, soudainement reconnus par Elicio (« Pero así como Elicio oyó el nombre de Nísida, le dio el alma si era aquella Nísida de quien el ermitaño Silerio tantas cosas había contado »⁸⁸⁰). Le berger Elicio mènera ensuite un interrogatoire qui laissera transparaître toute sa sagacité et provoquera l’admiration des différents personnages présents. Quelques pages plus loin, c’est Timbrio qui sera reconnu par Silerio :

« No pudo acabar Timbrio el comenzado soneto, porque el oír Silerio su voz y el conocerle todo fue uno, y, sin ser parte a otra cosa, se levantó de do sentado estaba y se fue a abrazar del cuello de Timbrio, con muestras de tan extraño contento y sobresalto que, sin hablar palabra, se transpuso y estuvo un rato sin acuerdo, con tanto dolor de los presentes, temerosos de algún mal suceso, que ya condenaban por mala el astucia de Tirsi, pero quien más extremo de dolor hacía era la hermosa Blanca, como aquella que tiernamente le amaba. Acudió luego Nísida, y su hermana, a remediar el desmayo de Silerio, el cual, a cabo de poco espacio, volvió en sí diciendo:

—¡Oh, poderoso Cielo! ¿Y es posible que el que tengo presente es mi verdadero amigo Timbrio? ¿Es Timbrio el que oigo? ¿Es Timbrio el que veo? Sí es, si no me burla mi ventura y mis ojos no me engañan. »⁸⁸¹

Toutes ces anagnorèses font l’objet d’une mise en scène indéniable et si le lecteur, complice du narrateur de *La Galatée*, n’éprouve pas la même surprise que les personnages se reconnaissant et s’étonnant de se retrouver sur les rives paisibles du Tage, il pourra, en revanche, constater et apprécier l’adresse et l’habileté de la narration dans la manière de présenter ces retrouvailles pour le moins inattendues. Or, cette technique est bien évidemment reprise dans le *Persiles* où les scènes de ce type sont fréquentes : dès le quatrième chapitre du premier livre, Periandro reconnaîtra tout d’abord Cloelia, la nourrice d’Auristela (« pero no dejó de conocer a la mujer que decían ser guardiana de la prisión, cuya vista y conocimiento le suspendió el alma y le alborotó los sentidos, porque claramente, y sin poner duda en ello, conoció ser Cloelia, ama de su querida

⁸⁸⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 453.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 485.

Auristela »⁸⁸²) et, à la page suivante, quand Cloelia prononce le nom d'Auristela, le personnage masculin reconnaît soudainement sa bien-aimée sous les traits du condamné :

« ¿Qué lengua podrá decir, o qué pluma escribir, lo que sintió Periandro cuando conoció ser Auristela la condenada y la libre? Quitósele la vista de los ojos, cubriósele el corazón y, con pasos torcidos y flojos, fue a abrazarse con Auristela, a quien dijo, teniéndola estrechamente entre sus brazos:
-¡Oh, querida mitad de mi alma! ¡Oh, firme columna de mis esperanzas! ¡Oh, prenda, que no sé si diga por mi bien o por mi mal hallada, aunque no será sino por bien, pues de tu vista no puede proceder mal ninguno! Ves aquí a tu hermano Periandro. »⁸⁸³

À des années de distance, le même procédé est donc mis à profit par Cervantès : si la narration insiste davantage dans le *Persiles* sur l'émotion suscitée par les retrouvailles et si elle surprend, à présent, non plus seulement les personnages assistant à la scène, mais aussi le lecteur découvrant en même temps que Periandro l'identité de la personne sacrifiée, l'anagnorèse, dans ses caractéristiques essentielles, reste cependant inchangée par rapport à l'utilisation qui en avait été faite dans *La Galatée*. Dans cette perspective, l'on observera également que l'astuce narrative de la fausse mort, autre ressort fréquemment employé dans le « roman d'aventures et d'épreuves » participant à la poétique de la surprise détectée par Massimo Fusillo, sera exploitée de façon similaire dans *La Galatée* et dans le *Persiles*, bien qu'à une fréquence différente. En effet, limitée à un épisode dans *La Galatée*⁸⁸⁴ où un quiproquo induit d'abord Nísida à croire à la mort de Timbrio, puis Timbrio à « la falsa nueva de la muerte de Nísida »⁸⁸⁵ et enfin Nísida et Blanca, une nouvelle fois, à celle de Timbrio⁸⁸⁶, la fausse mort constitue un stratagème que Cervantès reprendra, à divers endroits, dans le *Persiles*. Il est aisé de remarquer que le narrateur nous fera, par exemple, croire à la mort de tout l'équipage au début du second livre (« Sepultóse la nave, como queda dicho, en las aguas; quedaron los muertos sepultados sin tierra »⁸⁸⁷), avant de revenir sur ses conclusions et d'infirmar la disparition d'un nombre important des personnages principaux du *Persiles*. De façon analogue, Periandro sera jugé pour mort par Auristela dans le troisième livre – méprise qui justifiera ainsi le baiser donné par la belle jeune femme à son prétendu frère – :

« Periandro, impelido de la generosidad de su ánimo, se entró por la puerta y, a poco rato, le vieron en la cumbre de la torre abrazado con el hombre que mostraba ser loco, del cual quitándole un cuchillo de las manos, procuraba defenderse; pero la

⁸⁸² CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 152.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 153-154.

⁸⁸⁴ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 495.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 484.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 495.

⁸⁸⁷ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 282.

suerte, que quería concluir con la tragedia de su vida, ordenó que entrambos a dos viniesen al suelo, cayendo al pie de la torre: el loco, pasado el pecho con el cuchillo que Periandro en la mano traía y, Periandro, vertiendo por los ojos, narices y boca cantidad de sangre, que, como no tuvo vestidos anchos que le sustentasen, hizo el golpe su efeto y dejóle casi sin vida. Auristela, que así le vio, creyendo indubitablemente que estaba muerto, se arrojó sobre él y, sin respeto alguno, puesta la boca con la suya, esperaba a recoger en sí alguna reliquia, si del alma le hubiese quedado; »⁸⁸⁸

La narration joue sur l'ambiguïté en mettant l'accent sur la violence de la scène par l'évocation du « cuchillo » et de la « cantidad de sangre », ainsi que sur la réaction des personnages-témoins. Or, dans le passage de *La Galatée* auquel nous avons précédemment fait allusion, Cervantès avait opté exactement pour les mêmes stratégies narratives au moment de présenter la fausse mort de Timbrio :

« El dolor de este sentimiento hizo tal operación en mi alma que torné de nuevo a perder los sentidos y a quitar la esperanza de mi salud y vida al cirujano que me curaba, de tal modo que creyendo que era muerto, paró en medio de la cura, certificando a todos que ya yo de esta vida había pasado. Oídas estas nuevas por las dos desdichadas hermanas, digan ellas lo que sintieron si se atreven, que yo sólo sé decir que después supe que, levantándose las dos de do estaban, tirando de sus rubios cabellos y arañando sus hermosos rostros, sin que nadie pudiese detenerlas, vinieron adonde yo desmayado estaba, y allí comenzaron a hacer tan lastimero llanto que a los mismos pechos de los crueles bárbaros enternecieron. »⁸⁸⁹

La mort du personnage ne fait pas l'ombre d'un doute et est même proclamée par un représentant de la science : le chirurgien. La nouvelle introduit, par la suite, un moment où le *pathos* atteint à son paroxysme et où les réactions des jeunes femmes, à l'annonce de la mort de Timbrio, les érigent en véritables tragédiennes : elles s'arrachent les cheveux et se griffent le visage, leurs pleurs arrivant même à émouvoir les « bárbaros » pourtant qualifiés de cruels. Comme on le voit l'établissement de la poétique de la surprise n'est pas le propre du *Persiles* : concentrée dans les récits de Silerio et Timbrio, elle apparaît déjà dans *La Galatée* pour le plus grand plaisir des lecteurs. Si Cervantès perfectionne certaines techniques en travaillant davantage l'effet de surprise dans sa dernière œuvre, il a déjà défini les procédés essentiels dans son premier ouvrage narratif.

Les remarques précédentes ont mis en lumière certains points communs entre les deux œuvres élaborées par Cervantès, pourtant séparées par un laps de temps considérable. Cependant, en se fondant sur les seuls récits de Silerio et de Timbrio, notre étude reviendrait à affirmer que ce

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 574.

⁸⁸⁹ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 495.

sont uniquement ces deux récits qui contiennent, en puissance, tous les éléments que Cervantès reprendra pour élaborer le *Persiles* : c'est ce que semble attester l'exemple de la poétique de la surprise dans *La Galatée*, dans la mesure où elle est concentrée dans les deux récits que nous venons d'identifier. Or, si la lecture comparée de *La Galatée* et du *Persiles* légitime effectivement ce lien de parenté entre les récits de Silerio et de Timbrio et le « roman d'aventures et d'épreuves », elle nous incite aussi à poursuivre notre recherche et à détecter d'autres correspondances entre les deux créations encadrant le parcours tracé par Cervantès à travers la fiction. Dans cette perspective, les *dramatis personae* permettent de relever un certain nombre de coïncidences et confirment ainsi la pertinence de la notion de « personnages-héritiers » pour qualifier certains personnages du *Persiles* ou de « personnages-annonceurs » pour décrire les êtres de papier façonnés par Cervantès dans *La Galatée*. En effet, lorsque le personnage d'Artidoro s'évertue à remporter tous les jeux dans le récit de Teolinda (« 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 »⁸⁹⁰) ne ressemble-t-il pas au Periandro présenté dans le récit du capitaine du navire (« Renováronse con esto las voces de los presentes y las alabanzas del extranjero, el cual en la carrera, en la esgrima, en la lucha, en la barra y en el tirar de la ballesta, y entre otras muchas pruebas que yo no cuento, con grandísimas ventajas se llevó los premios, quitando el trabajo a sus compañero de probarse en ellas. »⁸⁹¹) ? Timbrio, quant à lui, lorsqu'il est décrit comme « tan malo, y de una enfermedad tan extraña »⁸⁹² ne prépare-t-il pas déjà l'apparition du personnage de Maximino, le frère de Periandro, atteint du mal de mutation (« verdad es que el mal que causa la mutación pocos le saben curar »⁸⁹³) et rendant l'âme dans les dernières pages du *Persiles* ? De nombreux personnages de *La Galatée* et du *Persiles* sont liés par de troublantes similitudes et l'on pourrait ainsi citer le déguisement de Silerio qui se fait passer pour un « truhán » (« y así usé de un artificio, el más extraño que hasta hoy se habrá oído ni leído, y fue que acordé de vestirme como truhán, y con una guitarra entrarme en casa de Nísida »⁸⁹⁴) : un tel stratagème préfigure celui dont se sert Rutilio dans le *Persiles* (« Para disimular la lengua, y que por ella no fuese conocido por extranjero, me fingí mudo y sordo y, con esta industria, me entré por la isla adentro, saltando y

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁹¹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 271.

⁸⁹² CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 282.

⁸⁹³ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 711.

⁸⁹⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 284.

haciendo cabriolas en el aire »⁸⁹⁵). Souvenons-nous aussi du personnage d'Arnaldo, prince du Danemark et prétendant de la belle Auristela, et de sa grande déception lorsque Maximino scelle le mariage de Periandro et Auristela :

« Mucho sintió Arnaldo el nuevo y extraño casamiento de Sigismunda; muchísimo le pesó que se hubiesen mal logrado tantos años de servicio, de buenas obras hechas en orden a gozar pacífico de su sin igual belleza; y lo que más le tarazaba el alma eran las no creídas razones del maldiciente Clodio, de quien él, a su despecho, hacía tan manifiesta prueba. »⁸⁹⁶

Or, cette figure d'amoureux éconduit et pourtant fidèle n'était-elle pas déjà représentée dans *La Galatée* avec Darinto qui avait demandé la main de la belle Blanca et « que los servicios que él pensaba hacer a Blanca y el tiempo la apartarían de su intención primera »⁸⁹⁷ ou peut-être davantage avec Damón qui dans l'un de ses chants évoquait :

« Los muchos años gastados
en amorosos servicios,
del alma los sacrificios,
de mi fe y de mis cuidados
dan manifiestos indicios. »⁸⁹⁸

Enfin, le vieil Arsindo n'est-il pas le double bucolique du personnage de Policarpo ? Dans *La Galatée*, Arsindo tombe amoureux de la jeune Maurisa et la narration souligne la folie de cet amour :

« Y viéndole agora volver con ella, luego comenzó a perder con él y con todos el crédito que sus blancas canas le habían adquirido; y aun le acabara de perder si los que allí venían no supieran tan de experiencia adónde y a cuánto la fuerza del amor se extendía, y así, en los mismos que le culpaban halló la disculpa de su yerro. »⁸⁹⁹

Dans le *Persiles*, ce sera Policarpo qui éprouvera un sentiment amoureux déconsidéré par la narration du fait de la différence d'âge avec Auristela :

« Andaba el rey Policarpo alborozado con sus amorosos pensamientos y deseoso además de saber la resolución de Auristela, tan confiado y tan seguro que había de corresponder a lo que deseaba, que ya consigo mismo trazaba las bodas, concertaba las fiestas, inventaba las galas y aun hacía mercedes en esperanza del venidero matrimonio. Pero, entre todos estos disinius, no tomaba el pulso a su edad, ni igualaba con discreción la disparidad que hay de diez y siete años a setenta; y, cuando fueran sesenta, es también grande la distancia. »⁹⁰⁰

⁸⁹⁵ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 193.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 712.

⁸⁹⁷ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 499.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 598.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 529.

⁹⁰⁰ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, op.cit.*, p. 322.

Les ressemblances entre les personnages de *La Galatée* et du *Persiles* tendent à démontrer que les phénomènes d'échos perceptibles entre les deux œuvres trouvent leur origine dans une écriture se retournant sur le parcours déjà accompli et, à ce propos, nous avons déjà constaté que le *Persiles* se construisait à partir des expérimentations précédemment menées – celles de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* ou des *Novelas Ejemplares* –. Or, en ce qui concerne plus précisément le rapport entre *La Galatée* et le *Persiles*, les points communs entre les personnages évoluant dans les deux créations ne seraient que des indices de la relation particulière unissant le premier et le dernier ouvrage de Cervantès : en effet, de nombreux épisodes ou des extraits de *La Galatée* seront retravaillés et adaptés au nouveau contexte générique du « roman d'aventures et d'épreuves ». En guise d'exemple, nous pourrions citer le motif du duel évoqué dans *La Galatée* par Silerio relatant le départ de Timbrio à Naples pour se mesurer à « su enemigo Pransiles, aquel caballero a quien él había agraviado en Jerez »⁹⁰¹ et repris dans le *Persiles* dans l'histoire d'Antonio⁹⁰², mais aussi de Renato⁹⁰³. Les motifs du pèlerinage et des « trabajos » eux aussi sont déjà amplement utilisés dans *La Galatée* : le terme « trabajos »⁹⁰⁴ peut surprendre dans le contexte bucolique et, de façon analogue, le déguisement de pèlerines⁹⁰⁵ choisi par Nísida et Blanca pourrait paraître impropre dans une œuvre où la plupart des personnages revêtent des costumes de bergers. Ne sont-elles pas affublées ainsi pour rappeler le « omnes peregrini sumus super terram » biblique ? Or, Jean Canavaggio observait, à propos du *Persiles*, que :

« Dentro de estas coordenadas o de este « cuadrante », la peregrinación de la pareja central cobra notable relevancia: el « omnes sumus peregrini super terram » bíblico repercute en cada página casi del *Persiles* (Avalle Arce 1969, 25), cristianizando de esta manera el patrón heredado de la mal llamada « novela bizantina », puesto que el calificativo exacto que se merece este género es el de « novela griega » (Pelorson 24-25). »⁹⁰⁶

Enfin, il conviendra de souligner la parenté évidente des remarques de Tirsi dans sa défense de l'Amour (« Pero viendo el hacedor y criador nuestro que es propia naturaleza del ánima nuestra

⁹⁰¹ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 308.

⁹⁰² CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 163-169.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 409-411.

⁹⁰⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 498.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 490.

⁹⁰⁶ CANAVAGGIO, J., « El « maldiciente Clodio », primer lector del *Persiles* », *RILCE*, 23.1, 2007, p. 89-90.

estar contino en perpetuo movimiento y deseo, por no poder ella parar sino en Dios, como en su propio centro »⁹⁰⁷) et de l'*incipit* du premier chapitre du troisième livre du *Persiles* :

« Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas, no es maravilla que nuestros pensamientos se muden, que éste se tome, aquél se deje, uno se prosiga y otro se olvide, y el que más cerca anduviere de su sosiego, ése será el mejor, cuando no se mezcle con error de entendimiento. »⁹⁰⁸

L'inconstance des sentiments est associée, dans les deux ouvrages, au mouvement justifiant ainsi les casuistiques amoureuses proposées et développées dans *La Galatée* et le *Persiles* : d'inspiration platonicienne et augustinienne⁹⁰⁹, cette image de l'âme errante et inquiète annonce, de surcroît, les péripéties amoureuses offertes dans les deux créations, laissant aussi entrevoir le motif du pèlerinage amoureux.

Au terme de cette sous-partie, nous pouvons nous interroger sur l'interprétation de ces multiples effets d'échos repérés dans *La Galatée* et dans le *Persiles* : dans un premier temps, les exemples cités nous inclinent à penser que les résonances sont fortuites. Au moment de rédiger le *Persiles*, l'auteur puiserait ou se remémorerait légitimement des profils de personnages, des situations ou des motifs littéraires déjà utilisés dans son églogue. Toutefois, la profusion des correspondances entre *La Galatée* et le *Persiles* est telle qu'elle nous incite à croire que Cervantès a poursuivi dans sa dernière création ce qu'il avait entamé dans son « roman pastoral ». À la question « réécriture du même ou écriture similaire ? », nous avancerons que le *Persiles* ne peut, en aucun cas, être considéré comme un pur développement des récits de Timbrio et de Silerio ou comme un ouvrage accueillant des personnages, des motifs et des épisodes provenant de *La Galatée*. Au vu des exemples cités, le rapport entre les deux œuvres est patent : Cervantès ne cède jamais à la tentation de la répétition, mais il procède de façon raisonnée et cohérente. Aussi, l'hypothèse d'une écriture de l'imaginaire présente dans *La Galatée* et dans le *Persiles* se confirme davantage et les parties suivantes tenteront d'approfondir la caractérisation de cette écriture particulière mise au point par Cervantès.

⁹⁰⁷ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 440.

⁹⁰⁸ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 429.

⁹⁰⁹ « Or ce Dieu, il s'agit d'abord de le louer et celui qui cherche à le louer n'est qu'une infime portion de sa création, un homme dont le cœur est inquiet et qui le restera jusqu'à ce qu'il puisse reposer en Dieu, *inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te* (1,1,1). » GRONDIN, Jean, « Foi et vision mystique dans les *Confessions* d'Augustin », *Théologiques*, vol. 16, n° 2 (2008), p. 17.

- Merveilleux et écriture de l'imaginaire

La résurgence de la question des liens entre la possible expression de l'imaginaire d'un auteur et l'appareil théorique et normatif nous contraint à revenir, plus en détail, sur le concept de vraisemblance. En effet, « imaginaire » et « vraisemblance » sont deux termes souvent opposés dans les esprits comme s'il s'agissait de deux extrêmes irréconciliables. Pourtant, la réflexion autour de la vraisemblance s'enracine aussi dans un questionnement plus vaste autour de la fiction, qui est, avant tout, le fruit de l'imagination d'un auteur. Lorsque nous avons analysé le contexte de création, nous avons constaté que le mouvement théorique s'intensifiait au fil du temps et que les licences poétiques n'étaient plus de mise – ou du moins plus aussi bien perçues – à l'aube du XVII^e siècle. Pourtant, en dépit de ces modifications, *La Galatée* et le *Persiles* témoignent d'une même réflexion. Dès lors, si dans son positionnement face au merveilleux, Cervantès évolue entre la rédaction de *La Galatée* et du *Persiles*, il n'en reste pas moins convaincu de la fonction essentielle de cet élément : l'écriture de l'imaginaire ne peut se passer complètement du merveilleux. Aussi, sera-t-il nécessaire de redéfinir ce terme et d'en proposer une nouvelle acception.

Cervantès, soucieux de ne pas enfreindre un système qui s'est déjà bien développé et dont la reconnaissance ne cesse de croître – par la diffusion de la *Poétique* d'Aristote, mais aussi par l'apparition de commentaires à la *Poétique* et, plus récemment, d'arts poétiques contemporains, espagnols et italiens – va se confronter, lui aussi, à la définition de la vraisemblance et va en questionner les limites fixées par ses prédécesseurs. Mais, que dit vraiment Aristote à ce propos ? Comment ce principe est-il présenté dans les arts poétiques des XVI^e et XVII^e siècles ? Enfin, comment est-il reçu et assimilé par les lecteurs et les créateurs ? Revenons tout d'abord au texte aristotélicien. Au début du neuvième chapitre, Aristote affirme que :

« De ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de

faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. »⁹¹⁰

Plus loin, l'auteur de la *Poétique* rappelle que, pour l'épopée : « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction »⁹¹¹ et, dans le chapitre vingt-cinq, il soulignera l'argument suivant :

« En outre, si l'on est critiqué sous prétexte que certaines choses ne sont pas vraies, on doit sans doute lever ces critiques par cet argument, qu'elles sont comme elles doivent être, à l'image de Sophocle qui déclara faire lui-même les hommes tels qu'ils doivent être tandis qu'Euripide les faisait tels qu'ils sont. Et si aucun des deux arguments n'est utilisable, il faut affirmer : « c'est ce que l'on raconte ». »⁹¹²

Pour le Stagirite, inutile de tenter d'assimiler vraisemblance et réalité qui sont deux concepts radicalement hétérogènes : il met bien plutôt le vraisemblable en regard d'autres paradigmes que représenteraient le possible et l'impossible. Aristote ménage, en outre, d'importantes nuances en fonction des cas prônant, en dernier lieu, le recours aux croyances et aux « on-dit », si la vraisemblance est remise en cause par le lecteur ou le penseur. Si l'on s'en tient à ces éléments, il convient d'observer un phénomène singulier : en effet, ce qui devient, à partir du XVI^e siècle, un impératif de plus en plus contraignant, n'était donc à l'origine qu'un concept assez fuyant – un guide et un indicateur – qui préservait, en outre, une grande liberté aux créateurs tout en leur conférant un véritable statut (la poésie étant, selon Aristote, plus philosophique que l'histoire). La vraisemblance n'avait donc rien d'un impératif absolu. Cependant, le texte aristotélicien a bien souvent été dénaturé, car la vraisemblance telle qu'elle est énoncée par le Stagirite est interprétée à travers des filtres multiples devenant une arme pour critiquer les œuvres. En effet, ces dernières pourront désormais être condamnées et taxées d'invraisemblables. Ce panorama de la théorie littéraire dans les Siècles d'Or mérite cependant d'être nuancé puisque quelques voix discordantes se sont dressées et ont tenté de revenir vraiment à la *Poétique* : le cas d'Alonso López Pinciano est, sur ce point, digne d'intérêt puisqu'il ne conçoit pas son art poétique comme un couperet destiné à trancher sur le caractère orthodoxe ou hétérodoxe d'une œuvre – c'est-à-dire sur sa vraisemblable ou, au contraire, son invraisemblance –, mais bien plutôt comme un outil. Comme le souligne Sanford Shepard, à propos de l'auteur de la *Philosophía antigua poética* :

⁹¹⁰ ARISTOTE, *Poétique*, Édition et traduction de Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 98.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 126.

⁹¹² *Ibid.*, p. 128-129.

« la doctrina es sólo un elemento del contexto total de la producción literaria. Mucho más importante, quizás, que cualquiera de los principios del arte poética de Pinciano, es su insistencia en que el autor se conserva independiente de todo cuanto puede frustrar su obra. La teoría puede ser un guía indispensable y el estudio de los modelos clásicos puede contribuir a agudizar el genio del crítico, pero no existe sustituto válido alguno para el arte mismo. »⁹¹³

L'autre nuance provient du constat d'un lectorat encore tolérant : en effet, si bon nombre de lecteurs ont intégré certains impératifs théoriques, les récepteurs des œuvres font souvent preuve de souplesse au moment d'émettre un jugement sur les ouvrages, car ce qui prime demeure, en définitive, le plaisir, le divertissement et la découverte procurés par la lecture. Ainsi, même si la vraisemblance du *Roland furieux* est, par exemple plus que douteuse, on le retrouve encore dans les rayons des bibliothèques des lecteurs du XVII^e siècle. Le licencié, Mesina de Castilla, ne possédait-il pas, en 1618, au moment de son décès, un exemplaire du *Roland furieux* et un autre de *Don Belianis*, le roman de chevalerie de Jerónimo Fernández [cf. annexe 6] ? Dans la bibliothèque d'Hipólito Resta, qui disparaît en 1623, l'œuvre de l'Arioste n'apparaît-elle pas ? Enfin, en 1626, dans l'inventaire des biens de Pedro de Ledesma du Conseil des Indes un *Don Florisel de Niquea*, le dixième roman de la série des *Amadis*, ne prouve-t-il pas que le roman de chevalerie, pourtant vilipendé pour son invraisemblance, continue d'être lu ? La présence d'œuvres jugées invraisemblables dans les inventaires *post mortem* témoigne, en effet, de l'indulgence des lecteurs et de l'aura dont continuent de jouir certaines créations malgré les faiblesses pointées par les théoriciens. En outre, l'engouement des Espagnols des Siècles d'Or pour la magie a été aussi mis en lumière par les travaux de Pilar Alonso Palomar :

« Del número total de los libros contenidos en el catálogo (153), 119 corresponden a libros de magia y 34 son tratados teológicos o jurídicos sobre ella. Entre los primeros se encuentran las más variadas formas y manifestaciones del mundo mágico-maravilloso latentes durante los Siglos de Oro. Aunque algunos de ellos se presentan registrados como anónimos cuando no lo son (claro ejemplo son las ediciones del *Malleus* recogidas en este catálogo con los números 18 y 19) o sin fecha, y, por tanto, pudieran ser anteriores a los siglos XVI y XVII, la presencia de los mismos en bibliotecas particulares del Siglo de Oro es suficiente prueba, para demostrar que fueron operativos en la época aludida y, consecuentemente, son reveladores de la intencionalidad con la que se realizó el catálogo: demostrar que la magia ocupó, si no un primer plano, sí un plano importante en el mundo del libro y en el mundo de las letras de la España renacentista y barroca. »⁹¹⁴

⁹¹³ SHEPARD, S., *El Pinciano y las teorías literarias*, op.cit., p. 142.

⁹¹⁴ ALONSO PALOMAR, Pilar, « La importancia de la magia a la luz de los libros contenidos en algunas bibliotecas particulares españolas de los Siglos de Oro (Primera Parte) », *Castilla : Estudios de literatura*, n° 22, 1997, p. 30.

Ce goût pour l'irrationnel et le merveilleux sensible chez les lecteurs constituera évidemment une motivation pour le créateur à intégrer, autant que faire se peut, le merveilleux à son écriture de l'imaginaire. Même si les lecteurs, pour leur part, sont encore prêts à accorder leurs faveurs à des ouvrages invraisemblables, les auteurs n'en sont pas moins soumis à une pression importante exercée par un contexte peu propice à la fiction. Aussi, face aux critiques lancées à l'encontre de la fiction, Cervantès va-t-il décider d'entreprendre sa propre lecture du texte aristotélicien et d'intensifier sa réflexion poétique. Cette démarche le conduira à faire évoluer son écriture au fil de ses créations et, parfois, à redéfinir certaines de ses conceptions. De *La Galatée* au *Persiles*, le créateur n'a pas forcément changé de point de vue, mais il choisit de l'exprimer différemment mettant en évidence ses propres questionnements sur les liens entre fiction et théorie, entre imaginaire et vraisemblance notamment. Pour ce faire, il prendra grand soin de souligner l'orthodoxie de sa création en s'appuyant sur les critères énoncés par Platon et repris par les moralistes des XVI^e et XVII^e siècles – comme il l'avait astucieusement fait pour l'impératif horacien – : en d'autres termes, il intègre à son écriture de l'imaginaire les critiques qui ont été émises et qui se sont renforcées au cours des années. Ce processus d'assimilation n'est pas immédiat et il nous faut examiner de plus près dans les œuvres de l'auteur les tournants pris dans son positionnement face aux règles et face à l'impératif de la vraisemblance. Si les licences poétiques sont tolérées à la fin du XVI^e siècle, l'auteur de *La Galatée* veille déjà à introduire des excuses ou des remarques laissant entrevoir le degré de perception que l'auteur a du caractère invraisemblable de l'univers créé : le défi littéraire de la vraisemblance est donc déjà présent à l'esprit de l'auteur.

« Aun siendo el primero de sus libros, *La Galatea* participa del deseo de despertar la admiración en los lectores, y esto es un factor esencial en el arte barroco. E.C. Riley escribe: « Para Cervantes, lo mismo que para Tasso, uno de los mayores problemas de la literatura consistía en encontrar la manera de reconciliar lo maravilloso y admirable con la verosimilitud ». En *La Galatea*, « lo maravilloso » se aparta (salvo en el caso de Calíope), y lo admirable se busca en la sorpresa de las acciones humanas, aun manteniendo la verosimilitud. »⁹¹⁵

En effet, dès *La Galatée*, Cervantès utilise, avec parcimonie, le merveilleux dans sa première œuvre, prouvant ainsi qu'il a déjà pressenti l'importance grandissante de la vraisemblance. En outre, ici et là, il paraît attentif à rappeler que tout l'univers pastoral n'est qu'un masque ou une

⁹¹⁵ LÓPEZ ESTRADA, F. ; LÓPEZ GARCÍA-BEDOY, M.T., *Introducción* ; CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 81.

construction artificielle destinée à dire – et, pour le récepteur, à lire – autre chose que ce qu'elle montre : dès le prologue, Cervantès affirme que « muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo en el hábito »⁹¹⁶. De plus, il parsème son ouvrage, de temps à autre, d'allusions à la distance que son public doit garder avec l'œuvre – lorsque les personnages de Damón et de Tirsi sont introduits, la comparaison étant alors ressentie par le lecteur comme une reformulation de l'avertissement énoncé dans le prologue, car ils sont « tan bien vestidos, aunque pastorilmente, que más parecían en su talle y apostura bizarros cortesianos que serranos ganaderos »⁹¹⁷ –. La récurrence de ces remarques indique déjà que Cervantès a voulu marquer l'ambiguïté sur laquelle repose le « roman pastoral ». Aussi, Damón et Tirsi, en écoutant l'églogue chantée par les bergers, éprouvent-ils une grande satisfaction « pareciéndoles que más que de pastoril ingenio parecían las razones y argumentos que para salir con su propósito los cuatro pastores habían propuesto »⁹¹⁸. Enfin, l'intervention de Lenio, dans la dispute sur l'Amour, aboutit à des conclusions assez semblables :

« Con esta canción acabó su razonamiento el desamorado Lenio, y con ella y con él dejó admirados a algunos de los que presentes estaban, especialmente a los caballeros, pareciéndoles que lo que Lenio había dicho, de más caudal que de pastoril ingenio parecía; »⁹¹⁹

La dispute à laquelle prend part Lenio avait déjà été annoncée par Aurelio « el Venerable »⁹²⁰. En effet, une première joute poétique opposant, cette fois, Lenio, Elicio et Erastro avait eu lieu dans le premier livre : Lenio était déjà décrit comme un virulent ennemi de l'Amour et les arguments que la Dispute développera se trouvent déjà en germe dans cette « graciosa pendencia »⁹²¹. Par ce type de remarques destinées à remettre en mémoire l'existence d'un masque pastoral ou à légitimer l'intrusion de certaines digressions philosophiques dans la bouche de simples bergers, Cervantès met aussi en évidence ce qui pourrait être considéré comme les incongruités inhérentes au genre lui-même. L'auteur n'est pas dupe du caractère artificiel de son œuvre. Ne souhaitant pas tromper son lecteur, il prend un grand soin à insérer de tels passages au cœur de sa création où transparaissent l'aveu amusé et le regard distancié du créateur. Anticipant, en effet, certaines critiques en ponctuant *La Galatée* de ces mises en garde récurrentes, Cervantès semble affirmer

⁹¹⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 158.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 368-369.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 433.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 235.

que si l'univers qu'il propose à ses lecteurs peut être considéré comme invraisemblable selon certains critères théoriques, l'auteur ne pourra cependant pas être accusé de menteur puisqu'il n'a eu de cesse de rappeler à ses lecteurs qu'ils étaient en présence d'un artifice.

D'ailleurs, dans *La Galatée*, une seule intervention du merveilleux est à relever. Pourtant, l'appartenance au genre pastoral semblait légitimer une présence plus abondante de cet ingrédient : en effet, si l'on se réfère au roman de Montemayor, par exemple, les êtres mythologiques et les phénomènes extraordinaires étaient bien plus nombreux et surgissaient bien plus tôt dans l'œuvre. Cervantès plaide, quant à lui, l'héritage constitué par cette tradition dans les pages de *La Galatée* de sorte que les références mythiques et mythologiques surgissant dans l'éplogue qu'il écrit participent de cette volonté. Également présentes dans les œuvres italiennes et espagnoles antérieures à *La Galatée*, de telles mentions visaient, elles aussi, à mettre en exergue ce lien sciemment tissé avec les modèles grecs et latins. En outre, pour les lecteurs de la fin du XVI^e siècle, la présence de telles références est presque considérée comme étant l'un des critères génériques du « roman pastoral ». Les nymphes, par exemple, se doivent ainsi d'apparaître dans les ouvrages revendiquant leur appartenance bucolique car, par leurs origines mythologiques, ces êtres évoquent derechef les créations de l'Antiquité auréolant les œuvres d'une dimension magique propice à susciter la rêverie et l'admiration. Ainsi, Boccace annonçait leur présence dès le titre de son œuvre – *Ninfale fiesolano* –. Or, comme le souligne Margot Arce de Vázquez, les créations de Boccace étaient bien connues des contemporains de Cervantès. Elle mentionne, en effet, « las dos novelas bucólicas de Boccaccio el *Ninfale Fiesolano* y el *Ninfale d'Ameta*, obras de carácter pastoril bien definido que tuvieron gran difusión en la España del siglo XVI »⁹²². Sannazaro et Montemayor, deux autres figures liées à la création pastorale, ne dérogeront pas non plus à la règle, puisqu'ils accueillent également ces êtres mythologiques dans leurs œuvres : dans le deuxième livre de *Los siete libros de la Diana*, Jorge de Montemayor insère ainsi un chant entonné par la nymphe Dórida⁹²³ et fait allusion à « las hermosas ninfas, tomando cada una su instrumento »⁹²⁴.

⁹²² ARCE DE VÁZQUEZ, Margot, *Obras completas : Literatura española e literatura hispanoamericana*, La Editorial, U.P.R., 2001, p. 112.

⁹²³ MONTEMAYOR, J., *Los siete libros de la Diana*, op.cit., p. 145-159.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 159.

Cervantès, qui publie pourtant *La Galatée* quelques décennies plus tard et est donc davantage soumis à l'impératif de la vraisemblance, passera outre ce précepte : il ne fera pas l'économie d'un épisode marqué par l'apparition d'une nymphe, plaçant ostensiblement son travail dans une filiation, repérable par le lecteur. De ce point de vue, Calliope, dont le chant occupe un espace important dans le dernier livre de *La Galatée*⁹²⁵, est un personnage clé dans la mesure où il permet de conclure la création de Cervantès par un nouvel ancrage de la filiation bucolique. Digne héritière des nymphes de Boccace ou de Montemayor, Calliope incarne la volonté de Cervantès de réaffirmer une dernière fois le respect qu'il montre envers les créations précédant *La Galatée*, car elles ont constitué des sources essentielles pour la réflexion métapoétique inscrite dans son églogue. Il est vrai que dès le second livre de l'ouvrage de Montemayor, les bergers cohabitent et discutent avec des nymphes : leur apparition ne semble pas exiger de longues explications et l'auteur de *Los siete libros de la Diana* paraît s'en remettre aux conventions du genre. La description occasionnée par cette apparition est, d'ailleurs, assez succincte :

« Y assí su passo a passo se fueron hazia aquella parte donde las bozes se oían y, escondiéndose entre unos árboles que estavan junto al arroyo, vieron sobre las doradas flores asentadas tres ninfas tan hermosas que parecía haver en ellas dado la naturaleza muy clara muestra de lo que puede. Venían vestidas de unas ropas blancas, labradas por encima de follajes de oro, sus cabellos, que los rayos del sol escurecían, rebueltos a la cabeça y tomados con sendos hilos de orientales perlas, con que encima de la cristalina frente se hazía una lazada, y en medio de ella estava una águila de oro, que entre las uñas tenía un muy hermoso diamante. »⁹²⁶

Certes, la vue de ces nymphes suscite quelque étonnement chez les bergers qui se cachent dans un premier temps. La description met l'emphase sur la beauté de ces êtres à travers le recours à un système comparatif et sur leur qualité surhumaine par la richesse de leur tenue. Pourtant, on remarque que l'auteur ne prend pas la peine de justifier le caractère exceptionnel de cette irruption et de la nature même de ces êtres, identifiés aussitôt comme des nymphes par la narration. D'ailleurs, quelques pages plus loin, bergers et nymphes échangeront, tout naturellement, des propos et partageront des péripéties communes : seul le genre pastoral autorise ces assemblages surprenants et c'est pourquoi l'auteur de *Los siete libros de la Diana* ne se préoccupe absolument pas d'expliquer ou de légitimer ce qui sera, bientôt, considéré comme un outrage insupportable à la vraisemblance. En choisissant ce modèle générique, Cervantès avait la possibilité d'user – et

⁹²⁵ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 563-589.

⁹²⁶ MONTEMAYOR, J., *Los siete libros de la Diana*, *op.cit.*, p. 142.

d'abuser – de tels personnages extraordinaires et de telles apparitions merveilleuses. Pourtant, dans *La Galatée*, le recours à cet expédient se fait rare et se limite même à une occasion. Il s'agit de l'apparition de la nymphe Calliope, qui est narrée de la façon suivante :

« Pero ya que el sosegado silencio se extendió por todo aquel sagrado valle, ya que el perezoso Morfeo había con el bañado ramo tocado las sienes y los párpados de todos los presentes, a tiempo que a la redonda de nuestro polo buena parte las errantes estrellas andado habían, señalando los puntuales cursos de la noche, en aquel instante, de la misma sepultura de Meliso se levantó un grande y maravilloso fuego, tan luciente y claro, que en un momento todo el oscuro valle quedó con tanta claridad como si el mismo sol le alumbrara; por la cual improvisa maravilla, los pastores que despiertos junto a la sepultura estaban, cayeron atónitos en el suelo, deslumbrados y ciegos con la luz del transparente fuego, el cual hizo contrario efecto en los demás que durmiendo estaban, porque, heridos de sus rayos huyó de ellos el pesado sueño, y aunque con dificultad alguna, abrieron los dormidos ojos, y viendo la extrañeza de la luz que se les mostraba, confusos y admirados quedaron; y así, cual en pie, cual recostado, y cual sobre las rodillas puesto, cada uno, con admiración y espanto, el claro fuego miraba. Todo lo cual visto por Telesio, adornándose en un punto las sacras vestiduras, acompañado de Elicio, Tirsi, Damón, Lauso y de otros animosos pastores, poco a poco se comenzó a llegar al fuego, con intención de, con algunos lícitos y acomodados exorcismos, procurar deshacer o entender de dó procedía la extraña visión que se les mostraba.

Pero, ya que llegaban cerca de las encendidas llamas, vieron que, dividiéndose en dos partes, en medio de ellas parecía una tan hermosa y agraciada ninfa, que en mayor admiración les puso que la vista del ardiente fuego. Mostraba estar vestida de una rica y sutil tela de plata, recogida y retirada a la cintura, de modo que la mitad de las piernas se descubrían, adornadas con unos coturnos, o calzado justo, dorados, llenos de infinitos lazos de listones de diferentes colores; sobre la tela de plata traía otra vestidura de verde y delicado cendal, que, llevado a una y otra parte por un ventecillo que mansamente soplabá, extremadamente parecía; por las espaldas traía esparcidos los más luengos y rubios cabellos que jamás ojos humanos vieron, y sobre ellos, una guirnalda sólo de verde laurel compuesta; la mano derecha ocupaba con un alto ramo de amarilla y vencedora palma, y la izquierda con otro de verde y pacífica oliva, con los cuales ornamentos tan hermosa y admirable se mostraba, que a todos los que la miraban tenía colgados de su vista; de tal manera, que, desechando de sí el temor primero, con seguros pasos alrededor del fuego se llegaron, persuadiéndose que de tan hermosa visión ningún daño podía sucederles. Y estando, como se ha dicho, todos transportados en mirarla, la bella ninfa abrió los brazos a una y otra parte, e hizo que las apartadas llamas más se apartasen y dividiesen, para dar lugar a que mejor pudiese ser mirada; y luego, levantando el sereno rostro, con gracia y gravedad extraña, a semejantes razones dio principio:

–Por los efectos que mi improvisa vista ha causado en vuestros corazones, discreta y agradable compañía, podéis considerar que no en virtud de malignos espíritus ha sido formada esta figura mía que aquí se os presenta, porque una de las razones por do se conoce ser una visión buena o mala es por los efectos que hace en el ánimo de quien la mira; porque la buena, aunque cause en él admiración y sobresalto, el tal sobresalto y admiración viene mezclado con un gustoso alboroto, que a poco rato le sosiega y satisface; al revés de lo que causa la visión perversa, la cual sobresalta, descontenta, atemoriza y jamás asegura. Esta verdad os aclarará la experiencia cuando me conozcáis y yo os diga quién soy y la ocasión que me ha movido a venir de mis remotas moradas a visitaros. Y porque no quiero teneros colgados del deseo que tenéis de saber quién yo sea, sabed, discretos pastores y bellas pastoras, que yo soy una de las nueve doncellas que en las altas y sagradas cumbres de Parnaso tienen su propia y conocida morada. Mi nombre es Calíope; mi oficio y condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y

jamás como debe alabada ciencia de la Poesía. (...) »⁹²⁷

Cervantès sollicite l'arsenal de tous les codes, aisément repérables par les lecteurs de l'époque : il se met, de la sorte, à l'abri en respectant les conventions du genre pastoral. Le merveilleux est, ici, dû à une apparition – celle d'un être mythologique, une muse – et le passage, qui fait le récit de cette vision, impromptue et merveilleuse, est soigneusement organisé, afin de retarder le plus possible l'identification de la vision. L'objectif de Cervantès vise à produire chez le lecteur, des sentiments forts, tel l'étonnement. En effet, dans un premier temps, la description semble venir ralentir le rythme de la narration. La nuit est tombée – elle s'incarne dans la figure mythologique de Morphée – et le sommeil s'empare peu à peu des personnages. Cependant, dans la même phrase, le syntagme temporel, « en aquel instante »⁹²⁸, produit une rupture dans cette harmonie nocturne : de fait, un premier phénomène merveilleux – l'adjectif « maravilloso »⁹²⁹ est ici juxtaposé à celui de « grande »⁹³⁰ – vient bouleverser la tranquillité. Les effets d'insistance sont légion soulignant, ainsi, le caractère mystérieux de ce feu, dont l'origine demeure inexplicée. La force du feu est également rehaussée par l'adjectivation, tandis que son caractère merveilleux se distingue dans le système de comparaison élaboré par l'auteur (« como si el mesmo sol le alumbrara »⁹³¹). Ce feu si étrange, associé à l'apparition du merveilleux, paraît même capable de perturber l'ordre naturel, ainsi que l'alternance jour / nuit qu'il renverse, d'ailleurs, par sa seule présence. Dans un deuxième temps, le récit se centre sur les effets provoqués par une telle vision. De la sorte, les réactions mettent également en relief le caractère de « maravilla »⁹³² du phénomène dont sont témoins les bergers. Certains « cayeron atónitos en el suelo »⁹³³, alors que ceux qui sont réveillés par la puissance de la lumière « confusos y admirados quedaron »⁹³⁴. Tous sont incapables de détourner les yeux de cette vision merveilleuse et tous sont envahis des mêmes sentiments que provoque la tragédie selon Aristote, comme le révèle le complément de manière, « con admiración y espanto »⁹³⁵. L'auteur ne s'arrête pas en si bon chemin et ménage une

⁹²⁷ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 558-561.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 558.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 558.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 558.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 558.

⁹³² *Ibid.*, p. 558.

⁹³³ *Ibid.*, p. 558.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 558.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 558.

nouvelle gradation dans ce passage : alors que les bergers ont déjà été témoins d'un phénomène merveilleux, ils vont assister à un nouvel événement, qui éveillera, en eux, une émotion encore plus intense (« Pero, ya que llegaban cerca de las encendidas llamas, vieron que, dividiéndose en dos partes, en medio de ellas parecía una tan hermosa y agraciada ninfa, que en mayor admiración les puso que la vista del ardiente fuego »⁹³⁶).

Cervantès se montre soucieux de faire perdurer le merveilleux tout au long de ce passage afin de maintenir l'attention de ses lecteurs en alerte : l'apparition de celle qui est, tout d'abord, présentée comme une « ninfa »⁹³⁷ a été savamment retardée et donnera lieu à une longue et belle description dans laquelle la nymphe apparaît, dotée des attributs d'une comédienne tragique, avec ses cothurnes et ses riches vêtements. Outre le phénomène inédit de son apparition, sa beauté est, elle aussi, décrite comme extra-ordinaire. En effet, ses cheveux sont les plus blonds et les plus longs « que jamás ojos humanos vieron »⁹³⁸, elle est aussi couronnée de laurier et subjugué tous les bergers : « con los cuales ornamentos tan hermosa y admirable se mostraba, que a todos los que la miraban tenía colgados de su vista »⁹³⁹. Le procédé de gradation dans ce passage n'atteint pas encore à son paroxysme avec le surgissement inattendu de la muse. En effet, contrairement à nombre d'apparitions de personnages, où le lecteur est, d'abord, mis en présence de leur chant ou de leur discours, Cervantès a opté pour une autre organisation narrative afin d'orchestrer l'apparition de la nymphe Calliope : dans ce passage, la vision et la description vont d'abord dominer et ce n'est que, dans un deuxième temps, que les bergers et le lecteur de *La Galatée* auront accès au discours de la nymphe et qu'un autre sens – l'ouïe – sera alors sollicité. Calliope prend, d'ailleurs, la parole, dans un geste où éclate sa puissance (« hizo que las apartadas llamas más se apartasen y dividiesen »⁹⁴⁰). Mais, même dans son discours, Cervantès n'a pas omis de créer un nouvel effet de retardement, puisque Calliope, avant de se présenter, commence par expliquer à ses auditeurs la façon de distinguer les visions positives d'autres négatives, au moyen des émotions produites par ces visions. Ce n'est qu'après ces considérations que la Muse dévoile son identité en affirmant : « no quiero teneros colgados del deseo que tenéis de saber quién yo

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 559.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 559.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 560.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 560.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 560.

sea »⁹⁴¹ ... Ainsi si Calliope paraît vouloir donner rapidement les clés nécessaires aux bergers pour qu'ils découvrent son nom, la narration, quant à elle, semble avoir cherché l'effet contraire pour les lecteurs de *La Galatée* : par l'accumulation des effets d'emphase et par les procédés de gradation et de retardement, le narrateur a, en effet, su maintenir les lecteurs dans un état de curiosité et de surprise qui les ont poussés à poursuivre leur lecture, afin de percer le mystère de cette apparition merveilleuse.

En choisissant un être mythologique, une muse, dans un univers pastoral, que nous avons déjà qualifié d'idéal, d'atemporel et d'utopique, Cervantès respecte donc les impératifs du genre :

« M. Levisi comenta que « ...los seres mitológicos son representados con los atributos reservados a las visiones celestes. » Cabe relacionar esta aparición con la técnica pictórica que utilizan los artistas de la época para la resurrección de Cristo, aunque Calfope aparece como una de las ninfas de Botticelli. La ambivalencia es el efecto resultante de esta aparición ante los pastores. »⁹⁴²

Le parti pris cervantin est, ainsi, justifié par les phénomènes de tradition : l'apparition d'un être extra-ordinaire – par son essence divine ou son origine mythologique – opère comme un thème récurrent dans le domaine iconographique constituant aussi un ressort utilisé dans d'autres « romans pastoraux ». L'apparition d'Orphée dans le livre IV de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, aboutissant à un chant en hommage à quarante-quatre femmes espagnoles « a un effet d'hypnose sur les bergers errants »⁹⁴³ et agit évidemment comme un modèle que Cervantès et ses lecteurs ont à l'esprit. L'intrusion du merveilleux est ainsi légitimée par la tradition, et peut être reçue et acceptée par les lecteurs et les théoriciens, sans être immédiatement remise en question d'après des critères de vraisemblance en vigueur.

La Galatée porte donc déjà l'empreinte de ces interrogations morales et poétiques qui prendront une place grandissante dans la création de Cervantès : les critiques relatives au caractère mensonger de l'œuvre ou à son invraisemblance deviennent une menace de plus en plus redoutée par les auteurs. Aussi, au moment où il rédige le *Persiles*, Cervantès a-t-il bien mesuré la généralisation de ces critères et de ces dangers de voir son œuvre condamnée parce qu'elle serait

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 560.

⁹⁴² LÓPEZ ESTRADA, F. ; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., *Introducción* in CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 56.

⁹⁴³ DAMIANI, Bruno, « Orphée dans le roman pastoral de Montemayor », *Criticón*, n°17, 1982, p. 9.

considérée comme mensongère ou bien peu vraisemblable. L’auteur a donc multiplié les questionnements dans son dernier ouvrage et, si dans *La Galatée*, des indications rappelaient de temps en temps les préoccupations théoriques de l’auteur, le *Persiles* est véritablement travaillé par toutes les problématiques liées au difficile équilibre à trouver entre respect d’une théorie et élaboration d’un ouvrage de divertissement. Comment susciter l’admiration des lecteurs sans avoir recours au merveilleux ? Comment, enfin, proposer une œuvre qui ne soit ni invraisemblable ni perçue comme mensongère, mais qui permette, tout de même, à l’imaginaire de l’auteur de parvenir à sa pleine expression ? Ces questions ont servi à Cervantès de fil d’Ariane dans son travail d’écriture. Dès lors, pour parer aux critiques relatives à l’invraisemblance, Cervantès va retourner à la source en méditant les propos du Stagirite et en tirant parti de toutes les suggestions présentes dans la *Poétique*. Comme le résume Mercedes Blanco :

« Para T.D. Stegmann, si el *Quijote* es un *antiroman*, una demolición de la novela tal como fue antes de la emergencia del aristotelismo poético, el *Persiles* es un *musterroman*, es decir una novela modelo, o un modelo de novela, construida según los cánones aristotélicos. Esto es decir mucho, y probablemente demasiado, pero es innegable que los problemas que plantea la *Poética*, aunque no sus dogmas, acompañan a Cervantes en la concepción de su obra, y en muchos aspectos de su ejecución. »⁹⁴⁴

Cervantès n’est pas disposé à mettre l’expression de son imaginaire entre parenthèse en raison d’un contexte hostile à l’épanouissement d’une fiction qui entretiendrait des liens gênants avec les notions de divertissement et d’invraisemblable. Aussi va-t-il tracer une voie médiane qui lui permettra de proposer un univers imaginaire où des événements incroyables, mais vraisemblables, stimuleront l’intérêt et l’imagination de ses lecteurs. Ainsi, lorsqu’Aristote observe que « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s’attendre »⁹⁴⁵, Cervantès va tenter de percer la signification de cette sentence en cherchant une mise en application satisfaisante : le *Persiles* propose, par exemple, un récit où la temporalité et la géographie laissent au lecteur ce sentiment que ce qui lui est conté pourrait effectivement se produire. Puisque les personnages évoluent, jusqu’à la fin du deuxième livre, dans un contexte inconnu par les lecteurs – ce Septentrion glacé – et à une époque révolue – l’évocation de la mort de Charles Quint constituant, à cet égard, une indication temporelle de nature à garder à distance le récit de la réalité des lecteurs de la deuxième décennie du XVII^e siècle –, il est tout à fait possible d’affirmer le caractère plausible de cette histoire. De la même façon, lorsqu’Aristote

⁹⁴⁴ BLANCO, M., « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* : entretenimiento y verdad poética », *art.cit.*, p. 8.

⁹⁴⁵ ARISTOTE, *Poétique*, *op.cit.*, p. 98.

affirmait qu'« Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction »⁹⁴⁶, l'épisode des faux captifs glissé par Cervantès dans le troisième livre du *Persiles* prendra l'allure d'une fictionnalisation de cette théorie aristotélicienne : l'un des personnages s'engage à apprendre aux faux-captifs des détails essentiels pour que personne ne puisse découvrir leur mensonge alors que leur récit – entrant précisément dans des détails susceptibles de les trahir – n'avait pas pu emporter la conviction d'un des deux maires qui avait lui aussi vécu une telle situation. Voici les propos que nous retrouvons sous la plume cervantine en guise de conclusion de ce passage métapoétique : « –No quiero que vayan a vuestra casa, sino en la mía, donde les quiero dar una lición de las cosas de Argel, tal, que de aquí adelante ninguno les coja en mal latín en cuanto a su fingida historia »⁹⁴⁷. Enfin, Aristote rappelait qu'en dernier lieu, il était légitime de brandir un argument péremptoire (« c'est ce que l'on raconte »⁹⁴⁸) : Cervantès ne va pas manquer de méditer et d'intégrer cette justification de la vraisemblance dans le *Persiles*. Si la sorcellerie n'est pas vraisemblable, les croyances encore partagées à l'aube du XVII^e siècle serviront cependant de justifications acceptables à la présence de trois sorcières dans le roman : dans le premier, dans le troisième et dans le quatrième livre, ces êtres investissent l'espace de la graphie légitimant leur apparition par la persistance de cette croyance populaire. De fait, lorsque Cenotia – la sorcière rencontrée par les personnages dans le palais de Policarpo – se présente, elle fait référence à son passé dans cette Espagne surveillée par le tribunal de l'Inquisition :

« Mi nombre es Cenotia; soy natural de España y criada en Alhama, ciudad del reino de Granada, conocida por mi nombre en todos los de España, y aun entre otros muchos, porque mi habilidad no consiente que mi nombre se encubra, haciéndome conocida mis obras. Salí de mi patria habré cuatro años, huyendo de la vigilancia que que tienen los mastines veladores que en aquel reino tienen del católico rebaño; mi estirpe es agarena; mis ejercicios, los de Zoroastes, y en ellos soy única. »⁹⁴⁹

Par ce portrait discret et critique dressé de ses contemporains bien crédules, Cervantès laisse aussi au lecteur du XVII^e siècle la possibilité de se référer à ses propres croyances ou à ces « on-dit » quant à ces figures inquiétantes de sorcières. Doit-on rappeler, à ce propos, que l'intérêt porté par l'Inquisition à ces femmes prétendant être dotées de pouvoirs surnaturels laisse aussi entrevoir, en négatif, le pouvoir qu'elles exercent sur les esprits de leurs contemporains croyant en leur existence ? Bartolomé Bennassar soulignait, d'ailleurs, que : « Bon nombre de femmes espagnoles

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁴⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 538.

⁹⁴⁸ ARISTOTE, *Poétique*, *op.cit.*, p. 128-129.

⁹⁴⁹ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 330.

ne se mêlent pas des choses de la foi, mais n'en prétendent pas moins à un savoir et des pratiques que l'Inquisiteur appellera sorcellerie hérétique, avant d'y reconnaître à nouveau la bêtise féminine »⁹⁵⁰. Et, quelques lignes plus loin, il fournit des chiffres attestant la place – certes relative, mais bien réelle – de la sorcellerie dans les procès du Saint-Office :

« Le même Kamen a recensé les procès jugés par le tribunal de Tolède au cours de deux périodes distinctes. Pour la première, 1575-1610 soit 35 ans, le Saint-Office instruisit 18 affaires de sorcellerie sur les 806 crimes jugés, tandis que, pour la période 1664-1794 soit 130 ans, il eut à connaître 100 affaires de sorcellerie sur un ensemble de 875 procès ; Pour la période 1573-1577, D. Peyre recense 6 affaires de sorcellerie jugées par le Saint-Office de Grenade. »⁹⁵¹

Si ces procès restent peu nombreux, ils révèlent néanmoins l'existence d'une foi bien réelle en ces figures : l'Inquisition s'est intéressée à ces cas, car elle y a décelé un risque potentiel en considérant ces superstitions comme la survivance d'un irrationnel non-religieux. En ce qui concerne le *Persiles*, ces chiffres – même réduits – justifient, en tout cas, l'apparition de personnages féminins maléfiques dont la vraisemblance repose sur ces croyances populaires encore présentes dans l'Espagne des Siècles d'Or.

Ces quelques exemples illustrent la façon de faire de Cervantès, qui est revenu au texte fondateur de la réflexion poétique, celui du Stagirite : l'auteur du *Persiles* s'est, en effet, efforcé de mettre en lumière le sens profond de ce concept de vraisemblance que ses contemporains érigent en étalon pour juger les œuvres, mais qu'ils déforment aussi bien souvent. Ce qu'il est intéressant d'observer réside, en définitive, dans le lien entre écriture de l'imaginaire et vraisemblance se nouant, de façon originale, dans le *Persiles* : loin de se tarir, l'imagination de l'auteur paraît avoir fait de la théorie une ressource nouvelle qui lui aura en outre permis de construire des épisodes où imaginaire et théorie se rencontrent et s'entrelacent. Cervantès ne renonce donc pas à créer des fictions à cause de cet impératif – émergent et exigeant – de la vraisemblance, mais il enrichit son écriture de cette réflexion métapoétique qu'il intègre de façon ostensible dans œuvre – comme il l'a aussi fait pour le précepte horacien du *utile dulci* –. Par rapport à *La Galatée*, le nombre d'intrusions de la théorie dans l'ouvrage s'accroît considérablement et, à cet égard, il ne faut pas oublier que l'étape constituée par la rédaction de *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* laissait supposer cette apparition massive de remarques

⁹⁵⁰ BENNASSAR, Bartolomé, *L'Inquisition espagnole XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 1979, p. 225.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 226.

métapoétiques. En effet, en examinant de plus près les romans de chevalerie, Cervantès ne pouvait manquer de s'intéresser aux jugements négatifs émis à l'encontre de ces formes considérées bien souvent comme mensongères. Pourtant, déjà dans cette création, les lecteurs percevaient des nuances notamment lorsqu'ils exprimaient le plaisir pris à les lire en dépit de leur invraisemblance. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* se montre déjà bien plus explicite que *La Galatée* dans cette mise en scène du savoir poétique et théorique par l'auteur et ce mouvement d'intensification se ressent encore dans la dernière œuvre de Cervantès qui ne manque jamais une occasion de réactiver ce débat autour de la vraisemblance. Dans le *Persiles*, le créateur a retenu de nouvelles modalités : il ne s'agit plus seulement de fictionnaliser cette problématique de la vraisemblance en replaçant les arguments – favorables ou hostiles à la fiction – dans la bouche des différents personnages, mais de l'inscrire dans la fiction. De la sorte, Cervantès révèle aux yeux de tous – lecteurs et théoriciens – qu'il n'a pas reculé devant le défi de l'impératif de la vraisemblance et plusieurs passages dans son œuvre s'apparentent à d'authentiques manifestes visant à démontrer la possible conciliation entre écriture de l'imaginaire et vraisemblable.

Dès le chapitre deux du second livre du *Persiles*, l'intervention d'un proche du roi Policarpo permet de rappeler que si des survivants sont retrouvés dans le bateau renversé, il ne faut pas croire au miracle, car c'est un fait déjà narré dans de nombreux livres et lui-même a assisté à une telle découverte :

« –Yo me acuerdo, señor, haber visto en el mar Mediterráneo, en la ribera de Génova, una galera de España que, por hazer el car con la vela se volcó como está agora este bajel, quedando con la gavia en la arena y la quilla al cielo; y, antes que la volviesen o enderezasen, habiendo primero oído rumor, como en éste se oye, aserraron el bajel por la quilla, haciendo un buco capaz de ver lo que dentro estaba; y el entrar la luz dentro, y el salir por él el capitán de la misma galera y otros cuatro compañeros suyos fue todo uno. Yo vi esto, y está escrito este caso en muchas historias españolas, y aun podrá ser viviesen agora las personas que segunda vez nacieron al mundo del vientre desta galera. Y, si aquí sucediese lo mismo, no se ha de tener a milagro, sino a misterio, que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza y los misterios son aquellos que parecen milagros y no los son, sino casos que acontecen raras veces. »⁹⁵²

Cet extrait n'est qu'un exemple de la technique mise en œuvre par Cervantès afin de conter des faits suscitant l'étonnement de ses lecteurs tout en sauvegardant leur orthodoxie face à la règle aristotélicienne de la vraisemblance. D'ailleurs, chaque passage du *Persiles* paraît expliquer ce précepte introduisant des nuances dans un éventail de termes assez voisins : ici, le personnage

⁹⁵² CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 284-285.

souligne l'existence d'une frontière – même ténue – entre miracle et mystère autorisant ainsi la narration qui va suivre. Au fil des pages, de nombreuses remarques visent à expliquer en quoi le fait conté est vraisemblable se superposeront à l'extrait cité plus haut. La malice de l'auteur se distingue dans un tel effet d'accumulation. Ainsi, dans le troisième livre, un personnage s'attache à fournir à Periandro des arguments justifiant le fait qu'il connaisse son identité : « No te admires en ver que te nombro por tu nombre, que uno soy de aquellos veinte que cobraron libertad en la abrasada isla bárbara, donde tú la tenías perdida »⁹⁵³. De façon assez similaire, lorsque les personnages sont sauvés des flammes, la narration rapporte que « el cual no ardió, no por milagro, sino porque las puertas eran de hierro y porque fue poco el fuego que se les aplicó »⁹⁵⁴ et, quand une femme paraît voler dans les airs, l'étonnement des personnages donne aussi lieu à un éclaircissement plausible ou, pour le moins, à des considérations destinées à démontrer le caractère vraisemblable du phénomène narré :

« Alzaron todos la vista y vieron bajar por el aire una figura que, antes que distinguiesen lo que era, ya estaba en el suelo, junto casi a los pies de Periandro. La cual figura era de una mujer hermosísima que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible, sin ser milagro. »⁹⁵⁵

Dans le *Persiles*, Cervantès a su faire progresser sa réflexion métapoétique se révélant à la fois plus audacieux et plus prudent que dans *La Galatée* : l'audace tient à cette manie cervantine de justifier chaque phénomène susceptible d'être jugé comme étrange du point de vue de la *Poétique* aristotélicienne. Il s'agit là d'une véritable provocation faite aux théoriciens de son temps puisque, par d'habiles pirouettes, l'auteur du *Persiles* n'en introduit pas moins dans son œuvre des épisodes dont la vraisemblance est parfois plus que douteuse, en dépit des précautions métanarratives mises en relief par la narration. Les arguments apportés aux faits contés attestent, dans le même temps, la prudence et l'ingéniosité du créateur qui anticipe les éventuelles critiques formulées à l'encontre du *Persiles*, car, on le sait, il n'est guère plus possible de suivre le chemin emprunté par l'Arioste dans son *Roland furieux*. En effet, dans les premières décennies du XVII^e siècle, il n'est plus envisageable d'écrire sans tenir compte de ces critères tirés de la *Poétique* du Stagirite et des suspicions partagées par les moralistes quant à la légitimité de la fiction : en interrogeant le principe de la vraisemblance, un impératif qui se durcit année après année, Cervantès dote son

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 436.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 551.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 573.

écriture d'une plasticité évidente puisqu'elle perdure, en dépit du contexte peu favorable, et se pare de nouvelles nuances en intégrant les principes théoriques à la matière fictionnelle.

En définitive, ce qui doit susciter l'attention du lecteur et du critique, c'est l'équation qui s'impose entre apparition du merveilleux et émergence d'un discours sur la création dès *La Galatée*. En effet, Calliope ne se contente pas de surgir devant le regard étonné des bergers, mais elle va aussi leur offrir un chant, qui prendra l'apparence d'un éloge enthousiaste des poètes et créateurs. Cette relation entre merveilleux et création est riche de sens dans la mesure où elle présente déjà la matrice de l'écriture de Cervantès : l'imaginaire va venir se substituer progressivement au recours au merveilleux, et l'auteur va ainsi pouvoir déléguer le rôle d'émerveiller les lecteurs à la création elle-même. Ce sera donc à la fiction – et à l'univers imaginaire construit pour le lecteur – que va revenir le rôle de le faire rêver et de le surprendre. Si l'auteur a souhaité détacher ce morceau en vers du reste de *La Galatée*, en introduisant des références à des auteurs contemporains de Cervantès et en froissant l'unité temporelle – voire atemporelle – du reste de l'œuvre, c'est pour mieux affirmer la relation que doivent chercher à entretenir création et émerveillement [cf annexe 13]. Le chant de Calliope est proféré dans un contexte étrange, celui d'une apparition insolite et merveilleuse, s'organisant autour d'un contenu qui dénote, fondamentalement, avec le reste de l'œuvre : le lecteur est, ici, mis en présence d'un hommage à la création littéraire et par ce chant, Cervantès pose, de façon éloquente, l'assimilation entre merveilleux et création – une technique qu'il reprend dans le musée imaginaire à la fin du *Persiles*⁹⁵⁶ –. Dans *La Galatée*, Cervantès a renoncé à utiliser toutes les licences poétiques du genre, par souci d'accorder son œuvre aux impératifs de vraisemblance qui s'étaient déjà imposés, mais c'est aussi dans ce premier ouvrage, qu'il a véritablement initié sa réflexion sur la problématique de l'introduction du merveilleux dans une création. C'est pourquoi, dans ses productions ultérieures, il confrontera les conclusions auxquelles il a abouti au moment de *La Galatée* à d'autres formes, peut-être moins codifiées, mais surtout *a priori* plus hermétiques au merveilleux. Or, lorsqu'elle analyse les récits de Periandro, Mercedes Blanco constate que « la frecuencia de lo extraordinario confiere a los hechos relatados un grado de improbabilidad que, a efectos prácticos, puede asimilarse a la pura y simple imposibilidad »⁹⁵⁷. Le merveilleux a donc

⁹⁵⁶ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 664-665.

⁹⁵⁷ BLANCO, M., « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* : entretenimiento y verdad poética »,

encore réussi à se frayer un chemin dans un ouvrage comme le *Persiles*, même si Cervantès a dû élaborer des stratagèmes pour introduire cet ingrédient qu'il considère bienvenu dans ses créations afin d'en marquer la facture imaginaire. Par les effets d'insistance soulignés par Mercedes Blanco, l'auteur du *Persiles* met en exergue le caractère fictionnel de ces épisodes et de ces récits : ce phénomène de saturation permet, tout à la fois, de montrer que le récit de Periandro, par exemple, est peu crédible, mais qu'il n'en est pas moins source de plaisir pour la plupart de ses auditeurs. Étant donné que l'apparition des événements merveilleux se borne aux récits des personnages dans le *Persiles*, le vraisemblable n'est pas, pour autant, remis en question en ce qui concerne le livre dans sa totalité. Sans cesse en quête d'une position médiane, Cervantès emploie un outil qu'il a finement étudié et qu'il expose : s'il introduit du merveilleux, il le fait à bon escient, c'est-à-dire dans des contextes bien définis que sont les discours des personnages. Une telle utilisation d'un élément chaque fois plus critiqué par les théoriciens de l'époque va finalement insuffler au texte un caractère métapoétique : la vraisemblance est bel et bien présente dans l'œuvre, elle est même mise en évidence au sein de la narration tout en étant interrogée, problématisée et mise en scène comme une contrainte littéraire devenue incontournable. Dans le même temps, Cervantès réaffirme le lien fondamental existant entre merveilleux et écriture de l'imaginaire : toute création doit étonner, surprendre, mais aussi émerveiller les lecteurs qui, s'ils acceptent le pacte de lecture et découvrent sa signification profonde, sauront que ce qui est conté n'est pas la vérité, mais ils n'en éprouveront pas moins une authentique délectation à la lecture de tels ouvrages.

Alors que le contexte aurait pu inciter Cervantès à renoncer au merveilleux, nous le retrouvons dans *La Galatée* et, bien des années plus tard, dans le *Persiles* : un tel constat prouve que le créateur a perçu que le plaisir de la lecture était aussi fondé sur l'émerveillement et que les auteurs devaient continuer à investir le champ de l'extraordinaire dans leurs œuvres. Ce choix est d'ailleurs pertinent au vu des lectures de ses contemporains qui semblent encore subjugués au début du XVII^e siècle par la magie, les mystères qui les entourent et les intriguent. Aussi, dans le *Viaje del Parnaso*, Cervantès se posait-il la question « ¿Cómo puede agradar un desatino, / si no es que de propósito se hace, / mostrándole al donaire su camino ? »⁹⁵⁸ et dans le *Persiles*, reviendra-t-il sur ces problématiques de la vraisemblance, de l'incrédulité et du pacte de lecture :

art.cit., p. 14.

⁹⁵⁸ CERVANTES, M., *Viaje del Parnaso*, op.cit., p. 105.

« Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos y, así, muchos por la raridad con que acontecen, pasan plaza de apócrifos y no son tenidos tan verdaderos como lo son. Y, así, es menester que les ayuden juramentos o, a lo menos, el buen crédito de quien los cuenta; aunque digo que mejor sería no contarlos, según aconsejan aquellos antiguos versos castellanos que dicen:

Las cosas de admiración
No la digas ni las cuentas,
Que no saben todas gentes
Cómo son. »⁹⁵⁹

Malgré les avertissements présents dans la citation du Marquis de Santillane, le *Persiles* sonde encore les espaces de l'imaginaire et du merveilleux, car si les intrusions d'épisodes difficiles à croire et extraordinaires sont savamment orchestrées, le lecteur y prendra plaisir et sera incité à réunir dans son esprit toutes les histoires incroyables provenant du folklore ou des ouvrages de l'Antiquité, par exemple. L'écriture de l'imaginaire n'est pas un « desatino » inconscient, mais un projet qui se construit, se définit et se déploie peu à peu : la présence du merveilleux dans *La Galatée* et dans le *Persiles* constitue un nouvel indice de la marque de fabrique de cette écriture prouvant, une fois de plus, que Cervantès ne perd jamais de vue son lecteur. Les œuvres qu'il propose sont rédigées pour que différents types de lecteur puissent expérimenter ce moment d'évasion dispensé par le livre de fiction et tout particulièrement par l'écriture de l'imaginaire. Or, il serait de bonne méthode de découvrir, à présent, comment l'auteur présente-t-il ce projet à ses lecteurs et comment les incite-t-il à participer à ce projet particulier : nous avons évoqué, plus haut, la définition du pacte de lecture proposée par Cervantès pour guider au sein de ses créations celui qui accepte d'adopter la position de l'explorateur, mais il est intéressant de constater que pour *La Galatée* et pour le *Persiles*, Cervantès a privilégié l'immersion totale dans l'imaginaire en se tournant vers le début *in medias res*.

⁹⁵⁹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 583.

- Introduire le lecteur dans l'imaginaire : le début *in medias res*

Le début *in medias res* est un choix formel marqué et il semble particulièrement approprié pour projeter directement le lecteur dans le monde imaginaire développé, par la suite, au sein de l'œuvre. En guise de préambule à l'analyse des deux *incipit* de *La Galatée* et du *Persiles*, nous pourrions reprendre à notre compte les propos de Jean Rousset :

« Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'œuvre se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. »⁹⁶⁰

Commencer un ouvrage n'est pas chose aisée pour les auteurs ; de la même façon, entamer la lecture reste parfois un exercice difficile pour les lecteurs qui ne disposent que d'un nombre réduit d'indices afin de se préparer à une telle expérience. En outre, la lecture restera incontestablement orientée par cette première approche constituée par la découverte de l'*incipit*. Or, pour les créateurs, deux choix s'offrent à eux : le début *ab ovo* ou le début *in medias res*. Le premier d'entre eux est assez fréquent dans la création espagnole puisque nous le retrouvons dans la production picaresque, notamment, ou dans *Amadís de Gaula*. Dans l'œuvre de Cervantès, l'auteur a privilégié ce procédé pour *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* : plus « traditionnelle », cette ouverture permet aux lecteurs de recueillir rapidement un certain nombre de références car l'*incipit* expose, d'emblée, l'origine des personnages. Inversement, le début *in medias res* – celui que Cervantès retient pour *La Galatée* et le *Persiles* – serait perçu comme un choix marqué par le lecteur : également appelé *ordo artificialis*, ce dispositif soulignerait le caractère artificiel d'une telle entrée en matière. D'ailleurs, les conclusions de Mercedes Blanco nous invitent à nous concentrer sur ces premières pages qui présenteraient, de surcroît, au lecteur le projet esthétique de l'auteur : « sin embargo para enjuiciar el proyecto estético de Cervantes, y las reacciones que podía suscitar en un lector de su tiempo, es importante darse cuenta de que una entrada tan brusca al mundo imaginario del relato no era ni mucho menos la norma »⁹⁶¹. Il est vrai que le début *in medias res* s'inscrit dans une tradition et qu'il ne doit pas être considéré, à proprement parler, comme « original ». C'est ce que nous explique notamment Virginie Passot :

⁹⁶⁰ ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1989, p. II.

⁹⁶¹ BLANCO, M., « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* : entretenimiento y verdad poética », *art.cit.*, p.32.

« C'est une forme de début qui existe depuis l'antiquité, notamment dans le genre de la poésie épique. Horace en avait fait un modèle d'exorde, dans *De Arte poetica*, et citait Homère en exemple: « Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits, comme s'ils étaient connus ». Dans cette phrase on retrouve le dynamisme, et aussi l'importance du pouvoir de séduction de cette dramatisation immédiate. Comme le souligne Andrea Del Lungo, c'est aussi la dimension énigmatique du début *in medias res* qui lui confère son caractère séductif: on y pratique la rétention d'information, des feintes supposant connu cet univers fictionnel dont le lecteur ne peut rien savoir, et on y dissimule les antécédents de l'histoire, donc le lecteur ne peut en saisir les tenants et les aboutissants. »⁹⁶²

À la lumière de ces remarques et après avoir relevé que Cervantès a opté pour le début *in medias res* dans *La Galatée* et dans le *Persiles*, il nous faut déterminer la signification de cette présentation formelle en la mettant en regard avec la notion d'« écriture de l'imaginaire » que nous cherchons à définir. Pourquoi Cervantès privilégie-t-il, pour ces deux créations, un tel commencement ? Et en quoi ce parti pris peut-il se justifier en fonction du projet d'écriture que désire faire advenir l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* ?

La Galatée est donc le premier ouvrage narratif de Cervantès où la question de l'ouverture de l'œuvre s'est posée à l'auteur. Or, au lieu de reprendre le début *ab ovo* ou de faire précéder son ouvrage d'un « argumento », Cervantès, après son prologue, fait le choix de commencer son églogue en proposant, d'emblée, un poème, plongeant ainsi directement le lecteur dans l'intériorité d'un personnage encore non-identifié. Cette technique introduit un certain nombre d'écarts par rapport à ce que Jorge de Montemayor, par exemple, avait privilégié dans *Los siete libros de la Diana*. En effet, le premier « roman pastoral » espagnol est précédé de ce qui est présenté au lecteur comme « Argumento de este libro »⁹⁶³ :

« En los campos de la principal y antigua ciudad de León, riberas del río Ezla, hubo una pastora llamada Diana, cuya hermosura fue extremadísima sobre todas las de su tiempo. Esta quiso y fue querida en extremo de un pastor, llamado Sireno, en cuyos amores hubo toda la limpieza y honestidad possible. Y en el mismo tiempo la quiso más que a sí otro pastor llamado Silvano, el cual fue de la pastora tan aborrescido que no había cosa en la vida a quien peor quisiese. Sucedió, pues, que como Sireno fuesse forçadamente fuera del reino a cosas que su partida no podía excusarse y la pastora quedase muy triste por su ausencia, los tiempos y el corazón de Diana se mudaron y ella se casó con otro pastor llamado Delio, poniendo en olvido el que tanto había querido; el cual, viniendo después de un año de ausencia con gran deseo de ver a su pastora, supo antes que llegasse cómo era ya casada.

⁹⁶² PASSOT, Virginie, « Essai de caractérisation de la construction d'un univers fictif à travers le commencement romanesque (corpus anglophone) », *Linguistique et littérature. Cluny, 40 ans après.*, vol. II, Driss Ablali et Margareta Katsberg Sjöblom (Eds), 2010, p. 7-8.

⁹⁶³ MONTEMAYOR, J., *Los siete libros de la Diana, op.cit.*, p. 71.

*Y de aquí comienza el primero libro. Y en los demás hallarán muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debaxo de nombres y estilo pastoril. »*⁹⁶⁴

Cette pièce liminaire contient un rapide résumé explicatif, permettant au lecteur de repérer les éléments essentiels de la trame narrative (lieu, personnages, élément perturbateur) avant d'initier sa lecture. D'autre part, il convient d'insister sur la conséquence – que l'on pourrait considérer comme négative si on l'envisage par rapport à l'effet de surprise recherché par un début *in medias res* – de l'introduction de cet « argumento » : en effet, ce préambule atténue considérablement la portée du début *in medias res* censé dérouter et déstabiliser, un instant, le lecteur. Cervantès semble avoir étudié le choix réalisé par son prédécesseur, Jorge de Montemayor et, pour *La Galatée*, il travaille l'entrée de plain-pied, si l'on peut dire, dans l'univers bucolique qu'il offre à ses lecteurs : refusant toute médiatisation, il décide même de confronter directement son public à l'intériorité d'un personnage en le mettant en présence d'un chant. Soulignons, en outre, que, pour sa première œuvre narrative, la décision de commencer par une pièce en vers peut sembler assez paradoxale. En effet, José Manuel Trabado Cabado perçoit dans cette décision – qui marque une rupture avec *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor et la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo où la prose avait été retenue pour présenter aux lecteurs la situation initiale – l'originalité de la première création cervantine. Par ce biais, Cervantès affirme, d'emblée, le rôle essentiel joué par les morceaux versifiés et le critique remarque que :

« Con estos datos se puede comenzar a atisbar la renovación estructural que supone *La Galatea* de Cervantes respecto a sus dos precedentes. El hecho de que la obra de Cervantes se inicie con un poema puesto en boca de uno de sus protagonistas puede dar idea de las numerosas funciones que desempeñará la lírica en la *opera prima* de don Miguel. »⁹⁶⁵

La distance prise par le créateur face aux modèles nationaux de *Los siete libros de la Diana* et de la *Diana enamorada* nous semble particulièrement significative d'une recherche personnelle : Cervantès n'a pas suivi la tradition et il a déjà longuement réfléchi sur la façon la plus effective pour introduire son lecteur dans la construction imaginaire qu'il lui propose. Voici l'*incipit* de *La Galatée* :

« Mientras que al triste, lamentable acento
del mal acorde son del canto mío,
en Eco amarga, de cansado aliento,
responde el monte, el prado, el llano, el río,

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

⁹⁶⁵ TRABADO CABADO, J. M., *Poética y pragmática del discurso lírico, op.cit.*, p. 133.

demos al sordo y presuroso viento
 las quejas que del pecho ardiente y frío
 salen a mi pesar, pidiendo en vano
 ayuda al *río*, al *monte*, al *prado*, al *llano*.

Crece el humor de mis cansados ojos
 Las aguas de este *río*, y de este *prado*
 Las variadas flores son abrojos
 Y espinas que en el alma se han entrado;
 No escucha el alto *monte* mis enojos,
 Y el *llano* de escucharlos se ha cansado;
 Y así, un pequeño alivio al dolor mío
 No hallo en *monte*, en *llano*, en *prado*, en *río*.

Creí que el *fuego* que en el alma enciende
 el niño alado, el *lazo* con que aprieta,
 la *red* sutil con que a los dioses prende,
 y la furia y rigor de su *saeta*,
 que así ofendiera como a mí me ofende
 al sujeto sin par que me sujeta;
 mas contra un alma que es de mármol hecha,
 la *red* no puede, el *fuego*, el *lazo* y *flecha*.

Yo sí que al *fuego* me consumo y quemo,
 Y al *lazo* pongo humilde la garganta,
 Y a la *red* invisible poco temo,
 Y el rigor de la *flecha* no me espanta.
 Por esto soy llegado a tal extremo,
 A tanto daño y desventura tanta,
 Que tengo por mi gloria y mi sosiego
 La *saeta*, la *red*, el *lazo*, el *fuego*.

Esto cantaba Elicio, pastor en las riberas de Tajo, con quien Naturaleza se mostró tan liberal cuanto la Fortuna y el Amor, escasos; aunque los discursos del tiempo, consumidor y renovador en las humanas obras, le trujeron a términos que tuvo por dichosos los infinitos y desdichados en que se había visto (y en los que su deseo le había puesto) por la incomparable belleza de la sin par Galatea, pastora en las mismas riberas nacida; y aunque en el pastoral y rústico ejercicio criada, fue de tan alto y subido entendimiento que las discretas damas, en los reales palacios crecidas y al discreto trato de la corte acostumbradas, se tuvieron por dichosas de parecerla en algo, así en la discreción como en la hermosura. Por los infinitos y ricos dones con que el Cielo a Galatea había adornado, fue querida y con entrañable ahínco amada de muchos pastores y ganaderos que por las riberas del Tajo su ganado apacentaban; entre los cuales se atrevió a quererla el gallardo Elicio con tan puro y sincero amor cuanto la virtud y honestidad de Galatea permitía. »⁹⁶⁶

L'incipit de *La Galatée* plonge donc, de façon abrupte, le lecteur dans l'univers pastoral. En effet, les indications référentielles ne lui seront fournies, à proprement parler, qu'après le poème, même si déjà, à la lecture des vers, il s'évertuera à identifier notamment l'auteur et le sujet du chant. Au sein du poème, Cervantès a également préparé un léger effet d'attente, car c'est seulement au

⁹⁶⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 165-168.

second vers que surgit une première personne (à travers le « *mío* »⁹⁶⁷) laissant ainsi au lecteur la possibilité de formuler des hypothèses sur l'identité de ce « *yo* ». L'émergence de la voix poétique se dresse ainsi comme le premier repère laissé au lecteur lui indiquant qu'il va devoir être attentif et se laisser porter par le chant s'il souhaite reconstruire le contexte d'énonciation. À partir de l'apparition de la première personne, le poème dissémine de nouvelles références et le lecteur pourra bientôt situer ce « *yo* » poétique dans un cadre bucolique (par l'entremise des répétitions des termes « *monte* », « *prado* », « *llano* » et « *río* » que le poème ordonne et désordonne au fil des vers). Il comprendra, de surcroît, le motif et la cause de la plainte émise par ce « *je* » poétique, encore non identifié : l'Amour. Présenté comme un élément perturbateur, le sentiment amoureux est aussi immédiatement associé à l'expression poétique et au chant (« *demus al sordo y presuroso viento / las quejas que del pecho ardiente y frío / salen a mi pesar* »⁹⁶⁸). Or, cette alliance entre sentiment et expression du sentiment est, bien sûr, fondatrice du « roman pastoral » : c'est parce que les personnages chantent leur douleur que le lecteur peut découvrir ce qui se cache dans ces cœurs agités par le sentiment amoureux – les créations versifiées puisant leur origine dans l'expérience amoureuse des personnages –. Ce n'est que dans un deuxième temps, une fois le chant achevé, que le lecteur pourra véritablement réunir les éléments nécessaires à sa représentation du contexte dans lequel prend place ce poème liminaire : le sujet de l'énonciation sera alors clairement présenté (« *Esto cantaba Elicio* »⁹⁶⁹), le lieu sera défini par un toponyme évocateur (« *pastor en las riberas de Tajo* »⁹⁷⁰) et la cause de la douleur sera mentionnée (« *por la incomparable belleza de la sin par Galatea* »⁹⁷¹), grâce à l'introduction du nom du personnage éponyme.

Cette rapide analyse de l'*incipit* de *La Galatée* permet de dégager les deux fonctions principales assumées par le début *in medias res* : d'une part, il transporte, sans transition, le lecteur, dans l'intériorité d'un personnage et dans un univers pastoral, un monde idyllique, néanmoins troublé par des situations amoureuses non symétriques. D'autre, part, il esquisse et annonce le système sur lequel se bâtira l'architecture de *La Galatée* : le sentiment amoureux

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 167.

justifie l'introduction des chants ou des discours des différents personnages. Nous avons déjà évoqué le lien entre création poétique et amour dans les ouvrages de Cervantès et dans *La Galatée*, il est toutefois significatif de consigner que cette relation est exposée dès l'*incipit*. Le fait de commencer un « roman pastoral » par un chant est une façon astucieuse imaginée par Cervantès pour plonger immédiatement son lecteur dans le cœur de l'œuvre tout en lui indiquant ce qui occupera le plus d'espace dans *La Galatée* : l'absence de transition entre le titre et le poème immerge le lecteur dans l'univers bucolique le confrontant, dès la première page, aux éléments fondateurs du genre sans passer par un discours explicatif. En effet, en prenant connaissance du chant d'Elicio – dont il découvrira l'identité *a posteriori* –, le lecteur se représente une voix poétique qui se plaint, dans un contexte pastoral, d'un amour non-réciproque : ainsi, malgré – ou précisément, grâce à – la brutalité de ce commencement *in medias res*, le lecteur dispose de toutes les clés pour identifier le genre de l'œuvre, ainsi que la problématique essentielle qui occupera l'espace du livre. En seulement trente deux vers, Cervantès a synthétisé la spécificité du « roman pastoral » tout en déconcertant son lecteur. Aussi, avec *La Galatée*, l'auteur prouve qu'il a déjà perçu le pouvoir des premiers mots et des premières pages d'une œuvre : étant donné que le seuil d'un ouvrage est un lieu essentiel pour que fonctionne le phénomène d'accroche du lecteur et qu'il conditionne toute la lecture, la décision de projeter, de façon radicale, le lecteur dans l'univers pastoral tout en lui proposant un résumé des ressorts essentiels du genre apparaît comme un moyen habile pour l'inciter à poursuivre sa lecture. Refusant de faire précéder sa création d'un « *argumento* », la pièce poétique liminaire que Cervantès introduit n'en assume pas moins ce rôle en esquissant les grandes lignes du genre. L'absence de noms propres, de toponymes et d'explicitations dans le poème désemparera, à n'en point douter, le lecteur mais elle est aussi considérée comme indispensable pour Cervantès : elle affirme l'universalité de la création – l'identification de la voix poétique importe peu et c'est la composition en elle même que l'auteur de *La Galatée* invite à considérer – et elle participe à la déréalisation du chant. Ce faisant, le caractère imaginaire de l'ouvrage est ainsi explicité dès les premiers vers.

La Galatée présente un *incipit* particulièrement travaillé dans lequel Cervantès affirme, tout à la fois, l'importance accordée à la poésie au sein de son ouvrage – ce qu'annonçait déjà le terme « égloga » retenu pour qualifier sa création – et la volonté de proposer une expérience de lecture particulièrement intense. Le lecteur est invité à abandonner son *hic et nunc* pour pénétrer

dans cet univers poétique dominé par l'Amour. Offrant à son récepteur une expérience de la rupture et du passage, Cervantès ne le guide pas moins en lui proposant une synthèse des composantes bucoliques. Or, au terme de son parcours de création, l'auteur du *Persiles* se tournera encore vers cet *ordo artificialis* qui s'associerait ainsi plus particulièrement aux créations que la critique a placées dans la catégorie de « romance »⁹⁷². En ouvrant le *Persiles*, nous sommes, de nouveau, en présence d'un début *in medias res* et Cervantès semble avoir voulu accentuer le rôle dévolu à cette première page, à ce seuil du livre. Cette volonté de parfaire l'entrée en matière dans le *Persiles* se fonde également sur l'analyse de la fonction attribuée à l'*ordo artificialis* dans le genre épique : Cervantès sait que les plus grands poètes épiques l'ont privilégié et que *L'Histoire Éthiopique* a été louée pour son début *in medias res*. En effet, dans la *Philosophía antigua poética*, il ne fait aucun doute que l'*ordo artificialis* est celui qu'il faut retenir pour toute épopée :

« ¿De dónde ha de tomar su principio?, porque se dice que debe comenzar del medio de la acción y que así lo hizo Homero en su Ulysea y así Heliodoro en su Historia de Ethiopia; y es la razón, porque, como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y es así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado. »⁹⁷³

Est-ce seulement parce qu'il se mesure au genre épique que Cervantès décide de suivre Homère et Héliodore ? Il convient d'observer que le médecin vallisolétain insiste sur les effets produits par le début *in medias res* : l'artifice d'un début abrupt stimulerait le lecteur et serait perçu comme une énigme à résoudre au fil de la lecture. Or, Jacques Amyot en arrivait à de pareilles conclusions dans son analyse de l'ouvrage d'Héliodore lorsqu'il constatait la capacité à « suspendre » l'entendement ainsi que la « satisfaction » et la « jouissance » du lecteur⁹⁷⁴. La réapparition du début *in medias res* sous la plume de Cervantès trouve donc des justifications dans la tradition épique et ce sont les remarques relatives aux effets produits sur le lecteur qui ont davantage inspiré l'auteur du *Persiles* : les similitudes entre les observations d'Alonso López Pinciano et de Jacques Amyot attestent que les contemporains de Cervantès avaient déjà saisi l'importance de ce seuil qu'est l'*incipit* – la *dispositio* étant étudiée systématiquement en fonction de la réception des ouvrages –.

⁹⁷² RILEY, E.C., « Una cuestión de género » in RILEY, E.C., « *La rara invención* ». *Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Editorial Crítica, p.187.

⁹⁷³ LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, *op.cit.*, p. 482.

⁹⁷⁴ AMYOT, J., « Le proesme du translateur », *op.cit.*, p. 160-161.

L'auteur du *Persiles* reprend cette ouverture associée au genre épique dans les esprits des lecteurs pour les guider – ou les perdre – dans leur approche de l'univers imaginaire. Entre hommage aux modèles épiques, mais aussi à *La Galatée*, les premières pages du *Persiles* établissent sans conteste une relation singulière avec le lecteur :

« Voces daba el bárbaro Corsicurvo, a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada.

–Haz, ¡oh Cloelia! –decía el bárbaro–, que, así como está, ligadas las manos atrás, salga acá arriba, atado a esa cuerda que descuelgo, aquel mancebo que habrá dos días que te entregamos. Y mira bien si, entre las mujeres de la pasada presa, hay alguna que merezca nuestra compañía y gozar de la luz del claro cielo que nos cubre y del aire saludable que nos rodea.

Descolgó en esto una gruesa cuerda de cáñamo y, de allí a poco espacio, él y otros cuatro bárbaros tiraron hacia arriba; en la cual cuerda, ligado por debajo de los brazos, sacaron asido fuertemente a un mancebo, al parecer de hasta diez y nueve o veinte años, vestido de lienzo basto, como marinero, pero hermoso sobre todo encarecimiento. Lo primero que hicieron los bárbaros fue requerir las esposas y los cordeles con que a las espaldas traía ligadas las manos; luego le sacudieron los cabellos, que, como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían; limpiaron el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban. No mostraba el gallardo mozo en su semblante género de aflicción alguna; antes, con ojos al parecer alegres, alzó el rostro y miró al cielo por todas partes y, con voz clara y no turbada lengua, dijo:

« –Gracias os hago, ¡oh inmensos y piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos oscuros calabozos, de donde agora salgo, de sombras caliginosas la cubran. Bien querría yo no morir desesperado, a lo menos porque soy cristiano, pero mis desdichas son tales que me llaman y casi fuerzan a desearlo. »⁹⁷⁵

Dans le *Persiles*, Cervantès n'a pas recours au vers pour projeter son lecteur dans son univers, celui du « roman d'aventures et d'épreuves ». Remarquons toutefois que les premiers mots retenus par l'auteur forment un étonnant hendécasyllabe polyrythmique ⁹⁷⁶(« Voces daba el bárbaro Corsicurvo ») où les vélaires et les occlusives créent une dissonance et une aspérité annonciatrices du contenu développé dans les lignes suivantes. Le début *in medias res* opère comme une relecture de la technique d'Héliodore, mais Cervantès, fort de ses expériences précédentes, la mène à ses limites afin de proposer une entrée en matière d'une violence inouïe. Ainsi, comme dans l'*incipit* de *La Galatée*, le lecteur ne disposera que de très peu d'éléments pour définir le contexte : trois

⁹⁷⁵ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 127-129.

⁹⁷⁶ La structure rythmique de cet hendécasyllabe (1-3-5-10) ne correspond à aucun schéma employé alors : il n'est ni héroïque (2-6-10), ni mélodique (3-6-10), ni saphique (4-6-8-10), ni dactylique (1-4-7-10) et se pose donc dans sa singularité (Je remercie mon directeur de thèse, Ricardo Saez, de m'avoir indiqué cette particularité).

personnages sont mentionnés et sont caractérisés de façon très rapide. En outre, la juxtaposition de ces divers personnages crée un contraste flagrant laissant suggérer une relation de bourreau à victime : en effet, tout semble opposer « el bárbaro Corsicurvo »⁹⁷⁷, « la miserable Cloelia »⁹⁷⁸ et le « mancebo »⁹⁷⁹ dont la beauté est particulièrement soulignée. De façon analogue, les références spatio-temporelles restent volontairement obscures : aucun toponyme ne permet de situer la « profunda mazmorra »⁹⁸⁰ ; les indices temporels (« aquel mancebo que habrá dos días que te entregamos »⁹⁸¹, « la pasada presa »⁹⁸²) esquissent une chronologie, sans fournir au lecteur la possibilité de se représenter un cadre historique cohérent. L'*incipit* cultive donc le flou et l'imprécision afin que le lecteur ressente pleinement la violence sonore des mots : il est ainsi complètement entraîné dans le chaos du monde exposé. À cet égard, la première phrase est particulièrement éloquente, puisqu'elle ébauche un univers apocalyptique où le fracas (« voces »⁹⁸³, « su terrible y espantoso estruendo »⁹⁸⁴ que « cerca y lejos se escuchaba »⁹⁸⁵), la barbarie (« el bárbaro »⁹⁸⁶, « de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba »⁹⁸⁷), l'enfermement et la mort (« una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados »⁹⁸⁸, « la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada. »⁹⁸⁹) affichent la brutalité de ce début *in medias res*. Un tel *incipit* comble donc les attentes du lecteur à la recherche d'aventures et de frissons puisqu'il l'introduit *ex abrupto* dans un univers engendré dans la violence et le chaos. Dans le même temps, il le décevra et le surprendra en lui ôtant tout espoir de se repérer et de se raccrocher à des références disséminées dans le texte : en effet, le lecteur ne retrouve aucun personnage éponyme, il est mis face à un épisode qui semble avoir atteint au paroxysme de la violence sans être en mesure d'identifier les personnages ni les lieux... Ce sont donc uniquement les effets d'opposition

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 128.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 127-128.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 128.

et de contraste à l'œuvre dans l'*incipit* qui pourront lui permettre de se figurer un univers manichéen : la lumière et l'ombre, le bourreau et la victime, la barbarie et la chrétienté sont autant de systèmes binaires constituant des repères laissés au lecteur. Soulignons, en outre, que l'orchestration sonore happe le lecteur et que la singularité de l'hendécasyllabe apertural l'a plongé dans une altérité d'écriture : en effet, Cervantès a modifié tous les paramètres de ce vers et c'est donc par une éclatante nouveauté que s'ouvre le *Persiles*. Aussi, le lecteur devra-t-il poursuivre sa lecture s'il veut trouver la clé de l'*incipit* : il doit chercher, en même temps que les personnages, à sortir de cette « profunda mazmorra »⁹⁹⁰ que représente cet obscur début *in medias res*.

Les deux *incipit* que nous venons d'analyser se fondent sur la même technique et visent un effet analogue : à des années d'écart, Cervantès revisite donc les virtualités de l'*ordo artificialis* afin de signifier à son lecteur le passage qu'il est en train d'accomplir. Les remarques de Mercedes Blanco, nous incitent, en effet, à lire ces choix formels comme des indices d'une esthétique particulière. En dépit de leurs différences fondamentales – dues à l'appartenance générique distincte de *La Galatée* et du *Persiles* –, Cervantès a souhaité frapper, à chaque fois, les lecteurs en les mettant en présence des caractéristiques essentielles du genre qu'il s'apprête à travailler et à questionner. Les *incipit* du « roman pastoral » et du « roman d'aventures et d'épreuves » sont donc des lieux de synthèse de la spécificité des ouvrages : ils concentrent toutes les caractéristiques attendues du genre en quelques lignes afin que les lecteurs saisissent véritablement la nature du franchissement qu'il sont en train d'accomplir. De la même façon que lorsque par certains effets de mise en scène Cervantès semblait dire à ses lecteurs « ceci est une fiction », dans les premières pages de *La Galatée* et du *Persiles*, il paraît leur présenter ses ouvrages : « ceci est une églogue » et « ceci est une épopée en prose ». Ces remarques donnent à voir un paradoxe : le début *in medias res* est retenu par Cervantès car il permet de perdre le lecteur tout en l'orientant et en lui indiquant l'essentiel de ce qu'il va retrouver à l'intérieur de l'ouvrage. Le lecteur est ainsi convié à délaisser ses propres codes, il doit accepter de voir certaines de ses attentes déçues pour prendre connaissance du mode de fonctionnement propre à la création qu'il découvre.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 127.

Si le début *in medias res* ne peut en aucun cas être considéré comme le propre de la graphie de l'imaginaire, il est incontestable que Cervantès l'a choisi et l'a travaillé dans *La Galatée* et le *Persiles* parce qu'il l'a considéré comme un outil de choix pour l'écriture qu'il voulait faire advenir : le terme même (*ordo artificialis*) est instrumentalisé par l'auteur qui en fait un véritable manifeste de sa création. L'écriture de l'imaginaire est artifice et le lecteur doit le savoir : aussi, un début *ex abrupto* constitue-t-il un avertissement pour celui qui souhaite prendre plaisir à la lecture. Codifiant sa création – de façon toujours implicite et voilée –, Cervantès construit son écriture de l'imaginaire à partir d'un matériau préexistant : redonnant au début *in medias res* une signification particulière – résumé des traits génériques et explicitation de l'autonomie de l'ouvrage –, il affirme alors la liberté de l'auteur en droit de relater son histoire comme bon lui semble, mais surtout la spécificité de l'ouvrage de fiction. L'écriture de l'imaginaire se fonde sur la rupture pour exposer ses particularités : la première rupture intervient au moment de la découverte des premières pages de *La Galatée* et du *Persiles* où les recherches et les innovations poétiques s'accumulent afin d'attirer l'attention des lecteurs. Cependant, ce questionnement autour du franchissement a aussi convaincu Cervantès de travailler de tels effets au sein de ses ouvrages : s'il faut que l'*incipit* soit particulièrement frappant, l'œuvre entière doit également être à la hauteur de ces prolegomènes à une poétique de l'imaginaire. Aussi, dans cette perspective, le créateur s'est-il également interrogé sur la manière la plus appropriée pour signifier à ses lecteurs leur entrée dans des ouvrages fictionnels : pour ce faire, le vers ne serait-il pas plus adapté, dans la mesure où il est doté d'un degré de construction langagière supplémentaire ? Mais alors, pourquoi renoncer à cultiver des parties versifiées dans le *Persiles* ? La prochaine sous-partie de notre étude aura pour objet d'expliquer le passage du vers à la prose entre *La Galatée* et le *Persiles*.

- Comment signifier le passage ? Le choix du vers ou de la prose

Dans l'introduction de notre étude, nous avons remarqué qu'il était peut-être téméraire de comparer deux créations alors que l'une est présentée par son auteur comme une « égloga » et l'autre comme une « historia ». Si ce danger avait été explicité et si nous avions proposé la solution offerte par Javier Blasco et Edward C. Riley notamment en remplaçant la dualité églogue / histoire par celle incarnée par le couple « romance » / « novel », il nous est impossible à présent

de passer sous silence les différences apparaissant, sur le plan de l'écriture, entre *La Galatée* et le *Persiles* : peut-on réellement parler d'une écriture de l'imaginaire qui se retrouverait aussi bien dans *La Galatée* que dans le *Persiles* alors que la première création est un prosimètre ? Notre hypothèse d'une écriture de l'imaginaire semble vaciller d'autant que l'on pourrait considérer que, par essence, le vers paraît plus adapté à exprimer le caractère imaginaire d'un ouvrage, tandis que la prose, employée dans des ouvrages non fictionnels et bien souvent dépourvue de toute poéticité lorsqu'elle est utilisée dans le contexte de la vie quotidienne, semble irrémédiablement s'inscrire dans une recherche auctoriale d'un certain degré de réalisme. Dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cardenio n'explique-t-il d'ailleurs pas le lien existant entre « cantar » et « encantar » lorsqu'il affirme « –Quien no duerme, escuche, que oirán una voz de un mozo de mulas, que de tal manera canta, que encanta »⁹⁹¹ ? La magie du chant est pointée au sein même de la création de Cervantès et l'on pourrait ainsi penser que l'abandon progressif du vers est synonyme de la distance prise peu à peu par l'auteur avec l'enchantement, la magie et l'imaginaire d'une écriture. Pourtant, d'un autre côté, José María Díez Borque ne relevait-il pas la présence abondante de la poésie dans les rayons des bibliothèques laissant ainsi suggérer que la lecture de poésies était un fait peut-être plus familier pour les Espagnols des Siècles d'Or que pour les lecteurs d'aujourd'hui ? Le critique remarquait, en effet, que :

« Si comparamos con las ausencias de novela y libros de teatro en las bibliotecas estudiadas resalta, significativamente, el peso de los libros de poesía en esas bibliotecas. No aparecen novelas en los fondos de 26 bibliotecas, y teatro en los de 36, lo que destaca visiblemente con respecto a las doce en que no hay poesía, como dije. »⁹⁹²

Fernando Bouza, pour sa part, s'est attaché à démontrer la circulation importante de la poésie manuscrite⁹⁹³ prouvant ainsi que le vers n'était sans doute pas ressenti comme une frontière aussi marquée qu'aujourd'hui en délimitant un langage poétique et un langage prosaïque. En outre, il serait également légitime de penser que si les pièces versifiées se font moins nombreuses dans le *Persiles*, c'est que la prose se pare aussi des fonctionnalités attribuées dans *La Galatée* aux poèmes chantés. Toutes les similitudes que nous avons précédemment détectées entre *La Galatée* et le *Persiles*, nous incitent ainsi à rechercher, au-delà des particularités d'un prosimètre et d'un ouvrage cultivant presque exclusivement la prose, l'existence d'une écriture qui demeure

⁹⁹¹ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidaglo Don Quijote de la Mancha*, *op.cit.*, p. 521.

⁹⁹² DíEZ BORQUE, J. M., *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, *op.cit.*, p. 41.

⁹⁹³ BOUZA, F., *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, *op.cit.*, p.59.

essentiellement la même. Aussi, tenterons-nous d'apporter des justifications au choix du vers ou de la prose dans *La Galatée* et le *Persiles* en mettant en évidence, autant que faire se peut, le rôle dévolu à chacun.

Le prosimètre constitue indiscutablement la spécificité de *La Galatée*. Or, entre prose et vers, c'est le second qui semble prendre le devant de la scène dans la première œuvre narrative de Cervantès et l'on en veut pour preuve le choix de commencer le roman par un chant entonné par Elicio: le début *in medias res*, nous l'avons constaté, proclame, d'emblée, l'importance des parties versifiées au sein de *La Galatée*. En outre, le vers semble plus apte à marquer une frontière claire entre le réel – le contexte de lecture – et l'imaginaire – la construction élaborée par Cervantès –. Cette présence remarquable du vers dans *La Galatée* s'explique, tout d'abord, de façon diachronique : la filiation avec l'églogue justifie, en effet, le recours au lyrisme et les modèles de Virgile, dont la diffusion fut importante au cours du XVI^e siècle, ou de Garcilaso devaient être bien présents à l'esprit de Cervantès lorsqu'il entreprend la rédaction de *La Galatée*. Ainsi, pour Francisco López Estrada :

« Los libros de pastores, como se indicó, en su constitución artística implican el aprovechamiento de la poesía como medio de la elaboración artística de su contenido. Y así ocurre en la *Galatea*, cuyas poesías en el curso de la narración en prosa plantean los límites de la conciencia, sobre todo en el caso del amor. Cada poesía amorosa es una exposición del alma del personaje que revierte en el curso de los hechos narrados. »⁹⁹⁴

De fait, ce que nous appelons aujourd'hui « lyrique », semble être le genre le plus approprié pour dévoiler l'intériorité des personnages. Cervantès reprend donc logiquement cette utilisation du prosimètre puisant dans une tradition déjà remarquable, mais il l'enrichit en confrontant toutes les formes dont il dispose – l'églogue et le « roman pastoral » puisque les modèles de Sannazaro, de Montemayor ou de Gil Polo accordent déjà un intérêt plus marqué à la prose –. Aussi, Francisco López Estrada remarque, un peu plus loin, que :

« El efecto de unir prosa y verso en una unidad literaria procedía del ejemplo de la *Arcadia* de Sannazaro y lo habían seguido los libros de pastores, encabezados por la *Diana* de Montemayor. Lo que Cervantes aporta en esta intención es una mayor tensión de los elementos en juego, favoreciendo la « novelización » del conjunto, dentro de las normas del género. »⁹⁹⁵

⁹⁹⁴ LÓPEZ ESTRADA, F. ; LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., *Introducción* in CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 26.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 42.

Non seulement il nous faut percevoir l'enrichissement possible dans le recours à cette forme duelle, où vers et prose cohabitent et établissent une paradoxale instabilité harmonieuse – ou devrions-nous dire baroque ? –, mais il nous faut aussi l'analyser et en comprendre l'enjeu, comme nous y invite Joaquín Casalduero :

« La mezcla de prosa y verso –*satura menippea* o con la nomenclatura medieval *prosimetrum*– caracteriza tanto a la obra –ya desde la *Arcadia* de Sannazaro– como a los personajes. En un estudio detallado de la *Galatea* ese análisis no podrá evitarse. No sugiero un índice, sino poner al descubierto la íntima necesidad de que el ritmo de la prosa vaya a dar al de la poesía, o al revés, que sea el ritmo poético el que desemboque en el cauce de la prosa. Precisamente así es como comienza la *Galatea*. Arranca con un ritmo poético. Todo el mundo se ha dado cuenta del compás dominador con que comienzan tanto las novelas largas cervantinas como las breves. De todas maneras lo que es inaceptable y absurdo es imaginar que el género mixto era una manera cómoda de reunir unas cuantas poesías. »⁹⁹⁶

Après tous ces préliminaires, il nous faut découvrir, à présent, le rôle attribué à la prose et au vers dans *La Galatée* et, pour ce faire, nous commencerons par un certain nombre de considérations chiffrées à partir des tableaux réalisés et présentés en annexe [cf. *annexe 14 et 15*]. Les personnages qui ont recours au vers sont nombreux (vingt-sept au total), mais tous ne jouissent pas de ce privilège de la même façon : ainsi, certains, tel Aurelio, n'y ont recours qu'une seule fois dans l'œuvre et cette occurrence n'est d'ailleurs pas une véritable pièce poétique, émergeant davantage au jeu verbal et à la devinette⁹⁹⁷. D'autres, en revanche, vont choisir fréquemment le vers comme moyen d'expression et Elicio, à cet égard, serait un personnage emblématique étant donné qu'il utilise le vers dans cinq des six livres (il n'y a pas recours au cinquième livre). Ce sont, d'ailleurs, ses vers qui apparaissent le plus dans *La Galatée*, suivis de ceux de Lauso, de Silerio, de Tirsi et de Damón, et ce sont, de surcroît, ses productions lyriques qui encadrent l'œuvre : le début *in medias res*⁹⁹⁸ est, en effet, constitué des octavas reales chantées par Elicio, tandis que son dernier sonnet intervient deux pages avant la fin de l'œuvre⁹⁹⁹. En ce qui concerne la fréquence de l'apparition des chants des différents personnages au fil des livres de *La Galatée*, il n'est pas dénué d'intérêt d'observer la régularité avec laquelle interviennent les productions en vers de Lenio, qui, avec Gelasia, incarne le pôle amoureux négatif : en effet, ses interventions (une dans chaque livre, à l'exception du livre II) forment de véritables contrepoints aux autres discours et pièces en vers, où l'Amour reste toujours

⁹⁹⁶ CASALDUERO, Joaquín, « *La Galatea* », *art.cit.*, p. 35.

⁹⁹⁷ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 606-607.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 165-166.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 627.

profondément estimé et exalté bien qu'il soit parfois remis en cause et source de plaintes. Au vu de ses remarques, il convient d'observer que le vers occupe un espace extrêmement important dans l'économie de l'œuvre et qu'il est toujours associé à l'expression d'une intériorité et souvent à la thématique amoureuse. Le chant et le vers sont, en effet, la façon la plus formellement marquée pour Cervantès en 1585 lorsqu'il souhaite donner accès à ses lecteurs à l'intériorité des personnages et, de fait, certains personnages, plutôt que de passer par la forme du résumé pour conter leur récit, préfèrent souvent laisser la place au vers.

Le chant est un mode d'expression privilégié. Aussi, pour expliquer à leurs auditeurs, et ce faisant au lecteur, leur situation, les personnages citeront-ils les vers qu'ils ont composés alors ou ceux d'autres personnages. De la sorte, ils donnent plus facilement à voir – ou plutôt à entendre – à leur auditoire quels étaient leurs atermoiements ou leurs états d'esprit à un moment donné. C'est ce que fait Teolinda lorsqu'elle interprète à ses auditeurs les sextinas composées par son bien-aimé Artidoro ¹⁰⁰⁰ ou lorsqu'elle lit (ou chante) les vers gravés également par lui dans l'écorce d'un arbre ¹⁰⁰¹. C'est aussi la technique retenue par Silerio, à quatre reprises dans le second livre, qui récitera les compositions de Timbrio destinées à Nísida au début du troisième livre. Elicio, pour sa part, lira à voix haute les vers de Mireno, pourtant destinés à Silveria ¹⁰⁰². Lauso répétera, pour le plus grand plaisir de ses auditeurs, ce qu'il avait chanté à sa bergère, Silena ¹⁰⁰³. Timbrio, enfin, chantera une seconde fois ce qu'il avait déjà récité ¹⁰⁰⁴, tandis que Tirsi se fera le nouvel interprète du poème créé par Galercio pour Gelasia ¹⁰⁰⁵. Cette insistance de Cervantès pour faire surgir des morceaux versifiés et le choix du vers aux dépens de la prose – du résumé ou de la glose – traduit à quel point, dans *La Galatée*, vers et subjectivité, vers et intériorité vont de pair : en effet, lorsque le chant est interprété ou cité, il n'y a pas d'intermédiaire entre ce qu'exprime ou ce qu'a exprimé l'auteur de ces pièces poétiques et ce qu'écoute l'auditoire – hormis la voix prêtée par l'un des personnages lorsqu'il chante les vers rédigés par un autre –. C'est donc à l'auditoire que revient, en définitive, la tâche de se forger une opinion sur ce que pouvait ressentir le personnage-auteur des vers et c'est finalement le lecteur de *La Galatée* qui découvrira, sous les mots, les sentiments

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 227-228.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 245-248.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 333-336.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 473-476.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 486-488.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 620-622.

occultés n’aspirant qu’à être dévoilés. Le chant contient, semble-t-il, l’essence des personnages et, dans cette perspective, la glose de Teolinda ¹⁰⁰⁶ et le chant de Silerio ¹⁰⁰⁷ illustrent cette équation : en effet, dans ces deux exemples, la production poétique des personnages intervient avant même que ne soit connue l’identité des personnages – celle de Teolinda apparaît quatre pages plus loin (« ¡Ay, hermana Teolinda (que este es el nombre de esta desdichada), » ¹⁰⁰⁸) et celle de Silerio, trois pages après (« casi olvidándose a los que no conocían el nombre de Timbrio y el de Silerio (que es el mío), solamente « los dos amigos » nos llamaban » ¹⁰⁰⁹) –. Ce sont donc les chants, les productions en vers de ces deux personnages, plus que leur nom, qui vont servir de *captatio benevolentiae* éveillant l’intérêt des bergers. Remarquons que le début *in medias res* de *La Galatée* avait annoncé ce procédé d’inversion. Les sentiments exprimés dans les chants des personnages provoqueront souvent la compassion des autres et les personnages-interprètes seront estimés tant pour leur courage à affronter certaines situations que pour leur capacité à les mettre en vers.

La Galatée se construit sur un schéma répétitif où le chant assume des fonctions tout à la fois de stase, d’illustration, de confession, d’hommage... : la première œuvre narrative de Cervantès semble d’ailleurs épuiser toutes les fonctionnalités des pièces en vers. En outre, lorsque la situation narrative empêcherait le lecteur d’écouter le chant d’un personnage, Cervantès n’hésite pas à mettre au point d’ingénieux stratagèmes. Sur ce point, il est intéressant de souligner, par exemple, le rôle de ce que Tomás Gonzalo Santos nomme le « personaje a la escucha » dans *La Galatée* :

« Estrechamente ligado al recurso anterior se encuentra el personaje « a la escucha », siempre presto a sorprender unos versos, un monólogo o una conversación. Este personaje, indispensable desde siempre en los libros de pastores, acabará por convertirse en una técnica narrativa más por ser el garante de la verosimilitud, la coartada necesaria para un conocimiento cabal de todas las historias. Y no es ajena a ello la convención primera sobre la que se asienta el género pastoril: la atracción que irradian determinados parajes idílicos, donde acaban llegando cuantos forasteros se hallan embargados por penas de amor, ya sean pastores o caballeros. » ¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 211-212.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 269-272.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁰¹⁰ GONZALO SANTOS, Tomás, « De la *Diana* de Montemayor a la novela pastoril francesa : el canon europeo », *Mil Seiscientos Dieciséis*, vol. XI (2006), p. 111.

Pour que le lecteur ait accès, de façon vraisemblable, à ces intériorités et à ces récits l'intervention d'un auditoire est nécessaire. Or, si le personnage est seul, comment justifier l'introduction de son chant ? L'invention du « personaje a la escucha » n'est pas le fait de Cervantès, mais l'importance accordée par l'auteur à ces parties versifiées justifie le recours à de tels procédés.

Dans son analyse des créations pastorales préexistantes, Cervantès a pressenti que, pour proposer une œuvre innovante, il lui fallait revenir au caractère poétique attribué à ces ouvrages et construire *La Galatée* autour du binôme amour / poésie. L'auteur assume donc le caractère duel de *La Galatée* et accorde aux parties versifiées une fonction essentielle. Cependant, remarquons que l'intérêt porté au vers n'est pas exclusif : en effet, il ne s'accompagne pas d'un mépris pour les passages en prose. En outre, le récit entre déjà nettement en concurrence avec le chant dans la première création narrative de Cervantès : d'ailleurs, au cours de notre étude, les noms de Silerio et de Timbrio sont revenus fréquemment, car les récits de ces deux personnages, certes ponctués de compositions poétiques, couvrent un espace non négligeable dans l'œuvre. En effet, dès *La Galatée*, Cervantès a également perçu les virtualités de ces pièces en prose et c'est pourquoi la liste des récits de personnages est déjà conséquente dans son églogue même si tous n'ont pas la même amplitude [cf. annexe 16]. Cette technique du récit, alliée à l'introduction d'un grand nombre de chants, confirme que l'écriture de l'imaginaire envisagée par Cervantès ne se conçoit que dans une polyphonie et dans une mosaïque d'intériorités et d'histoires se déployant au cœur de l'ouvrage. Dans *La Galatée*, les poèmes retiennent davantage l'attention du lecteur car ils entretiennent un lien étroit avec la tradition bucolique dont ils se revendiquent et, comme nous l'avions analysé pour la lettre notamment, ils forment, de surcroît, une unité repérable sur l'espace de la page et, à la lecture, par le jeu des rimes : de fait, les pièces poétiques donnent accès à une intériorité et exposent leurs frontières au lecteur. Cependant, la présence déjà remarquable du récit dans *La Galatée* incline à penser que ce qui a retenu davantage l'intérêt de l'auteur n'était pas tant l'alliance du vers et de la prose dans une même création que la multiplication des espaces imaginaires : si chaque chant est l'occasion de projeter le lecteur dans un nouvel espace ordonné par ses propres lois et présenté par une voix poétique qui n'est peut-être pas exactement assimilable à l'identité du personnage-interprète, de la même façon, chaque récit est l'occasion d'un nouveau franchissement. Dans la perspective de l'écriture de l'imaginaire s'élaborant dans *La Galatée*, vers et prose ne sont donc pas à opposer et Cervantès a, d'ailleurs, eu souci de

travailler des jeux de correspondance justifiant, chaque fois, l'émergence du chant. À l'opposition entre vers et prose, il propose ainsi une alternative : celle de la parenté entre chant et récit.

À l'aube du XVII^e siècle, lorsque Cervantès rédige le *Persiles*, le vers ne lui apparaît plus comme un outil fondamental pour son écriture et, à cet égard, la comparaison entre le nombre de poèmes dans *La Galatée* et dans le *Persiles* est éloquente [cf. annexe 14 et 18] : les quatre-vingt deux interventions en vers ponctuant *La Galatée* laissent désormais la place à dix compositions poétiques dans le roman d'aventures et d'épreuves. Ce changement radical signifie-t-il une rupture dans la conception que se fait l'auteur des caractéristiques de l'écriture qu'il élabore ? Il semble que nous puissions apporter un certain nombre d'explications à ce changement de cap et à la disparition relative du vers dans le *Persiles*. La première est, bien sûr, d'ordre générique et José Ignacio Díez Fernández la résume excellemment en quelques mots : « las exigencias de una poética concreta, como la de la novela pastoril, precisan o rechazan la presencia de poemas »¹⁰¹¹. À l'évidence la facture poétique du « roman pastoral » justifiait l'existence de poèmes, tandis que le « roman d'aventures et d'épreuves », par son rythme haletant, ne semble guère compatible avec de telles stases. En outre, Aurora Egido avance une piste intéressante : selon elle, les défauts détectés dans le *Peregrino en su patria* de Lope de Vega auront achevé de convaincre Cervantès qui se concentrera définitivement sur les potentialités de la prose afin de conserver une cohérence dans l'ouvrage. Voici ce qu'elle avance :

« Pero el *Persiles* es también una respuesta a *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, plagado de poemas de principio a fin y con cuatro autos sacramentales, naturalmente en verso, al final de sus cuatro primeros libros. Para empezar, contra el desbordamiento de preliminares y epílogo, donde Lope es elogiado no sin exceso, el libro cervantino es en extremo cauto, como se ha dicho. La « andanada de versos » lopescos, como la califica A Valle, es sustituida por pocos y bien medidos poemas; además de que Cervantes deja de lado los triunfos personales de una portada con diecinueve torres, que serían el hazmerreír de Góngora. »¹⁰¹²

Toutes ces explications nous semblent convaincantes car elles permettent de comprendre l'abandon progressif des poèmes au sein des créations de Cervantès : l'auteur mesure qu'il est sans doute préférable de dissocier ces deux types de création, sans pour autant renoncer à cultiver le vers – *El*

¹⁰¹¹ DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, « Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14 (1996), p. 93.

¹⁰¹² EGIDO, Aurora, « Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe », *Actas del Tercer Congreso Internacional de la asociación de cervantistas*, Palma, Antonio Bernat Vistarini (ed.), 1998, p. 38

Viaje del Parnaso en est une preuve éclatante –. Néanmoins, ces remarques laissent aussi une étrange impression, celle d'une césure dans le parcours créatif de Cervantès : après avoir expérimenté le prosimètre et après avoir réussi à trouver la difficile harmonie entre vers et prose dans *La Galatée*, il aurait opté pour recentrer son regard sur la prose uniquement. Or, pour notre part, nous considérons que l'analyse de *La Galatée* prouve qu'il existe une continuité entre chant et récit dans la conception de Cervantès : l'essentiel de ce que l'auteur a découvert dans *La Galatée* n'est donc pas abandonné dans le *Persiles*. L'auteur a seulement décidé de concentrer les fonctionnalités accordées au chant et au discours des personnages dans son ouvrage bucolique en faisant du récit le lieu privilégié de l'expérience du franchissement dans le *Persiles*.

Cervantès reprend donc une technique éprouvée dans le *Persiles*. Là encore, diverses figures de « personajes a la escucha » réapparaîtront car l'existence d'un auditoire est, selon le créateur, l'origine et la source du récit. En effet, s'il n'y a aucune oreille attentive ou apitoyée, le récit des personnages risque à tout moment de se perdre ou d'être introduit de façon invraisemblable dans l'histoire. Aussi dans le *Persiles*, les périodes de calme et les voyages deviendront-ils les moments propices au récit car ils offrent l'occasion aux personnages de se réunir et de se narrer leurs aventures. Dans certains cas, la narration insiste sur le fait que les monologues ne nous parviennent, à nous lecteurs, que par l'entremise de témoins : tel est le cas de Ruperta ¹⁰¹³ ou même de Periandro ¹⁰¹⁴. L'expérience acquise par Cervantès l'incite donc à prendre en considération tous les aspects matériels de la réception du récit, de sorte que le *Persiles* est souvent ponctué de remarques relatives à ces conditions de la narration. C'est néanmoins l'équation consistant à affirmer qu'à un personnage équivaut un univers imaginaire qui concentrera les efforts de Cervantès dans le *Persiles* : l'auteur va interroger les frontières de ces univers, leurs particularités, leurs perceptibilités continuant à chercher une réponse satisfaisante à toutes les questions suivantes – comment faire pour que le lecteur ait accès à un nouvel univers imaginaire ? Comment proposer un parcours dans ces divers micro-univers qui confluent, dans un deuxième temps, pour former un seul espace de l'imaginaire, celui de l'œuvre ? – De la même façon qu'il l'avait fait pour les chants et les récits de *La Galatée*, Cervantès s'est donné pour but d'orchestrer une véritable polyphonie dans le *Persiles* : chaque personnage aura le droit de relater

¹⁰¹³ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 592.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 693-694.

son histoire ou de conter celle d'autrui. Même si la figure de l'auditeur critique se distingue aussi désormais avec le personnage de Mauricio qui interrompt parfois Periandro ¹⁰¹⁵, les narrateurs sont assez libres d'investir les champs qu'ils souhaitent au cours de leurs récits. Dès lors, pour le lecteur du *Persiles*, les cinquante deux récits ponctuant l'histoire principale de l'ouvrage [cf. annexe 17] constituent autant de nouvelles entrées dans des univers imaginaires autonomes et d'espaces à investir par la lecture. Dans le tableau que nous avons dressé en annexe, il convient de souligner que nous avons aussi inclus les lettres dont nous avons précédemment étudié le rôle et la fonction : le lecteur traverse une grande variété d'espaces imaginaires visiblement marqués – dans le cas de la lettre – ou seulement introduits par de brèves phrases. En outre, remarquons que si certains récits (ceux de Periandro, d'Auristela ¹⁰¹⁶ et de Serafido ¹⁰¹⁷) se justifient par leur fonction narrative (celle de compléter les vides laissés en amont de l'histoire par le choix du récit *in medias res*), les autres n'entretiennent parfois que des liens bien ténus avec l'histoire principale et c'est pour cette raison que ce dernier groupe nous semble plus représentatif de l'ambition de Cervantès. L'histoire de Feliciano de la Voz permet, par exemple, au lecteur de découvrir les aventures d'une jeune femme qui refuse de se plier aux décisions de ses parents car elle craint les représailles de sa famille ¹⁰¹⁸, tandis que les interventions de Rafala ¹⁰¹⁹ et du jadraque Jarife ¹⁰²⁰ font éclater la menace barbaresque, justifiant de ce fait la description de figures de morisques qui contrastent avec certains stéréotypes bien ancrés dans l'Espagne des Siècles d'Or. D'autre part, le récit d'Ortel Banedre ¹⁰²¹ esquissant le portrait d'un personnage impulsif laissera aux lecteurs la possibilité d'entrevoir les Indes :

« Quince años he estado en las Indias, en los cuales, sirviendo de soldado con valentísimos portugueses, me han sucedido cosas de que quizá pudieran hacer una gustosa y verdadera historia, especialmente de las hazañas de la invencible nación portuguesa, dignas de perpetua alabanza en los presentes y venideros siglos. Allí granjeé algun oro y algunas perlas y cosas más de valor que de bulto, con las cuales, y con la ocasión de volverse mi general a Lisboa, volví a ella. » ¹⁰²²

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 372.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 524-525.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 706-707.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 453-456.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 545-547.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 547-549 et p. 553-554.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 489-497.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 495.

Lieux où les personnages se présentent et se révèlent, où sont avoués des sentiments jusqu'alors non tus, mais aussi où sont décrits des paysages encore inexplorés par la narration, les récits élargissent considérablement l'horizon du *Persiles* et se présentent comme des invitations réitérées adressées au lecteur pour imaginer toutes ces situations inédites : le récit a définitivement remplacé le chant dans le *Persiles*, mais il s'est chargé de toutes les fonctionnalités attribuées à ce dernier dans *La Galatée*. Dès lors, on peut constater que le fonctionnement reste le même d'un ouvrage à l'autre même si, dans le *Persiles*, c'est désormais la prose qui doit assumer aussi le rôle de guide pour les lecteurs. C'est sans doute pour cette raison qu'à l'intérieur de l'ouvrage, le récit *ab ovo* sera souvent préféré au début *in medias res* par les personnages : en effet, il est parfois nécessaire d'explicitier au lecteur le changement de voix narrative en commençant par la présentation du narrateur.

L'évolution qui transparaît entre *La Galatée* et le *Persiles*, nous venons de le constater, est partiellement explicable par les choix génériques opérés par l'auteur : en effet, pour la rédaction du *Persiles*, par exemple, il s'agit de proposer un « poema épico en prosa » dans le sillage de *L'Histoire Éthiopique* d'Héliodore. Or, la précision « en prosa » se justifie évidemment par la rupture que créent les auteurs vis-à-vis du modèle épique de l'Antiquité. Cependant, en ce qui concerne la production cervantine, la volonté affirmée d'investir désormais la prose et de s'éloigner radicalement d'un genre mixte doit être nuancée : le choix de l'un ou l'autre se justifie, de façon objective, par le respect des contraintes génériques qui jouent – faut-il le rappeler – un véritable rôle dans les choix auctoriaux. Néanmoins, que ce soient les expérimentations menées sur les parties en vers ou celles menées sur les récits en prose (de façon plus importante d'un point de vue quantitatif), toutes s'insèrent dans l'entreprise de mise au point d'une écriture de l'imaginaire. Dès lors, l'opposition entre prose et vers ne doit définitivement pas dominer la lecture critique du projet de Cervantès : ce que ce dernier marquait de façon nette dans son églogue par l'utilisation du vers va être approfondi dans le *Persiles*, au moyen de la prose essentiellement. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* a ainsi perçu que la prose pouvait être poétique et qu'elle pouvait donc être érigée en modalité privilégiée d'expression. Aussi, après avoir résolu la principale difficulté qui se dressait devant nous dans notre tentative d'embrasser, dans un seul mouvement d'analyse, *La Galatée* et le *Persiles*, nous faut-il définir, désormais, en quoi consiste véritablement la poétique de l'imaginaire que l'on découvre dans ces deux ouvrages.

- Imaginaire poétique et poétique de l'imaginaire

Nous empruntons ici le terme de « poétique de l'imaginaire » à Jean Burgos ¹⁰²³, puisque ce dernier, reprenant les analyses de Gilbert Durand, de Jean-Paul Sartre et de Gaston Bachelard s'attache à examiner et à déterminer les particularités de la relation s'instaurant entre imaginaire et réalité poétique. Si son ouvrage se centre davantage sur la création poétique – l'adjectif étant ici utilisé comme synonyme de lyrique –, certaines de ses remarques nous permettent de comprendre le fonctionnement propre de l'image. Dès la première page, Jean Burgos s'interroge :

« Mais pourquoi ne pas s'attarder sur cette fascination qui fait que le texte soudain cesse de dire quelque chose pour se dire lui-même, nous détourne de son discours alors même qu'il nous fige en lui, nous parle d'un ailleurs au moment où il nous parle vraiment d'ici et finalement se montre à nous en nous montrant autre chose que lui ?

Autant de paradoxes qui ne restent pas sans réponses si l'on veut bien interroger l'image. Non point l'image allusive, et qui renverrait à une perception, à une pensée ou à une rêverie déjà constituée qu'elle se contenterait de ramasser, d'illustrer, de farder, de fixer, au sens photographique du terme, cette fausse image qu'avec Bachelard, nous nommerons métaphore et qui n'est jamais qu'un signe ; mais l'image vraie, expression d'une réalité jamais vécue jusque-là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle et créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens.

Une telle image, justement, fascine – émerveille, diront certains –, parce qu'elle donne à voir autre chose et qu'elle donne à voir autrement. » ¹⁰²⁴

Nous avons observé jusqu'ici que l'imaginaire en jeu dans les ouvrages de Cervantès nouait des liens serrés avec différents phénomènes repérables dans la société espagnole des Siècles d'Or. L'imaginaire et l'écriture de l'imaginaire de Cervantès s'appuient, en effet, sur la diffusion croissante des images dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, sur l'intertextualité considérée comme fondatrice de l'écriture et conditionnant aussi toute lecture et, enfin, sur une connaissance fine de l'imaginaire collectif – divisible en quatre grandes catégories : les peurs, les contre-modèles, les idéaux et les fantasmes –. *La Galatée* et *le Persiles* autorisent donc les lecteurs à puiser dans leur expérience et dans leur imaginaire, des références et des représentations acquises et construites lors de leurs lectures précédentes, de leurs expériences visuelles antérieures ou encore de leur éducation (religieuse, morale, sociale...). Or, toutes ces images sont assimilables à ce que Jean Burgos qualifie d'« images allusives » et non au second groupe d'images mentionnées. Aussi, les observations de Jean Burgos, nous incitent-elles à nous demander si Cervantès a réussi à dépasser ce stade d'une écriture fondée sur des « images allusives » et s'il a

¹⁰²³ BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 9.

également investi l'autre image décrite dans la citation ci-dessus, celle qui « donne à voir autre chose » et qui « donne à voir autrement ». La poétique de l'imaginaire à l'œuvre dans *La Galatée* et le *Persiles* repose-t-elle seulement sur une écriture capable d'absorber les différentes images environnantes afin de créer des ouvrages aptes à plaire aux lecteurs ? Jean Burgos ne nous signale-t-il pas une voie à explorer pour comprendre l'enjeu véritable des deux créations de Cervantès ? Il nous semble, en effet, que le parcours cervantin se caractérise par une réflexion complexe et profonde autour de l'imaginaire poétique : selon lui, l'imagination est indispensable à la création – notre étude du champ lexical avait déjà permis d'établir cette relation – et l'imaginaire doit absolument être sollicité lors de la rédaction d'un ouvrage, mais aussi lors de sa lecture. Dès lors, la poétique de l'imaginaire de Cervantès que l'on essaiera de définir devra toujours être étudiée dans les relations qu'elle entretient avec cette certitude première et durable d'un auteur du caractère profondément poétique – au sens de créateur – de l'imaginaire.

Dès ses premiers pas dans l'univers de la fiction, Cervantès a pressenti que la puissance créatrice de l'imaginaire – celui de l'auteur, mais également celui du lecteur – était trop fréquemment étouffée et négligée, ou en tous cas, pas assez stimulée ni estimée. L'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* ne remet, certes, pas en cause les principes fondateurs de la création aux Siècles d'Or : l'*imitatio*, nous nous sommes attachée à le démontrer dans la première partie de notre travail, a été pleinement comprise et acceptée par Cervantès et l'*inventio*, se fondant sur les capacités de raisonnement et de discernement, sera aussi une étape respectée par le créateur, car il a mesuré la validité de ces conceptions servant de points de repère aux auteurs mais aussi aux lecteurs. Cependant, pour un écrivain attentif aux théories et aux discours formulés à son époque, l'absence ou la présence bien réduite de l'imagination – tantôt appelée « imaginación » et tantôt « fantasía » – dans les textes abordant les problématiques de l'écriture lui semble particulièrement intrigante. Sous-entendue notamment dans les critiques formulées à l'encontre de la fiction, cette puissance est généralement minimisée, niée ou tue comme s'il était préférable de la tenir à l'écart du domaine de la création afin de laisser à la seule raison la paternité de toute œuvre. Or, nous avons déjà pu constater que si Cervantès se proclamait auteur, père ou « padrastro »¹⁰²⁵ de ses ouvrages, il se revendiquait, avant tout, lecteur : se considérant comme le fruit de ses lectures, le créateur possède un imaginaire particulièrement perméable aux images rencontrées çà ou là au

¹⁰²⁵ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, op.cit., p. 50.

cours de ses lectures et, c'est à partir de cet imaginaire sensible que son imagination se déploie, imprimant à ses œuvres leur caractère idéal et leur épaisseur textuelle. Aussi c'est légitimement sur l'imagination et l'imaginaire que Cervantès choisira de mener une réflexion plus profonde, développant, en outre, une poétique de l'imaginaire. Cette dernière se fonde sur un dialogue entre imaginaire de l'auteur et imaginaire des lecteurs, et se caractérise par sa paradoxale essence mouvante. Ce qui fascine Cervantès, c'est cette capacité du langage à faire surgir dans les esprits des images et des représentations et, dans le même temps, il a perçu l'existence d'une faiblesse dans l'outil linguistique avec lequel il doit composer : l'indicible est, en effet, une donnée bien réelle impliquant l'existence d'un rapport déséquilibré entre ce que devrait pouvoir dire le langage et ce qui doit être dit. Dès *La Galatée*, il est, en effet, évident que Cervantès a évalué les limites du langage et la nécessité de doter ce dernier d'un pouvoir de suggestion plus marqué. L'on sait que, dans le discours, l'utilisation d'un terme peut être ambiguë étant donné qu'il peut parfois donner lieu à une diversité d'interprétations : en effet, tout le monde ne relie pas les mêmes images au même mot. C'est la création lyrique, semble-t-il, qui met à profit, de façon la plus évidente, ces virtualités d'une langue à la fois source d'ambiguïté et de représentations nouvelles, source finalement d'une création d'un autre ordre. Tous ces constats auront ainsi motivé le créateur pour créer la poétique qu'il désirait appliquer de *La Galatée* au *Persiles*.

Nous avons déjà observé comment, dans les descriptions proposées des personnages ou dans la construction des lieux, Cervantès se plaisait à fournir un nombre limité d'indications afin de ménager la possibilité au lecteur d'y ajouter les éléments provenant de son propre imaginaire et superposables aux indices glissés dans *La Galatée* et le *Persiles* : la lecture étant re-création, Cervantès laisse un espace indispensable à cet acte. Cependant, soulignons que ce procédé, présent dans les deux ouvrages étudiés, ne constitue que l'une des manifestations de la poétique de l'imaginaire envisagée par l'auteur. *La Galatée* et le *Persiles* se construisent donc sur cette volonté auctoriale de ne pas tarir l'imagination des lecteurs en lui imposant des images trop définies. Ces deux œuvres se proposent, en revanche, de déterminer un système de correspondance pertinent entre l'imaginaire de l'auteur et celui – ou ceux – de ses lecteurs. Au lieu de déployer un discours unilatéral, porteur d'une vérité tenue pour universelle et proche de l'énonciation d'un dogme, Cervantès va, au contraire, chercher à travailler par ajout de touches successives : pour ce faire, il parsème ses créations d'images, laissant aux lecteurs le soin de s'y arrêter s'ils le souhaitent, de se

les appropriier ou encore de les étoffer. Il est difficile de dresser un inventaire exhaustif de ces images injectées, reprises et parfois même déformées dans *La Galatée* et dans le *Persiles*. Au cours de notre étude, nous en avons déjà identifié un certain nombre : l'image de l'Amour parfait, celle du Pouvoir idéal, de la Société harmonieuse ou de la Vie soumise aux vicissitudes sont particulièrement développées par Cervantès lorsqu'il reprend les mythes de l'androgynie, de l'utopie au goût de Thomas More, de l'Âge d'Or et du voyage criblé d'embûches. Ce réseau d'images n'est, cependant, pas restrictif et encore moins structuré une fois pour toutes telle une donnée immobile ; au contraire, il peut – et doit – être relu et réinterprété à la lumière des images émergeant, de façon isolée, dans *La Galatée* ou dans le *Persiles* ou dans une partie ou l'intégralité des créations de Cervantès – ce que mettra en relief une lecture comparée ou successive – : du type de lecture adopté dépendront, en définitive, les caractéristiques de l'image relevée dans les ouvrages cervantins. À cet égard, l'on perçoit que l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'a jamais cherché à circonscrire ces images ou à les assimiler à des concepts fermés, clos et immuables : c'est toujours en suivant des mouvements de circonvolution que l'écriture, reprenant parfois les mêmes motifs, introduira des nuances ou même des dissonances dans l'image proposée jusqu'alors et cette technique est, vraisemblablement, destinée au lecteur. En effet, ce dernier doit participer à ce travail de redéfinition permanent ou de modification de l'image offerte.

Il est vrai que l'Amour, par exemple, est un thème récurrent sous la plume de Cervantès, mais est-il possible de définir un idéal et d'extraire une image unique et close de ce que ce terme recèle ? Le créateur, au gré de ses lectures, a mesuré tout ce que pouvait recouvrir ce terme. Aussi n'est-il pas surprenant que de *La Galatée* au *Persiles*, le lecteur soit mis en présence d'un éventail impressionnant de situations amoureuses, de discours et de points de vue sur l'Amour. Si dans *La Galatée*, nous avons signalé, par exemple, l'existence d'un antagonisme entre deux groupes de personnages, ceux qui sont défenseurs de l'Amour, en dépit de leurs peines et de leurs désillusions, et ceux qui sont de fervents opposants à ce sentiment, il nous faut aussi remarquer que de nombreux cas rentrent difficilement dans une telle classification : à cet égard, le personnage de Lenio est particulièrement représentatif de cette recherche de modulation permanente de l'image donnée. En effet, au cours de la lecture de *La Galatée*, Lenio apparaît tout d'abord comme un ennemi convaincu de l'Amour : le « vituperio del amor »¹⁰²⁶ en est

¹⁰²⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 416-433.

l'incarnation. Et pourtant, le même personnage n'entonne-t-il pas un surprenant éloge du mariage (« que bella flor, que dulce fruto espera, / por pequeño trabajo, el que se esfuerza / a llevar este yugo como debe / que aunque parece carga, es carga leve. »¹⁰²⁷) dès le troisième livre ? Et ne tombera-t-il pas lui aussi amoureux de Gelasia (« Dulce Amor, ya me arrepiento / de mis pasadas porfías; / ya de hoy más confieso y siento / que fue sobre burlerías / levantado su cimientto »¹⁰²⁸) ? Même le personnage le plus stéréotypé, présenté par la narration comme un type plus que comme un véritable personnage, se chargera d'une épaisseur et d'une complexité. Cet exemple de Lenio prouve donc qu'imaginaire et monologie ne vont absolument pas de pair : la lecture de *La Galatée* ou du *Persiles*, ou celle de l'ensemble de la production de Cervantès mettent toujours le lecteur en présence d'une polyphonie, d'une riche galerie de personnages et d'une considérable variété d'images qui ne sont, de surcroît, jamais complètement déterminées et figées. L'écriture de l'imaginaire se caractérise ainsi par le refus de s'enfermer dans l'unicité et dans la formulation d'un discours univoque : en proposant une casuistique amoureuse qui ne cesse de s'amplifier au cours de la lecture de l'une des œuvres, mais aussi tout au long du parcours poétique de Cervantès, le créateur s'adresse à son lecteur. En effet, c'est à lui que revient la tâche de préciser sa propre conception de l'Amour, de confronter les conceptions platoniciennes qu'il est susceptible de connaître à des cas pratiques fictionnalisés dans les ouvrages. En guise d'exemple, l'on pourrait s'arrêter un instant sur le thème des relations amoureuses entre personnages d'âge différent. L'on se souvient, à ce propos, que les personnages de *La Galatée* éprouvent de la compassion pour le vieil Arsindo¹⁰²⁹. Dès lors, doit-on déceler une contradiction ou un changement de point de vue de l'auteur lorsque, dans le *Persiles*, il critique Policarpo le faisant perdre sa crédibilité en même temps que son pouvoir¹⁰³⁰ ? L'auteur propose différentes situations et le lecteur qui découvrira l'ensemble de sa création disposera d'une diversité à partir de laquelle il pourra, à son tour, construire sa propre image de l'Amour : les contradictions repérables d'un ouvrage à l'autre sont, en fait, à relier avec tous les phénomènes d'échos existant entre *La Galatée* et le *Persiles*, mais aussi entre toutes les œuvres de Cervantès. L'auteur se refuse à influencer ses lecteurs en leur imposant un point de vue : il les conduit seulement sur le chemin de la réflexion les autorisant à établir des connexions entre toutes les images dont ils disposent.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 342-343.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 535.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 529.

¹⁰³⁰ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 395.

Sur le plan du langage nécessaire au plein épanouissement de la poétique de l'imaginaire, nous retrouvons un principe assez semblable. En effet, Cervantès s'est affirmé dans son désir d'accorder aux silences une place de choix, de faire taire la narration lorsque celle-ci pourrait risquer de restreindre ou de contraindre le travail de représentation revenant, en propre, au lecteur. Aussi la récurrence des expressions comme « un no sé qué »¹⁰³¹ ou de formules reconnaissant la limite des capacités du langage sera-t-elle particulièrement intéressante à analyser en relation à cette poétique de l'imaginaire que Cervantès définit tout au long de sa trajectoire. En avouant ses propres faiblesses, l'écriture indique au lecteur l'espace qu'il peut investir et la nécessité de pallier ce non-dit par l'imagination : dès lors, lorsque la beauté de la femme est caractérisée par ce « no sé qué », inexprimable et pourtant remarquable, c'est donc encore au lecteur que revient le pouvoir de décider – et de se figurer – en quoi consistera ce « no sé qué » (partant de ses propres images de la Beauté ou s'appuyant sur d'autres descriptions rencontrées lors de ses lectures). L'écriture, en exposant ses limites au récepteur, lui propose d'être partie prenante dans la construction imaginaire livrée dans l'ouvrage : l'auteur a fait appel aux images considérées pertinentes pour bâtir son œuvre et le lecteur devra en faire autant s'il répond aux incitations lancées par le créateur à son endroit. L'exemple de la description de Galatée est, sur ce point, exemplaire : en effet, la première référence à ce personnage se situe, d'emblée, sous le signe de l'hyperbole. Le narrateur évoque ainsi « la incomparable belleza de la sin par Galatea »¹⁰³² sans fournir d'autres détails, ni de description physique précise ou d'indices concrets : il se contente d'une simple hyperbole qui place le personnage féminin au-dessus de toutes comparaisons possibles. Les références suivantes au personnage ne feront que renforcer cette image de Galatée en l'érigant comme véritable incarnation de la beauté : « Galatea, cuya hermosura era tanta que sería mejor dejarla en su punto, pues faltan palabras para encarecerla »¹⁰³³. La stratégie narrative est, ici, mise à nu : l'impossibilité avouée de décrire convenablement le personnage éponyme est une adresse explicite

¹⁰³¹ Cette expression n'est, bien sûr, pas une invention de Cervantès. Comme le rappelle Alberto Porqueras-Mayo : « Se trataba de observar el comportamiento de la fórmula *nescio quid* acuñada con responsabilidad estética por Cicerón, recogida por San Agustín y usada ocasionalmente por Dante y Petrarca para aludir a lo inefable. Su uso irradiaría desde Italia a toda la Romania. », PORQUERAS-MAYO, Alberto, « Función de la fórmula « no sé qué » en textos literarios españoles (siglos XVIII-XX) », *Bulletin Hispanique*, t. 67, n° 3-4 (1965), p. 253.

¹⁰³² CERVANTES, M., *La Galatea*, *op.cit.*, p. 167.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 204.

faite aux lecteurs afin qu'ils comblent ce manque par le travail de leur imagination. Quelques pages plus loin, le même procédé elliptique est repris, évoquant « un no sé qué de hermosura »¹⁰³⁴ que les joues roses de Galatée produisent sur son visage : là encore, c'est au lecteur que revient le travail de compléter la représentation de ce personnage, selon sa propre conception de la femme et de la beauté. Or, cette technique descriptive retenue par Cervantès pour esquisser les contours de Galatée est aussi reprise pour évoquer les autres personnages féminins – dans la bouche de ceux qui les aiment et admirent – : ainsi, Nísida apparaît, elle aussi, comme l'incarnation de la Beauté lorsqu'elle est présentée par Silerio. Ce dernier n'hésitera pas à user d'hyperboles et de systèmes antithétiques destinés à créer une description puissante et évocatrice :

« Su nombre era Nísida, y su hermosura tanta que me atrevo a decir que la Naturaleza cifró en ella el extremo de sus perfecciones, y andaban tan a una en ella la honestidad y belleza, que lo que la una encendía la otra enfriaba; y los deseos que su gentileza hasta el más subido cielo levantaba, su honesta gravedad hasta lo más bajo de la tierra abatía. »¹⁰³⁵

Le chant, entonné par Silerio en l'honneur de Nísida, réactive, à son tour, le dispositif de la description rhétorique, associé à celui de l'idéalisation dans les deux dernières strophes :

« Tomó del sol los cabellos;
del sesgo cielo, la frente;
la luz, de los ojos bellos
de la estrella más luciente,
que ya no da luz ante ellos.
Como quien puede y se atreve,
a la grana y a la nieve
robó las colores bell[a]s,
que lo más perfecto de ellas
a tus mejillas se debe.

De marfil y de coral
formó los dientes y labios,
do sale rico caudal de agudos dichos y sabios,
y armonía celestial.
De duro mármol ha hecho
el blanco y hermoso pecho,
y de tal obra ha quedado
tanto el suelo mejorado,
cuanto el Cielo satisfecho. »¹⁰³⁶

Le principe d'idéalisation des bergers et des bergères est ainsi étendu à l'ensemble de l'œuvre et des personnages : le lecteur est en mesure de recréer – mentalement – ces êtres parfaits et beaux qu'il devra, enfin, revêtir des tenues adaptées à l'univers bucolique dans lequel ils évoluent.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 283.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 287-288.

Cervantès veille donc toujours à laisser à ses lecteurs une grande liberté dans la représentation des personnages, car c'est eux qui doivent se former leur propre image des personnages. Notons que, dans la bouche de Don Quichotte ce sera Dulcinée qui méritera cette adjectivation de « sin par » (« cautivo de la sin par y hermosa doña Dulcinea del Toboso »¹⁰³⁷) et le Chevalier de la Triste Figure avouera, lui aussi, sa difficulté à décrire cette femme hors du commun :

« Aquí dio un gran suspiro Don Quijote, y dijo:
 –Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo; sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a su dama: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. »¹⁰³⁸

Après cette description dans laquelle Don Quichotte s'est lancé pour transfigurer une pauvre paysanne dénuée de toute beauté en reine magnifique concentrant tous les attributs de la beauté, l'on peut se demander comment Cervantès ose-t-il reprendre la même terminologie pour définir Auristela : puisque de tels propos interviennent dans la bouche d'un fou et sont présentés comme des stéréotypes sans doute vides de sens, pourquoi les employer, de nouveau, dans le *Persiles* ? C'est que Cervantès a clairement conscience de la valeur de *topos* acquise par un lexique de la beauté dont usent et abusent auteurs, poètes, mais aussi simples amants : pour autant, est-ce parce que tout le monde emploie ces termes qu'ils perdent véritablement leur valeur ou ne serait-ce pas, précisément, parce qu'ils sont évocateurs qu'ils acquièrent un statut universel et que les lecteurs seront susceptibles de les interpréter à leur guise ? En appliquant les mêmes techniques à Galatée, à Nísida, à Dulcinée et à Auristela, Cervantès livre la clé de sa poétique de l'imaginaire fondée sur la suggestion : étant donné qu'il sait que le lecteur est doué d'imagination et que cette faculté est créatrice et re-créatrice, il opte pour des descriptions assez succinctes fondées sur des *topoi* afin de s'assurer la participation de ses lecteurs lors de leur découverte de l'ouvrage ou d'une description en particulier. Si Auristela est « sin par », comme l'avait été Galatée, mais aussi Dulcinée aux yeux de Don Quichotte, c'est parce que Cervantès sait à quel point les lecteurs pourront mettre dernière ce terme tout ce qu'il leur plaira, comme l'avait d'ailleurs fait Don Quichotte.

¹⁰³⁷ CERVANTES, M., *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, op.cit., p. 135.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 176.

Nous avons présenté le *Persiles* comme un ouvrage doublement réflexif qui portait tout à la fois la trace de la métaréflexion de Cervantès et qui se fondait sur toutes les expériences littéraires précédemment menées. Le palimpseste est, sans aucun doute, un objet qui aura inspiré la démarche du créateur tant il est vrai que celui-ci conçoit son travail en le situant toujours dans un réseau relationnel reconnu et pleinement assumé. La dernière création de Cervantès multiplie les références implicites ou explicites avec des ouvrages précédents, avec *La Galatée*, les deux parties de *Don Quichotte* et les *Novelas Ejemplares*, mais aussi avec des textes non littéraires et des phénomènes de société comme l'émergence de la peinture dans la réalité des Espagnols des Siècles d'Or ou encore l'imposition du précepte de vraisemblance à une époque où les croyances et le goût pour l'irrationnel sont encore bien présents. À cet égard, si l'image de la carte a été réactivée dans le *Persiles*, c'est aussi pour rappeler que le but de l'ouvrage n'est pas de perdre le lecteur dans le labyrinthe des épisodes ou dans le dédale de la galerie des personnages : le fil directeur de la dernière création de Cervantès est encore une fois cette imagination et cet imaginaire que l'auteur s'efforce de réveiller. À la lecture du *Persiles*, le lecteur pourra tout à la fois se souvenir d'Homère et d'Héliodore, mais aussi de Lope de Vega, il devra se représenter tous les espaces décrits ou évoqués dans l'œuvre, dresser des portraits pour chacun des personnages. Il lui faudra aussi poursuivre la méditation sur les relations complexes entre amour et désir, mais aussi sur la problématique de la figuration et de la narration. L'ambition de l'œuvre posthume de Cervantès est immense et nous avons suggéré, dans la première partie de notre étude, que l'auteur souhaitait peut-être rester dans la mémoire littéraire comme un auteur sérieux, comme un créateur capable d'offrir une épopée en prose en castillan digne des plus prestigieuses créations de l'Antiquité. Or, il apparaît aussi, à présent, que le *Persiles* est la dernière occasion laissée à Cervantès pour proclamer l'importance de la poétique de l'imaginaire, le caractère poétique de l'imagination et la valeur d'une littérature du divertissement s'adressant tout à la fois au discernement et à la faculté imaginative des lecteurs. D'ailleurs, ne trouvons-nous pas au cœur du *Persiles* un éloge rendu au livre ?

« Esto dijo Periandro, que lo dijera mejor Antonio el padre, si tan bien como él lo supiera, porque las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta esperiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada y, con esto, excede la lección a la vista. »¹⁰³⁹

¹⁰³⁹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 505.

Incitation à procéder à une lecture active et réactive, ce passage laisse entendre l'importance de l'expérience de la lecture. Or, celle que propose Cervantès dans *La Galatée* et dans le *Persiles* invite effectivement le lecteur à imaginer avec lucidité en allant quêter dans toutes ses représentations, à confronter les différents points de vue proposés pour se former une image nouvelle et personnelle du monde qui l'entoure.

Puisque l'imaginaire est poétique – l'auteur en est, d'une certaine façon, la preuve vivante lorsqu'il crée ses ouvrages en s'emparant des images structurant sa pensée –, Cervantès a donc trouvé une première justification à cette entreprise qui s'enracine dans *La Galatée* et s'épanouit dans le *Persiles* : refusant d'énoncer des conceptions figées sur ce qu'est l'écriture (lorsqu'il introduit des passages métapoétiques, Cervantès adopte, d'ailleurs, un ton souvent ironique, laissant ainsi soupçonner la distance du créateur face à ces préceptes), l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* n'en distille pas moins une poétique de l'imaginaire au sein de sa création. Par le refus de conclure ou de proposer une histoire ordonnée autour d'un axe unique et ouverte sur une seule interprétation, le créateur laisse entrevoir l'importance accordée à ce pouvoir d'interpréter et de surinterpréter son texte. En effet, les images sont sans conteste présentes dans les ouvrages, elles réapparaissent même parfois d'une œuvre à l'autre s'étoffant alors de nuances nouvelles, mais la narration ne force jamais le lecteur à s'en emparer et à y adhérer. En revanche, toutes les figures de narrateurs présentes dans *La Galatée* et le *Persiles* exigent une attitude active car il est urgent d'éveiller cet imaginaire trop souvent endormi et délaissé. La poétique de l'imaginaire est donc fondée sur le dialogue : l'auteur propose et les lecteurs disposent. La polyphonie est ainsi véritablement fondatrice de cette écriture de l'imaginaire dans la mesure où l'accumulation de discours empêche ou décourage la formulation d'hypothèses quant au point de vue de l'auteur : la figure du créateur s'efface et n'oublions pas, à cet égard, que Cervantès s'est toujours plu à inventer des masques et des figures de narrateurs afin de faire disparaître de l'esprit des lecteurs l'univocité inhérente à tout acte de communication (l'auteur s'adressant à son lecteur sans que celui-ci puisse jouir de quelque droit de réponse que ce soit). La poétique de l'imaginaire que nous invoquons pourrait apparaître à d'aucuns comme une non-poétique : jamais théorisée, elle n'est que suggérée par l'écriture. Or, à nos yeux, ce refus de mettre en forme – et ce faisant, de figer une poétique – constituerait finalement un nouvel argument de l'existence de cette poétique : imaginaire, elle ne peut pas être établie et ne pourra, encore moins, prendre l'apparence d'un

traité. C'est donc par et dans la fiction que se percevra cette poétique et le caractère fuyant de celle-ci correspond à la définition de l'imaginaire et de l'imagination que nous continuons à partager de nos jours : insaisissables, mais aussi indéniables, l'imaginaire et l'imagination constituent un appui important à la raison car ils la complètent admirablement et la libèrent.

- Invitation au(x) voyage(s) imaginaire(s)

Puisque l'imaginaire est poétique et créateur, les ouvrages élaborés par Cervantès prendront donc l'apparence d'appels lancés, de façon réitérée, aux lecteurs à prendre de la distance par rapport à leur réalité car il y voit la possibilité d'enrichir leur perception du réel et de leur contexte par l'expérience inédite de la lecture. Cette dernière est, de façon évidente, considérée par l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* comme un itinéraire : même sur les rives de Tage, la projection dans un nouvel univers et la découverte sont possibles, puisque l'histoire proposée dans tout ouvrage de fiction est aussi une brisure par rapport à la temporalité et à la géographie de la lecture. Aussi, tant dans *La Galatée* que dans le *Persiles*, la tension qui s'établit entre une histoire principale et des histoires annexes vise-t-elle toujours à décentrer le regard du lecteur et à le faire voyager non pas dans un seul espace imaginaire (celui de l'univers bucolique ou de la traversée périlleuse), mais dans une pluralité d'espaces et d'imaginaires. À une autre échelle, la lecture de *La Galatée* et du *Persiles* devient véritablement un voyage imaginaire à travers le temps, la géographie et les livres durant lequel le lecteur pourra découvrir de nouveaux modèles, des idéaux, des espaces idylliques ou effrayants et des noyaux thématiques qu'il sera appelé à étudier, à mettre en regard avec sa propre expérience ou, inversement, à comparer sa propre situation, son *hic et nunc*, avec le monde imaginaire développé dans les ouvrages. Cervantès n'a jamais perdu de vue son récepteur et l'élaboration d'une écriture de l'imaginaire est motivée par l'expérience exaltante que constitue l'excursion imaginaire par le biais de la lecture : au terme de ce périple, le lecteur pourra avoir une vision plus critique sur sa réalité car il aura découvert ou redécouvert des idéaux encore non formulés ou qu'il croyait perdus et abolis dans sa mémoire. L'imagination des lecteurs pourra peut-être devenir source de révolte et de remise en question et, d'ailleurs, si les autorités se soucient tant de leurs lectures, n'est-ce pas parce qu'elles ont mesuré le pouvoir de l'imagination et de la lecture ? Cervantès a, lui aussi, conscience du rôle du livre et s'il se refuse à en faire un objet idéologique, il aspire à revendiquer le droit, de tout auteur, de nourrir cette faculté admirable

chez leurs récepteurs : l'imagination. Aussi, derrière le périple imaginaire divertissant, nous apercevons, de surcroît, un certain nombre de questions soulevées par l'écriture : le détour par le livre de fiction n'est pas vain et inutile, mais le voyage imaginaire, induisant une prise de distance temporaire avec la réalité, s'associera, avec bonheur, à la raison pour faire du lecteur un acteur imaginatif.

Nous avons déjà étudié la fonction des récits dans *La Galatée* et le *Persiles*. Ces unités permettent, en effet, de produire une mise en abyme par rapport au récit initial (celui du narrateur), dont l'effet est de mettre en évidence le rôle de la parole comme vecteur privilégié de l'imaginaire et de proposer, une nouvelle fois au lecteur, cette sensation grisante de pénétrer dans un nouvel univers. D'autre part, ces histoires secondaires sont de nature à expliciter au lecteur la nature imaginaire du voyage qu'il est en train d'accomplir : il sera en présence non pas d'un, mais d'une pluralité d'univers fictifs, rendue visible par l'ampleur, dans chacune des œuvres, de l'éventail de locuteurs. La valeur de la première personne du singulier, c'est-à-dire du « yo », est ainsi multiple dans *La Galatée* et dans le *Persiles*, transportant le lecteur dans une spirale qui le conduira d'une unité imaginative à une autre, élaborée par un « yo » chaque fois différent. En insistant sur le moment de la réception, par la mise en abyme de scènes de récits, de chants ou de lectures et par la fictionnalisation de la figure des récepteurs au sein de *La Galatée* et du *Persiles*, Cervantès a surtout insisté sur ce goût de l'évasion qu'il avait constaté, auparavant, chez ses contemporains. Le plaisir de se laisser mener dans un univers imaginaire est tel que même un récit mensonger sera écouté avec intérêt et étonnement : celui de Rutilio¹⁰⁴⁰, par exemple, est plus que contestable et sujet à caution quant à son caractère véridique, mais il crée néanmoins un effet d'engouement incontestable parmi les auditeurs (« Aquí dio fin Rutilio a su plática, con que de já admirados y contentos a los oyentes »¹⁰⁴¹). L'indication de l'état de la réception à la fin de chaque récit et de chaque chant dans *La Galatée* et dans le *Persiles* est systématique et, la plupart du temps, positive : ce qui importe donc c'est l'errance imaginaire autorisée par le récit et, dès lors, certaines considérations apparaîtront comme secondaires. Soulignons, par exemple, que dans le récit de Rutilio, les analyses quant au caractère plausible de ce que l'Italien a relaté n'interviennent, dans

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 185-194.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 194.

le développement du *Persiles*, que bien plus tard¹⁰⁴². Le caractère secondaire de ce savoir est donc physiquement affirmé et marqué dans le testament littéraire de Cervantès, car c'est le plaisir de déambuler à travers le récit d'une tierce personne qui prime. Cependant, l'expérience fournie par ce récit – même s'il est mensonger – est aussi, à chaque fois, mise en évidence : Mauricio expliquera ainsi aux lecteurs le caractère illusoire de la transformation d'hommes en loups (« pero todo esto se ha de tener por mentira, y si algo hay, pasa en la imaginación, y no realmente »¹⁰⁴³) et un autre personnage, Arnaldo, en tirera profit puisqu'il saisira la nature fictive des fables :

« –Gusto me ha dado grande –dijo Arnaldo– el saber esta verdad, porque también yo era uno de los crédulos deste error; y lo mismo debe de ser lo que las fábulas cuentan de la conversión en cuervo del rey Artus de Inglaterra, tan creída de aquella discreta nación, que se abstienen de matar cuervos en toda la isla. »¹⁰⁴⁴

Le détour par l'imaginaire n'est donc jamais vain et inutile : en proposant une alternative à la réalité – même si elle n'est pas plausible –, il propose toujours à la raison matière à réflexion.

Le périple imaginaire dans le temps se perçoit, dans *La Galatée* et le *Persiles*, à travers l'abondance de références mythologiques ou de mentions d'une histoire plus ancienne et peut-être plus admirable. La découverte d'une temporalité différente constitue une expérience essentielle et la lecture des ouvrages de Cervantès rappelle que les conditions historiques vécues – et peut-être subies – par le lecteur ne sont pas immuables. Ainsi, dans *La Galatée*, après le chant entonné par le personnage éponyme, la narration souligne :

« Con más justa causa se pudieran parar los brutos, mover los árboles y juntar las piedras a escuchar el suave canto y dulce armonía de Galatea, que cuando a la cítara de Orfeo, lira de Apolo y música de Anfión los muros de Troya y Tebas por sí mismos se fundaron, sin que artifice alguno pusiese en ellos las manos, y las hermanas, negras moradoras del hondo caos, a la extremada voz del incauto amante se ablandaron. »¹⁰⁴⁵

En esquissant cette temporalité parallèle où la création est appréciée et où l'harmonie est de mise, *La Galatée* convoque le mythe de l'Âge d'Or : les lecteurs se souviendront de cette période lointaine et même hors du temps, qui n'en incarne pas moins un horizon idéal : lorsque les villes de Troie et de Thèbes se construisaient d'elles-mêmes grâce à la musique d'Orphée, d'Apollon ou d'Amphion, ou lorsque l'amant d'Eurydice réussissait, par sa voix, à émouvoir les Érynies. Cette

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 243-247.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 245.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 246-247.

¹⁰⁴⁵ CERVANTES, M., *La Galatea, op.cit.*, p. 207-208.

période mythique confrontée à la temporalité de *La Galatée* conduit donc le lecteur à s'en référer à un paradigme historique où le merveilleux et l'admirable s'allient et où mythe et histoire se confondent à dessein. L'harmonie surgit ainsi comme une caractéristique possible et potentielle de l'histoire de sorte que le lecteur comparera ces époques à son contexte où la création est vivement surveillée et où le poète est déconsidéré : l'Espagne de la fin du XVI^e siècle apparaît alors bien terne. Aussi, le lecteur pourra-t-il s'interroger sur les raisons de cette décadence – un terme implicite, jamais employé mais qui surgit immédiatement par le biais de la comparaison entre deux temporalités dont l'une est portée aux nues –. Le *Persiles* reprendra ce système, mais de façon plus ponctuelle : lorsque l'Histoire surgit, elle est associée, nous l'avons constaté, à un passé impérial et mythique et engage le lecteur, à l'aube du XVII^e siècle, à se remémorer une époque plus récente et ayant bien existé, que la narration exalte : Charles Quint apparaît, en effet, comme une figure regrettée et appréciée. Dès lors, le lecteur réactif, pourra découvrir, en suivant le système de comparaison implicite à l'œuvre, quelle figure de souverain provoque ce sentiment de regret assumé par la narration. L'ombre de Philippe III plane sur l'ouvrage et le lecteur averti pourra donc poursuivre la critique esquissée dans le *Persiles* et réfléchir, là aussi, sur les causes du déclin espagnol.

Le voyage imaginaire proposé dans *La Galatée* et dans le *Persiles* ne se produit pas seulement dans le temps et ne sert pas uniquement à rappeler l'existence d'autres périodes historiques ou mythiques dignes d'admiration : en invitant les lecteurs à suivre les personnages sur des rives du Tage soumises à un évident processus d'idéalisation ou en les faisant partir d'un Nord lointain et inconnu, les ouvrages de Cervantès proposent aussi aux lecteurs d'adopter, le temps de la lecture, le regard neuf d'un Christophe Colomb découvrant le Nouveau Monde. Cervantès sait que cette modalité du voyage est la plus évidente à percevoir pour le lecteur et c'est pourquoi il l'utilise comme un indice laissé sciemment pour que son destinataire comprenne peu à peu l'existence des autres itinéraires imaginaires proposés dans ses créations. Les tableaux que nous avons proposés en annexe et que nous avons analysés plus haut [cf. *annexes 8 et 9*] attestent la volonté d'embrasser un espace géographique important – même dans *La Galatée* – et dévoile, en dernier lieu, le travail effectué par Cervantès pour déréaliser certains lieux pourtant connus des lecteurs en reprenant des toponymes antiques – Alcalá de Henares devenant, par exemple,

« Cómpluto »¹⁰⁴⁶ dans l'églogue cervantine –, en comparant les lieux connus à des endroits lointains et symboliques – il est intéressant, à cet égard, de remarquer que « Thule » apparaît dans *La Galatée*¹⁰⁴⁷, mais aussi dans le *Persiles*¹⁰⁴⁸ – ou en passant par le regard d'un étranger pour décrire ces endroits. La description d'Aranjuez – que nous avons déjà citée dans la deuxième partie de notre travail – ou celle de Valence donneront ainsi lieu à des éloges de ces villes, résumées à quelques remarques chromatiques et architecturales dans le cas d'Aranjuez, mais également à des considérations esthétiques et linguistiques comme dans le passage suivant :

« Cerca de Valencia llegaron, en la cual no quisieron entrar, por escusar las ocasiones de detenerse; pero no faltó quien les dijo la grandeza de su sitio, la excelencia de sus moradores, la amenidad de sus contornos y, finalmente, todo aquello que la hace hermosa y rica sobre todas las ciudades, no sólo de España, sino de toda Europa. Y principalmente les alabaron la hermosura de las mujeres y su extremada limpieza y graciosa lengua, con quien sola la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable. »¹⁰⁴⁹

En privilégiant des toponymes évocateurs – quelqu'un ne se charge-t-il pas de faire l'éloge de Valence aux pèlerins ? – et des lieux connus pourtant signifiés comme des espaces tout aussi légitimes à admirer et à regarder comme s'ils étaient inconnus, Cervantès indique aux lecteurs l'importance de préserver cette capacité à observer, à analyser et à s'émerveiller. Cette propension à faire du connu une source d'étonnement est sensible dans *La Galatée* car l'ouvrage fait resurgir le *topos* du *beatus ille* à l'esprit des lecteurs citadins qui assument, l'espace d'un instant, la position de l'usurier Alfius de la seconde épode d'Horace¹⁰⁵⁰ et sont invités à se représenter les rives du Tage comme un espace mythique.

Ce regard neuf posé sur des endroits pourtant connus des lecteurs permet, en outre, de mettre l'accent sur le caractère surprenant de certaines coutumes que l'Espagnol des Siècles d'Or ne remet pas forcément en question puisqu'il est habitué à de telles pratiques. À ce propos, la décision de Silerio de s'isoler et de devenir ermite ne manquera pas d'interroger les lecteurs même si le personnage justifie sa décision :

« Y así, he escogido este hábito que veis y la ermita que habéis visto, adonde en dulce soledad reprima mis deseos y encamine mis obras a mejor paradero, puesto que, como viene de tan atrás la corrida de las malas inclinaciones que hasta aquí he

¹⁰⁴⁶ CERVANTES, M., *La Galatea*, op. cit., p. 251.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 409.

¹⁰⁴⁸ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 698.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 555.

¹⁰⁵⁰ HORACE, *Œuvres*, op.cit., p. 130-131.

tenido, no son tan fáciles de parar que no trascorran algo y vuelva la memoria a combatirme representándome las pasadas cosas. Y cuando en estos puntos me veo, al son de aquella arpa que escogí por compañera en mi soledad, procuro aliviar la pesada carga de mis cuidados, hasta que el Cielo le tenga y se acuerde de llamarme a mejor vida. Este es, pastores, el suceso de mi desventura; y si he sido largo en contárosle, es porque no ha sido ella corta en fatigarme. Lo que os ruego es me dejéis volver a mi ermita, porque, aunque vuestra compañía me es agradable, he llegado a términos que ninguna cosa me da más gusto que la soledad; »¹⁰⁵¹

L'ermite, une figure bien connue des contemporains de Cervantès parce qu'elle intervient dans de nombreux écrits, suscite un certain nombre d'interrogations quant aux motivations et à la légitimité de cette vie retirée. Réactivant ce *topos*, Cervantès fictionnalise donc une figure d'ermite, mais développe une histoire destinée à expliquer le désir de solitude exprimé par le personnage : faux ermite, Silerio a pourtant vu dans ce mode de vie un remède possible à ses maux et le lecteur pourra, après avoir fait affluer toutes les images d'ermite dont il dispose, se former sa propre opinion sur l'isolement du monde et la retraite spirituelle dans un contexte naturel. Dans le *Persiles*, le voyage géographique sera aussi l'occasion d'interroger le lecteur sur des pratiques et des mœurs pouvant surprendre un étranger : si l'épisode où intervient la Santa Hermandad dénonce la virulence de ce corps de police devenant, de la sorte, une critique à peine voilée, les propos du « cuadrillero » rappellent un étrange phénomène, bien réel dans l'Espagne des Siècles d'Or : celui des faux pèlerins. Passant par la description d'une administration défailante (« en oliendo los sátrapas de la pluma que tenían lana los peregrinos, quisieron trasquilarlos, como es uso y costumbre »¹⁰⁵²) et usant volontiers de la violence (« quisiera luego ponerlos a cuestión de tormento »¹⁰⁵³), la narration constate aussi l'existence de ces personnages qui prennent l'apparence de pèlerins pour en usurper les droits (« sin que os valga la capa de virtud cristiana con que procuráis encubrir vuestras maldades, vistiéndooos de peregrinos »¹⁰⁵⁴). Quelques pages plus loin, la vieille pèlerine rencontrée confirmera la pertinence de cette interrogation relative à la valeur de certains pèlerinages – pratique très en vogue à l'époque – puisqu'elle avouera, pour sa part, le faire pour « disculpar su ociosidad »¹⁰⁵⁵. Le regard de personnages étrangers porté sur une réalité étonnante en restitue le caractère choquant : les faux pèlerinages (« la peregrinación

¹⁰⁵¹ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 327.

¹⁰⁵² CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 467.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 467.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 466.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 486.

fingida »¹⁰⁵⁶ pour reprendre les termes d'Isabel de Riquer qui l'étudie dans l'Espagne médiévale) et les faux pèlerins existent depuis si longtemps que c'est par la fictionnalisation d'un épisode mettant en scène ces éléments que le lecteur pourra, de nouveau, éprouver un sentiment d'indignation ou, pour le moins, se poser des questions sur ces étranges pratiques.

La Galatée et du *Persiles* transportent donc le lecteur dans des époques différentes et dans une variété géographique lui permettant de réaliser un voyage agréable dans ces temps reculés et ces espaces lointains ou déréalisés. La distance prise par celui qui entreprend la découverte des univers imaginaires construits dans *La Galatée* et dans le *Persiles* est aussi un recul nécessaire pour analyser sa propre situation et pour y apposer un regard critique. Distillant des images idéales d'un univers voué à des préoccupations belles et nobles ou décrivant des îles barbares où les sacrifices humains sont une coutume reconnue, Cervantès introduit aussi des critiques – subtiles ou parfois, à peine, voilées – formulées à l'encontre de la société de son temps car il croit fermement en la capacité de ses lecteurs à mettre à profit leur imagination pour poursuivre la remise en question initiée par le créateur. Si Cervantès revendique avec enthousiasme sa liberté de créateur, il reconnaît aussi, dans ses ouvrages, celle dont jouissent ses lecteurs : ces derniers ne sont pas des enfants qu'il faut éduquer, mais des êtres doués de raison et d'imagination avec lesquels il convient de dialoguer. S'il a exploré la forme du traité et s'il l'a d'ailleurs fictionnalisée dans *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* avec le « Tratado del buen gobernar » que Sancho demande à Don Quichotte¹⁰⁵⁷ ou dans l'appendice du *Viaje del Parnaso* où les propos de « Apolo délfico a Miguel de Cervantes Saavedra »¹⁰⁵⁸ se fondent dans une forme de textes officiels bien connus de ses contemporains, Cervantès sait qu'il est préférable d'opter pour une écriture de l'imaginaire pour faire surgir des questionnements. Aussi, au traité annoncé dans *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* succèdera la description du système politique régissant l'île de Policarpo dans le *Persiles*¹⁰⁵⁹. La fin du règne de Policarpo évoquée dans l'ouvrage confirmera indiscutablement les qualités d'un tel gouvernement : lorsque le personnage outrepassa ses droits en faisant passer son bon plaisir avant les besoins des citoyens, il sera, en

¹⁰⁵⁶ RIQUER, Isabel de, « La peregrinación fingida », *Revista de Filología Románica*, n° 8 (1991), p. 105.

¹⁰⁵⁷ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II*, *op.cit.*, p. 383.

¹⁰⁵⁸ CERVANTES, M., *Viaje del Parnaso*, *op.cit.*, p. 157-160.

¹⁰⁵⁹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, *op.cit.*, p. 265-266.

effet, déchu ¹⁰⁶⁰. Le pouvoir suggestif de l'écriture de l'imaginaire est sans doute plus fort que le ton dogmatique du traité : il ne prétend pas convaincre le lecteur, mais illustre et met à l'épreuve les concepts et les idées qu'un ouvrage préceptif se contenterait de présenter et d'ériger en modèle. Si dans *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, Cervantès a repris la forme du traité démontrant qu'il est aporie, il y renonce dans ses créations suivantes : il est désormais persuadé que c'est par la fiction et par des formes visiblement imaginaires que les lecteurs pourront le mieux se former une image idéale du pouvoir, voire peut-être se rendre compte du caractère perfectible du pouvoir en place...

Le voyage imaginaire offre au lecteur la possibilité de prendre une distance bienvenue par rapport à son contexte de réception : puisqu'il ne s'agit pas de sa réalité dans les ouvrages qu'il fréquente, il sera davantage en mesure d'exercer son regard critique. L'exemple de l'image du pouvoir proposée dans le *Persiles* est particulièrement marquante car Cervantès profite d'un épisode pour suggérer d'autres modèles et des alternatives à un système politique jugé immuable jetant les fondements d'une réflexion sur le pouvoir absolu. Cependant, la narration ne tente jamais de convaincre le lecteur en passant par une démonstration argumentée : c'est seulement par l'histoire et par la capacité à faire surgir des idéaux présents dans l'imaginaire des lecteurs que les œuvres de Cervantès invitent les lecteurs à initier une réflexion. Les casuistiques amoureuses développées dans le *Persiles* et *La Galatée* assumeront une fonction analogue car en présentant les avantages et les inconvénients propres à chaque situation décrite dans les deux ouvrages, en multipliant les points de vue sur l'Amour et les figures d'amants, l'auteur n'essaie pas de convaincre son lecteur, mais il le fait réfléchir sur les différentes problématiques inhérentes à toute relation amoureuse : évoquant ici la cupidité, là l'amour pour la seule apparence de l'être aimé, Cervantès esquisse une hiérarchie dans les sentiments que le lecteur pourra, dans un deuxième temps et s'il le souhaite, reconstruire et analyser. Les obligations sociales et les différentes formes que peut revêtir l'union de deux êtres sont aussi évoquées sans tabou, même s'il est vrai que pour les personnages éponymes, l'auteur du *Persiles* privilégiera une fin traditionnelle en évoquant le mariage des héros. Si Massimo Fusillo remarquait le rôle narratif conclusif du mariage dans le roman grec (« chez Achille Tatius et Héliodore, on le sait, le mariage n'est pas le début mais le

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 395.

couronnement de l'histoire »¹⁰⁶¹), Cervantès reprend ce schéma narratif en lui ajoutant une fonction paradigmatique : le mariage n'est pas ici simplement considéré comme un sacrement, mais comme la conclusion d'un amour pur et désintéressé. L'auteur ne s'embarasse d'ailleurs pas des conditions dans lesquelles se scelle cette union et la critique s'est souvent emparée de ces détails pour y détecter le jugement de l'auteur sur la version post-tridentine de ce sacrement. Ainsi, selon Michael Nerlich :

« les citations choisies pour définir le mariage brillent par l'absence de toute référence à un rituel religieux, voire à la religion tout court et encore à la religion catholique dans une perspective tridentine, et se limitent à des précisions juridiques concernant corps, biens, enfants et éducation. Ce n'est sûrement pas par hasard que Covarrubias ajoute une dernière phrase pour excuser son texte, devant qui, sinon l'Inquisition ? : « Esto se ha dicho en razón de la etimología; lo demás se podrá ver en sus propios lugares ».

Dans quels « lugares » ou entrées du *Tesoro* ? Énigme ! Mais ce qui n'était pas une énigme pour le lecteur contemporain du *Persiles* qui devait ressembler à s'y méprendre au lecteur du *Tesoro*, c'est que le mariage selon « la vieja ley » correspondait, en Espagne, à la législation qu'avaient réunie les Goths dans des recueils de lois, appelés *fueros juzgos*. « D'inspiration germanique », écrit Bonnassie sur la législation matrimoniale dans l'Espagne visigothique, « sont [...] les procédures habituelles du mariage. Celles-ci débutent par l'échange des anneaux : c'est la cérémonie des « arrhes » qui a valeur d'engagement réciproque et correspond à des fiançailles solennelles. Le mariage n'a encore – et pour longtemps – rien de chrétien : la bénédiction du prêtre est facultative et rarement demandée. Ce qui fait le mariage, c'est sa consommation et la reconnaissance publique de celle-ci à l'aube de la nuit de noces [...] ».¹⁰⁶²

Il est, certes, possible de chercher à lire une critique du sacrement tel qu'il est entériné par le Concile de Trente¹⁰⁶³, mais, pour notre part, nous considérons que la récurrence du mariage dans *La Galatée* et le *Persiles* tend à présenter cette union comme un symbole de l'harmonie : proposant à ses lecteurs un éventail de situations amoureuses, Cervantès en présente certaines comme dignes d'être scellées par une union. Lorsque les sentiments des personnages sont profonds, sincères et réciproques, les épisodes tendent à se conclure sur l'annonce imminente du mariage ou sur sa célébration : *La Galatée* ne se termine-t-elle par sur l'espoir avoué d'Elicio d'épouser le personnage éponyme le sauvant ainsi d'un mariage non désiré avec un berger portugais, « tanto Galatea le había de quedar obligada »¹⁰⁶⁴ ? *Persiles* et Sigismunda ne se

¹⁰⁶¹ FUSILLO, M., *Naissance du roman*, op.cit., p. 220.

¹⁰⁶² NERLICH, M., *Le Persiles décodé ou la « Divine Comédie » de Cervantes*, op.cit., p. 577.

¹⁰⁶³ BATAILLON, Marcel, « Cervantès et le mariage chrétien », *Bulletin Hispanique*, XLIX, (1947), p.129-144.

¹⁰⁶⁴ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 629.

mariant-ils à la fin du *Persiles*¹⁰⁶⁵ de la même façon qu'Isabela et Ricaredo à la fin de la *Novela de la española inglesa*¹⁰⁶⁶ ? En proposant des dénouements heureux à des couples ayant démontré la force de leurs sentiments, la narration tend à esquisser un schéma idéal du processus amoureux qui aboutit à la conclusion d'un mariage non forcé mais réciproquement consenti. Si le lecteur n'est pas forcé de reconnaître la validité de ce modèle – qui n'est d'ailleurs pas le seul présenté dans les deux ouvrages étudiés –, la narration l'a convié à s'interroger sur son propre idéal amoureux et à se positionner face à la diversité des cas introduits dans *La Galatée* et dans le *Persiles* : la lecture prélude donc à la réflexion.

En dernier lieu, il nous faut aussi rappeler le voyage proposé par l'intertextualité déjà signalée dans les deux ouvrages : la lecture de *La Galatée* et du *Persiles* constitue déjà un itinéraire dans l'imaginaire, mais ces œuvres cherchent aussi à montrer aux lecteurs l'étendue du ou des voyage(s) qu'il leur reste à accomplir. L'intertextualité – implicite ou explicite –, conséquence de la théorie de l'*imitatio*, a aussi été perçue par Cervantès comme un mouvement d'ouverture exceptionnel. Une telle conception se traduit notamment dans le chant de la nymphe Calliope qui se présente comme « la que ayudó a tejer al divino Ariosto la variada y hermosa tela que compuso, la que en esta patria vuestra tuvo familiar amistad con el agudo Boscán y con el famoso Garcilaso »¹⁰⁶⁷. Renvoyant ses lecteurs à cette bibliothèque de l'imaginaire qu'ils ont en leur possession ou qu'ils fréquentent, Cervantès leur indique la possibilité de poursuivre leurs voyages imaginaires par de nouvelles lectures qui viendront enrichir ou nuancer l'expérience procurée par la découverte de *La Galatée* : or, n'est-ce pas l'Arioste qui sera critiqué pour l'in vraisemblance de cette toile qu'il a cousue et qui sera pourtant lu et apprécié ? N'est-ce pas Garcilaso qui investit le champ de l'épigramme en lui communiquant un caractère poétique incontestable ? N'est-ce pas, enfin, Boscán qui s'était déjà penché sur le pouvoir de l'imagination en soulignant les paradoxes comme dans le sonnet 68¹⁰⁶⁸ ? Par le truchement de ce réseau dévoilé par Calliope, le lecteur est projeté dans un labyrinthe intertextuel où l'imaginaire semble

¹⁰⁶⁵ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 712.

¹⁰⁶⁶ CERVANTES, M., *Novelas Ejemplares I*, op.cit., p. 282-283.

¹⁰⁶⁷ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 561.

¹⁰⁶⁸ « Como aquel que en soñar gusto recibe, / su gusto procediendo de locura, / así el imaginar con su figura / vanamente su gozo en mí concibe. / Otro bien en mí, triste, no se escribe, / si no es aquel que mi pensar procura. / De cuanto ha sido hecho en mi ventura / lo sólo imaginado es lo que vive. », BOSCÁN, Juan, *Poesía*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, p. 293.

constituer un fil d'Ariane que Cervantès indique au lecteur. Le *Persiles* proposera, lui aussi, un voyage dans les méandres de la création incitant à procéder à une lecture comparée avec *L'Histoire Éthiopique* et multipliant les effets intertextuels au sein de l'ouvrage. Manuel de Sosa Coitiño en prononçant « *Maria optimam partem elegit* »¹⁰⁶⁹ marquera le début de ce système de citations en jeu dans le *Persiles* en indiquant aux lecteurs l'intertextualité existant avec le Nouveau Testament, lorsqu'il reprend les termes de saint Luc : « Marta, Marta, tú te preocupas y te apuras por muchas cosas, y sólo es necesaria una. María ha escogido la parte mejor, y nadie se la quitará. »¹⁰⁷⁰. Par la suite, les échos intertextuels se multiplieront : la comparaison d'Auristela avec Daphnée¹⁰⁷¹ renvoie aux *Métamorphoses* d'Ovide¹⁰⁷² et au sonnet XIII de Garcilaso¹⁰⁷³, tandis que Mauricio fera allusion dans le même chapitre à Pline¹⁰⁷⁴ et au *Lévitique* (« lo que dice Dios en el *Levítico* : « No seáis agoreros, ni deís crédito a los sueños » »¹⁰⁷⁵). Cervantès semble reconstruire la bibliothèque « moyenne » de ses contemporains [cf. annexe 6] où se mêlent ouvrages religieux, créations de l'Antiquité et poésie afin de leur expliciter les modalités du voyage dans l'univers de la création auquel il convie ses lecteurs : si ces derniers relèvent les citations et perçoivent les effets intertextuels que renferme le *Persiles* de Cervantès, ils pourront chercher à réitérer leur voyage imaginaire en ouvrant ou en relisant les livres mentionnés dans le roman.

Au terme de notre troisième partie, l'écriture de l'imaginaire, jamais établie ni fixée, ne cesse de se définir dans le rapport que l'œuvre entretient avec le lecteur. *La Galatée* et le *Persiles* multiplient les invitations à accomplir un voyage imaginaire et réveillent, chez le lecteur, toutes les représentations présentes dans son imaginaire mais aussi cette faculté qu'est l'imagination. Si l'écriture de Cervantès est itinérante et si les comparaisons spatiales nous ont beaucoup servi pour cerner le caractère évolutif de cette création, il convient aussi de constater que la réception est également envisagée comme un acte impliquant les données spatio-temporelles : la lecture n'est pas passive, mais elle est accomplissement d'un voyage initiatique dans un univers imaginaire où

¹⁰⁶⁹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 205.

¹⁰⁷⁰ LUCAS, 10, 41-42 ; *La Santa Biblia*, op.cit., p. 1492.

¹⁰⁷¹ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 228.

¹⁰⁷² OVIDE, *Les Métamorphoses*, op.cit., p. 54-57.

¹⁰⁷³ HERRERA, F., *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, op.cit., p. 365.

¹⁰⁷⁴ CERVANTES, M., *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 245.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 248.

idéaux, modèles littéraires et contre-modèles s'enchevêtrent afin de convier le lecteur à mener sa propre quête – son appropriation de l'ouvrage qu'il lit – mais aussi à entamer une réflexion nourrie par l'imaginaire. Cervantès n'impose nullement des conclusions à ses lecteurs et c'est en ce sens qu'il faut comprendre son jeu face à la fonction didactique généralement attribuée à la création : ce qu'il propose, c'est un éventail d'idéaux, d'histoires dont l'exemplarité n'est certes pas morale, mais dont le pouvoir à faire surgir de nouveaux paradigmes est sans doute séditieux – à la fin de son itinéraire imaginaire, le lecteur posera peut-être un autre regard, distancié, sur son contexte –. Si le « enseñar », la fonction didactique attribuée à la création, est bien loin des préoccupations de Cervantès, l'auteur ne renonce pourtant pas à installer le doute à travers ses fictions : elles sont, elles mêmes, bien souvent réflexives et réfléchissent un monde vu et présenté à travers des prismes génériques volontairement déformants. L'imagination, cette force parfois incontrôlable, est aussi vitale pour l'individu et pour la société. En affirmant et en réaffirmant dans ses différents ouvrages, l'importance de cette faculté considérée avant tout comme une puissance créatrice et comme l'alliée indispensable de la raison, l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* indique aussi que c'est seulement par l'imagination que tout individu pourra faire apparaître de nouveaux modèles face à une réalité décevante ou souvent en demi-teinte. Le retour à Ithaque, le retour à la réalité, induit toujours l'existence d'un changement dans l'identité de celui qui revient : tel Ulysse au terme de son Odyssée, le lecteur de *La Galatée* et du *Persiles* constatera qu'il a vécu une expérience stimulante et marquante lors de son détour dans l'imaginaire.

CONCLUSION FINALE

Le présent travail a été motivé par une volonté : celle de mettre la création de Cervantès en situation et en perspective. Récemment, les travaux ont cherché à se défocaliser de démarches purement littéraires ou de travaux biographiques – légitimes et nécessaires pour saisir la création d’un auteur et connaître davantage les conditions de la création – : l’intérêt porté à la figure du lecteur ou les recherches sur la théorie littéraire à une époque donnée sont aussi là pour rappeler que la figure du créateur n’est pas isolée, mais qu’elle s’insère dans un réseau de communication. Aussi, eu égard à ces changements de caps inhérents aux orientations de recherche en littérature, nous sommes nous décidée à tenter de remettre la création de Cervantès dans le faisceau de relations que nous venons d’évoquer, c’est-à-dire de lui redonner la place qu’elle occupait dans la réalité de l’Espagne des Siècles d’Or. Pourquoi chercher à comparer une œuvre à la théorie de l’époque et pourquoi la mettre en regard avec les lectures privilégiées par les contemporains de Cervantès ? En suivant et en relisant les résultats de José María Díez Borque, nous avons souhaité interroger *La Galatée* et le *Persiles* ainsi que la notion de mémoire littéraire. Au terme de son travail dans les inventaires de bibliothèques des Siècles d’Or, le critique en était arrivé à la conclusion suivante :

« Pero lo que quiero subrayar es que esta extensa nómina muestra unas marcadas diferencias entre lo que la memoria literaria ha conservado, el canon de las historias de la literatura, y la realidad de las novelas a la venta, en las librerías del Siglo de Oro, sin que coincidieran, excepto en algunas ocasión, valor literario « actual » y presencia en las librerías. »¹⁰⁷⁶

La reconnaissance mondiale désormais acquise par la figure de Don Quichotte doit-elle nous faire perdre de vue le reste de la création de Cervantès et sa réception aux Siècles d’Or ? Cette question nous a ainsi incitée à revenir sur le succès littéraire du *Persiles* au moment de sa publication et, ce faisant, nous avons aussi estimé pertinent de nous pencher sur une œuvre parfois oubliée ou même détachée du reste de la production cervantine : *La Galatée*. En effet, si l’on s’intéresse à la réalité des Siècles d’Or et aux propos mêmes de l’auteur, c’est bien le *Persiles* qui pouvait recevoir le titre de chef-d’œuvre et non *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, une création certes déjà perçue comme originale, mais considérée comme comique et bien souvent mal interprétée. En outre, *La Galatée* était ressentie comme une étape légitime par Cervantès, mais aussi par ses contemporains : en effet, dans la dédicace du *Persiles* qu’il adresse au Comte de Lemos, Don Pedro Fernández de Castro, évoquant *La Galatée*, ne souligne-t-il pas « de quien sé está

¹⁰⁷⁶ DÍEZ BORQUE, J. M., *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, op.cit., p. 26.

aficionado Vuestra Excelencia »¹⁰⁷⁷ ? Et, Lope de Vega ne rend-il pas aussi hommage à l'églogue de son rival dans *La viuda valenciana* ?

« Aqueste es la Galatea,
que, si buen libro dessea,
no tiene mas que pedir.
Fue su autor Miguel de Cervantes. »¹⁰⁷⁸

Lope de Vega – dont les relations avec Cervantès n'étaient pourtant pas toujours amicales – se réfère donc à *La Galatée* en la présentant comme une œuvre aboutie. Enfin, l'auteur, lui-même, se montrera indulgent envers sa première œuvre lors de l'autodafé qui intervient dans la première partie de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* :

« –*La Galatea*, de Miguel de Cervantes –dijo el barbero.
–Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre. »¹⁰⁷⁹

En nous appuyant sur une méthodologie qui avait déjà fait ses preuves – l'inventaire des bibliothèques et l'étude des théories littéraires du Siècle d'Or –, il nous a été possible de retracer les contours d'un contexte qu'il convenait absolument de définir pour comprendre la réussite rencontrée par le *Persiles* et les espoirs nourris par Cervantès, lorsqu'il présente *La Galatée* à ses contemporains. Cette démarche a finalement abouti à la formulation d'une première hypothèse : l'écriture de Cervantès a su susciter l'attention d'un nombre important de lecteurs car elle répondait à leurs attentes tout en redonnant au triangle communicationnel toute sa pertinence. Auteur à succès, Cervantès l'a été parce qu'il n'a jamais négligé son lecteur, ni les théories littéraires émergentes qui commençaient à organiser et à structurer la création. Aussi, la première partie de notre travail a tenté de mettre en évidence ce principe dynamique de relations entre auteur, lecteur et théorie pour déterminer ce que pouvait être l'imaginaire de Cervantès et comment ce dernier pouvait-il être contraint par l'existence d'un certain nombre de données inhérentes à la création aux Siècles d'Or : pour un auteur souhaitant être lu et même reconnu, il fallait, à tout prix, orienter ses recherches en fonction des goûts des lecteurs – afin de s'assurer un

¹⁰⁷⁷ CERVANTES, M., *Los trabajos de Persiles y Sigimunda*, *op.cit.*, p. 117-118.

¹⁰⁷⁸ LOPE DE VEGA, Félix, *La viuda valenciana*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ; Madrid : Biblioteca Nacional, 2005, p. 107.

¹⁰⁷⁹ CERVANTES, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, *op.cit.*, p.120-121.

succès commercial – et des théories littéraires – afin de garantir à sa création une reconnaissance fondée évitant ainsi les critiques *a posteriori* –. Cette première étape s’est avérée riche d’enseignements puisque, effectivement, *La Galatée* et le *Persiles* sont deux ouvrages rédigés à des moments propices : la matière bucolique et le modèle héliodorien étaient alors fort appréciés.

Toutefois, ces premières conclusions ne nous semblaient pas complètement convaincantes étant donné qu’elles semblaient dessiner la figure d’un auteur qui était davantage un épigone qu’un créateur. Or, l’affirmation réitérée par Cervantès de publier des ouvrages qui ne sont pas des reproductions serviles contredisait cette interprétation : était-il uniquement mû par un souci de vendre ses créations et d’être reconnu par ses pairs ? Cette hypothèse a, bien sûr, été rapidement écartée car nous nous sommes rendue compte que si les créations de Cervantès avaient pu récolter un succès – mitigé pour *La Galatée* et à la hauteur des attentes de son auteur pour le *Persiles* –, c’était sans doute parce que sa recherche s’intéressait aux phénomènes agitant le monde des Lettres de son temps et que *La Galatée* et le *Persiles* étaient, avant tout, deux étapes dans un itinéraire dont le but nous échappait encore. C’est alors qu’a surgi le terme « imaginaire » : nous avons averti, en introduction, que la notion d’« imaginaire » allait, en effet, constituer un fil directeur pour notre travail et, au terme de notre analyse, force est d’admettre qu’elle marque, en outre, l’aboutissement de notre étude dans la mesure où elle définit l’essence de la création de Cervantès. En effet, l’auteur a accordé à l’imaginaire une place de choix dans sa recherche et l’élaboration d’une écriture et d’une poétique de l’imaginaire – jamais formulée explicitement sous la forme d’un traité – l’a pleinement occupé, tout au long de son itinéraire de création. Aussi, ce que nous avons souhaité démontrer dans les deuxième et troisième parties de notre travail, c’est la capacité du créateur à prendre le contre-pied d’un discours critique contre la fiction et contre l’imagination circulant largement dans l’Espagne des Siècles d’Or. Dans ce contexte de suspicion, Cervantès a relevé un paradoxe : l’existence de lecteurs friands d’ouvrages imaginaires et désireux d’échapper à leur réalité ne prouvait-elle pas que de tels discours critiques étaient prononcés pour tenter de bâillonner une création considérée comme potentiellement dangereuse ? Cervantès, conscient de ce besoin de fiction chez ses compatriotes, s’attache à démontrer la légitimité d’une écriture qui en appelle à l’imaginaire des lecteurs les invitant à adopter une attitude active. Pour ce faire, il mettra en œuvre un certain nombre de stratégies de légitimation de ses ouvrages (jouant avec les préceptes et se jouant d’eux) et trouvera, au cours de ses questionnements, un appui

décisif dans le texte de Jacques Amyot, véritable manifeste plaidant en faveur d'une littérature du divertissement. Le *Persiles* a été le succès que l'on sait parce que Cervantès a su se positionner adroitement dans une filiation reconnue et dans un courant subversif qui accordait, enfin, à la création le droit de divertir sagement. N'étant plus isolé dans sa démarche, il peut réactiver et déployer dans son œuvre posthume tous les mécanismes expérimentés dans ses créations précédentes, et notamment dans *La Galatée*, afin de proposer une création de l'imaginaire : le *Persiles* s'enracine dans des images évocatrices, plonge le lecteur dans un univers autonome et sollicite l'imagination des lecteurs en leur proposant de communiquer à cette faculté un rôle créateur et critique. L'imagination n'est-elle pas suspectée d'être dotée d'un pouvoir subversif ou transgressif ? Ce soupçon, Cervantès le découvre de plus en plus fondé : c'est, en effet, par son entremise qu'adviennent les idées nouvelles et innovantes, que les idéaux peuvent acquérir une réalité – du moins, dans l'esprit des lecteurs – et que les faiblesses ou les contradictions de la réalité apparaîtront avec plus de force encore.

Notre but n'a pas été d'ôter à *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* l'importance qui lui revient dans la création de Cervantès, de nier son caractère novateur et encore moins de convaincre les lecteurs du XXI^e siècle de se détourner de cette lecture. En revanche, à travers l'analyse comparée de *La Galatée* et du *Persiles*, nous avons voulu mettre l'accent sur la cohérence d'un parcours de création, celui de Cervantès, et sur la permanence de certaines interrogations. Dans cet ordre d'idée, Francisco López Estrada, dans son prologue à *La Galatée*, nous invitait, d'ailleurs, à adopter cette perspective :

« Junto al *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y las comedias y entremeses, debemos situar *La Galatea* y el *Persiles*, alfa y omega de una creación literaria de primer orden que hay que conocer en su conjunto, porque todas estas obras forman el patrimonio del esfuerzo poético de Cervantes. »¹⁰⁸⁰

En effet, lorsque la création est conçue en termes de parcours, les œuvres liminaires jouissent d'une place et d'un statut particuliers : l'entrée dans le monde des lettres, la première véritable publication d'un auteur, et son testament littéraire marquent deux jalons essentiels de ce parcours. Or, la trajectoire suivie par Cervantès oscille entre « novel » et « romance » : elle s'ouvre et se ferme précisément par des œuvres relevant davantage de l'univers imaginaire propre au « romance ». À cet égard, nous nous sommes attachée à souligner la correspondance dialogale qui

¹⁰⁸⁰ CERVANTES, M., *La Galatea*, op.cit., p. 8.

se noue entre le début et la fin de la création de Cervantès démontrant, ce faisant, l'existence d'un projet d'écriture dépassant la singularité d'une œuvre particulière : l'auteur a, en effet, réussi à créer une permanence dans son écriture par le biais de son exploration des régions de l'imaginaire. Il perfectionne, chaque fois plus, la littérature qu'il désire faire advenir, une littérature du « puro ingenio » où la notion de « entretenimiento » est indissociable de l'expérience littéraire et, donc, de l'acte d'écriture.

Le parti pris de lire conjointement deux œuvres, pourtant séparées par un écart temporel, implique aussi le recours aux notions – mouvantes – de trajectoire et de tracé : les différences ne doivent pas être effacées et les évolutions sont toujours significatives. Toutefois, une certaine unité laisse encore entrevoir l'existence de ce projet d'écriture caressé par Cervantès – celui de mettre au point une écriture de l'imaginaire –. Aperçus de la sorte, les changements perceptibles entre *La Galatée* et le *Persiles* ne sont donc plus à lire comme des objections à apporter à l'hypothèse que nous avons formulée en ce qui concerne l'existence d'un projet, tant ils témoignent du regard lucide du créateur sur la variabilité de ce concept d'écriture de l'imaginaire : il se doit d'évoluer au gré des goûts du public, mais aussi des réflexions théoriques qui s'affirment ne pouvant se figer, une fois pour toutes. Si en 1585, *La Galatée* avait toute sa légitimité et sa raison d'être, en 1617, le « roman pastoral » n'offre plus le cadre nécessaire à l'épanouissement du projet cervantin. C'est pourquoi l'écrivain se tourne alors vers la formule la plus prometteuse du moment : le « roman d'aventures et d'épreuves ». Ironie du sort, il semble que, des siècles plus tard, la critique et les lecteurs ne se reconnaissent plus dans cet espace fictionnel, qui fera d'ailleurs l'objet de leur mépris ou de leurs réserves. Il n'en demeure pas moins que le *Persiles* marque le terme de la création et de la réflexion littéraires d'un auteur – un aboutissement, considéré alors comme un véritable apogée : celui de l'écriture de l'imaginaire par Cervantès –. Contrairement à ce que d'aucuns avaient affirmé, le *Persiles* ne constitue pas un naufrage de l'écriture et de la métaréflexion de l'auteur. Ce dernier roman incarne ce que devait être – et ne pouvait être autre chose – que le dernier périple d'un esprit fécond, désireux de réaffirmer, avant tout, la valeur d'une écriture, dans la veine du *romance*. Cette écriture n'est pas figée, ni soumise à des règles immuables que l'auteur aurait définies dès son premier jet littéraire : l'écriture de l'imaginaire, pensée par Cervantès, s'avère, en revanche, changeante et plurielle par essence.

Imaginaire de l'auteur, imaginaire des lecteurs et écriture de l'imaginaire : ce sont donc par rapport à ces trois pôles que nous avons bâti notre étude car il nous semble, à présent, évident que ce sont eux qui définissent les frontières de la recherche cervantine : auteur inventif, Cervantès a toujours souhaité offrir à ses lecteurs, dont l'imaginaire a été modelé par les lectures de romans de chevalerie, les contes et les récits mythologiques, des univers propices à les faire rêver et à les combler. Son écriture opère donc comme le trait d'union entre ces deux imaginaires – celui de l'auteur et celui des lecteurs – et se perfectionne afin d'exprimer pleinement l'univers imaginaire conçu par le créateur. La quête littéraire menée par Cervantès est donc synonyme de recherche d'une écriture de l'imaginaire et c'est aux lecteurs et aux critiques que reviendra, en définitive, le pouvoir de poursuivre ce questionnement en sollicitant, à leur tour, leur imagination et en laissant jaillir toutes les images que la lecture de *La Galatée* et du *Persiles* sera de nature à leur évoquer.

En démontrant que tout peut être fictionnalisé et que le créateur ne doit pas se plier servilement au cadre théorique avec lequel il doit toutefois composer, Cervantès ouvre la voie aux auteurs : il leur a indiqué tous les jalons à emprunter au moment de rédiger une œuvre. Ainsi, face aux modèles, il a prouvé l'existence d'un éventail d'attitudes allant de l'hommage à la critique fictionnalisée en passant par le pastiche. Quant au rôle de la fiction, en amplifiant et en diffusant la leçon de Jacques Amyot, il a écarté les critiques relatives à la vanité de la littérature du divertissement : étant donné que le traité est aporie car il fige un discours qui devrait pourtant s'adapter aux évolutions du contexte d'écriture et du lectorat, l'ouvrage fictionnel sera le vecteur privilégié de la réflexion, désormais conçue comme un dialogue entre l'auteur et ses récepteurs. Enfin, en imprimant à la prose un caractère poétique inédit, Cervantès démontre que la forme narrative est terre de convergence accueillant non seulement les influences des genres narratifs existant, mais aussi les expérimentations poétiques les plus audacieuses : l'espace de l'ouvrage est extensible et il contiendra tout aussi bien des récits que poèmes, des lettres ou des tableaux..., la somme du dicible en littérature. Toutes ces conclusions apparaissent à la lecture de *La Galatée* et du *Persiles* et l'on comprend, dès lors, la portée de ces deux créations : si l'adieu contenu dans le prologue du *Persiles* ne prend pas l'allure d'un discours déchirant, n'est-ce pas parce que Cervantès a confiance dans son lecteur, peut-être créateur en devenir ? La mémoire littéraire dont nous parlions au début de notre conclusion est sans doute peu favorable à ces deux créations et pourtant le legs de Cervantès a été reçu par des auteurs qui ont su s'approprier l'itinéraire de

l'auteur de *La Galatée* et du *Persiles* : n'est-il pas indéniable que le pastiche, par exemple, est encore pratiqué par certains écrivains ? Et que dire des expérimentations consistant à intégrer des documents non littéraires au sein de roman ? Les créateurs n'ont-ils pas aussi accordé davantage de place au lecteur à travers le roman policier notamment ? Ce que Cervantès a mené à bien avec la peinture ne se perpétue-t-il pas dans les tentatives actuelles d'adapter des techniques ou des termes cinématographiques à l'écriture ? Enfin, la prose poétique n'est-elle pas encore cultivée par certains auteurs qui ont pleinement mesuré l'importance des sonorités ?

« L'héritage décrié de Cervantès »¹⁰⁸¹ demeure intact car il fournit une source inépuisable de réflexion et il s'agit donc de :

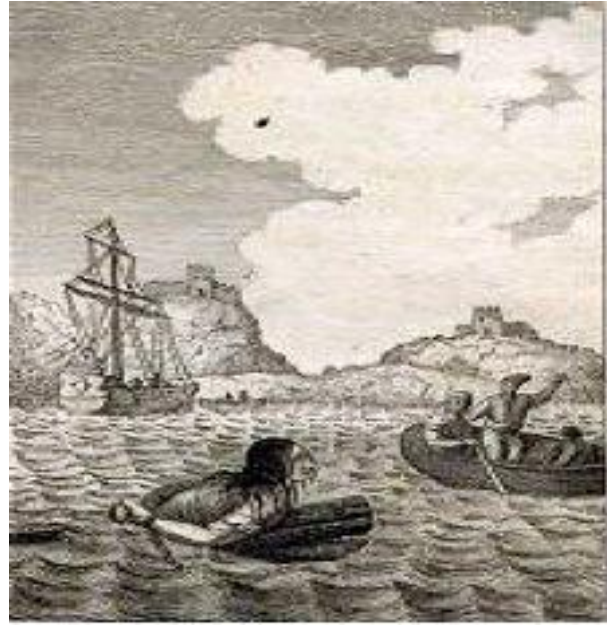
« Comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la sagesse de l'incertitude »¹⁰⁸²

Si Milan Kundera se proclame héritier de Cervantès, lui qui revendique la généalogie héliodorienne dans le *Persiles*, bien des romanciers assument, sans toujours le savoir, ce rôle : en effet, en s'interrogeant sur leur positionnement face aux auteurs précédents, en examinant la figure du lecteur, en sondant les imaginaires d'aujourd'hui, en communiquant à la prose une envergure poétique ou en refusant simplement de cultiver des formes monologiques, les continuateurs de l'écriture élaborée par Cervantès prennent des noms différents : l'on pense bien sûr aux plus prestigieux comme Marcel Proust, Jorge Luis Borgès ou Albert Cohen, mais le legs cervantin transparaît aussi dans de nombreuses autres œuvres. L'écriture de l'imaginaire envisagée par Cervantès continue de se décliner et de s'adapter à de nouveaux contextes de réception tant elle est, ontologiquement et esthétiquement, parlant le modèle suprême de la liberté radicale et intrinsèque du roman, genre inachevé car interminable dans ses métamorphoses réitérées, indéfinies, infinies.

¹⁰⁸¹ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 32.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 17.

**Recherches sur l'écriture de l'imaginaire
dans *La Galatée* et le *Persiles* de Miguel de Cervantès
(1585-1617)
-TOME 2-**



THÈSE D'ESPAGNOL / UNIVERSITÉ RENNES 2
Sous le sceau de l'Université Européenne de Bretagne
Pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Espagnol
École doctorale Arts, Lettres et Langues (ED 506 ALL)

présentée par :
Bénédicte COADOU
Préparée à l'Unité Mixte de
Recherche n° EA3206
C.E.L.L.A.M

Thèse soutenue le 29 / 09 / 2012

Devant le jury composé de :

- **Monique BOUQUET**, Maître de Conférences – H.D.R à l'Université Rennes 2
- **Jean CANAVAGGIO**, Professeur émérite de l'Université de Paris X-Nanterre
- **Christine MARGUET**, Maître de Conférences à l'Université Paris VIII
- **Laurence PLAZENET**, Maître de Conférences – H.D.R à l'Université Paris IV Sorbonne
- **Ricardo SAEZ**, Professeur émérite de l'Université Rennes 2 (Directeur de thèse)



SOMMAIRE DES ANNEXES

ANNEXES :

- annexe 1 : La production cervantine p. 5
- annexe 2 : Couvertures des éditions originales de *La Galatée* et du *Persiles* p. 6
- annexe 3 : Les arts poétiques espagnols du XVI^e siècle p. 6
- annexe 4 : Lectures parallèles de la *Philosophía antigua poética* d'Alonso López Pinciano et du *Persiles* de Miguel de Cervantès p. 7
- annexe 5 : Tentative d'élaboration d'un système épique-narratif cohérent p. 19
- annexe 6 : Résultats des recherches à l'Archivo Histórico de Protocolo de Madrid p. 20
- annexe 7 : Éléments pour un aperçu de la réception de *La Galatée* dans la France du début du XVII^e siècle p. 95
- annexe 8 : Les espaces de *La Galatée* p. 97
- annexe 9 : Les espaces du *Persiles* p. 105
- annexe 10 : La carte de la Scandinavie d'Olaus Magnus p. 126
- annexe 11 : Les personnages dans *La Galatée* p. 128
- annexe 12 : Les personnages dans le *Persiles* p. 138
- annexe 13 : Le chant de Calliope p. 170
- annexe 14 : Répartition des parties versifiées dans les VI livres de *La Galatée* p. 175
- annexe 15 : Intervention en vers des personnages dans *La Galatée* p. 177
- annexe 16 : Les récits dans *La Galatée* p. 178
- annexe 17 : Les récits dans le *Persiles* p. 179
- annexe 18 : Les compositions en vers dans le *Persiles* p. 182
- annexe 19 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans *La Galatée* p. 183
- annexe 20 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans le *Persiles* p. 186
- annexe 21 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I* p. 192
- annexe 22 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha II* p. 197
- annexe 23 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans les *Novelas Ejemplares* p. 202
- annexe 24 : Les images mentionnées dans les inventaires de biens étudiés p. 206

- annexe 25 : Galatée et les représentations de la vierge de Luis de Morales	p. 209
- annexe 26 : Un exemple de représentation iconographique de Galatée	p. 210
- annexe 27 : Les figures de bergers dans la peinture espagnole des XVI ^e et XVII ^e siècles	p. 211
- annexe 28 : La figure du berger dans les Emblèmes de Sebastián Covarrubias Horozco	p. 213
- annexe 29 : « Orfeo tocando la vihuela »	p. 214
- annexe 30 : Silerio et le Saint François de Francisco de Zurbarán	p. 215
- annexe 31 : Auristela et le portrait féminin des XVI ^e et XVII ^e siècles	p. 216
- annexe 32 : Policarpo, Thomas More et Ambrosius Holbein	p. 219
- annexe 33 : L’imaginaire du doute et les œuvres de Antonio de Pereda y Salgado	p. 220
- annexe 34 : Portraits et pouvoir aux Siècles d’Or	p. 221
- annexe 35 : Tratado de la esfera de Johannes de Sacrobosco	p. 222

BIBLIOGRAPHIE :	p. 223
------------------------	--------

INDEX DES NOMS :	p. 250
-------------------------	--------

INDEX DES ŒUVRES :	p. 264
---------------------------	--------

INDEX DES LIEUX :	p. 269
--------------------------	--------

-Annexe 1 : La production cervantine

- 1567 : Publication du premier poème de Cervantès, un sonnet à l'Infante Catalina Micaela, avec l'aide d'Alonso Getino de Guzmán.
- 1568 : Juan López de Hoyos charge son jeune disciple Cervantès de composer quatre poèmes laudatifs.
- 1576 : Rédaction de deux sonnets laudatifs à Bartolomeo Ruffino di Chiambery.
- 1579 : Rédaction d'*octavas* dédiées à Antonio Veneziano.
- 1581 : Cervantès se consacre au théâtre avec le *Trato de Argel* et *Numancia*.
- 1583 : Publication d'un sonnet de Cervantès introduisant le *Romancero* de Padilla.
- 1585 : Publication de *La Galatée*.
- 1587 : Publication de plusieurs sonnets laudatifs dédiés par Cervantès à ses amis : Alonso de Barros, Pedro de Padilla et López Maldonado.
- 1593 : Publication du romance *La casa de los celos*.
- 1596 : Rédaction d'un sonnet satirique du sac de Cadix.
- 1598 : Rédaction du sonnet « Al túmulo de Felipe II ».
- 1605 : Publication de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, à l'imprimerie madrilène de Juan de la Cuesta, aux frais de Francisco de Robles.
- 1613 : Publication des *Novelas Ejemplares*, à Madrid, par Juan de la Cuesta.
- 1614 : Publication du *Viaje del Parnaso*, à Madrid, par la veuve de Alonso Martín.
- 1615 : Publication de *La Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, à Madrid, par Juan de la Cuesta, chez Francisco de Robles et publication de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, à Madrid, par la veuve de Alonso Martín, aux frais de Juan de Villarroel.
- 1616 : Rédaction de la dédicace au Comte de Lemos du *Persiles*.
- 1617 : Publication (posthume) de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, à Madrid, par Juan de la Cuesta, aux frais de Juan de Villarroel.

(d'après la chronologie proposée par Florencio Sevilla Arroyo y Begoña Rodríguez Rodríguez, sur le site http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/cronologia.shtml)

- Annexe 2 : Couvertures des éditions originales de *La Galatée* et du *Persiles*



Images libres de droit

- Annexe 3 : Les arts poétiques espagnols du XVI^e siècle

Arts poétiques publiés au XVI^e siècle dans la péninsule Ibérique :

-ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana*. Dans le livre : *El Conde Lucanor*, Sevilla, 1575.

-DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Salamanca, Bonardo, 1592.

-LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, T. Iunti, Madrid, 1595.

-SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *el arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1580.

- Annexe 4 : Lectures parallèles de la *Philosophía antigua poética* d'Alonso López Pinciano et du *Persiles* de Miguel de Cervantès

Les numéros de pages correspondent, pour l'œuvre cervantine, à l'édition utilisée : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

Pour la *Philosophía antigua poética*, les numéros de pages correspondent à l'édition suivante : LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Obras completas*, t. I : *Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1998.

Théories et pistes énoncées dans la <i>Philosophía antigua poética</i> (epístola undécima – p. 449 - 493)	Techniques et remarques métalittéraires en œuvre dans le <i>Persiles</i>
<p>p. 450 : « Si yo supiera la diferencia de la épica exquisitamente, della sacara yo si esta obra de guerrear es necessaria a ella o no. »</p>	<p>Les batailles ne sont pas nombreuses dans le <i>Persiles</i>. Le premier livre s'ouvre sur une scène de violence, puis dans le troisième livre, Persiles se met en scène en héros guerrier.</p> <p>> Le roman s'ouvre sur une scène de violence :</p> <p>p. 127 : « Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba (...) »</p> <p>>Persiles se mettra ensuite en scène en chef-guerrier reconnu de tous :</p> <p>p. 363 : « Veisme, aquí, señores, que me estáis escuchando, hecho pescador y casamentero, rico con mi querida hermana y pobre sin ella, robado de salteadores y subido al grado de capitán contra ellos, que las vueltas de mi fortuna no tienen un punto donde paren, ni términos que las encierren. »</p>
<p>p. 452 : « Y así digo que la épica con la trágica conviene en la cosa que es imitada,</p>	<p>Les personnages de Sigismunda et de Persiles semblent des êtres idéaux (leur beauté est souvent mise en relief ainsi que leurs qualités morales).</p>

<p>porque la una y la otra imitan personas heroicas, no obstante que la épica las ama buenas y la trágica, ni buenas ni malas, y conviene también en el fin, porque la una y la otra tiene por fin la extirpación de las pasiones por medio del miedo y compassión. »</p>	<p>p. 434 : «El castellano de Sangián envió al gobernador de Lisboa, que entonces era el arzobispo de Braga, por ausencia del rey, que no estaba en la ciudad, de la nueva venida de los extranjeros y de la sin par belleza de Auristela, añadiendo la de Constanza, que, con el traje de bárbara, no solamente no la encubría, pero la realzaba; exageróle asimismo la gallarda disposición de Periandro y, juntamente, la discreción de todos, que no bárbaros sino cortesanos parecían. »</p> <p>Cependant, le terme « héroïque » paraît difficile à appliquer <i>stricto sensu</i> pour Persiles qui –excepté dans ses récits– ne multiplie pas les hauts faits.</p>
<p>p. 452 : « sé que se dijo épica y epopeya del metro heroico con que se hace la imitación y que heroica también se dice porque es imitación de héroes y personas gravísimas. »</p>	<p>Le vers a disparu dans le <i>Persiles</i>. Les personnages conservent néanmoins une certaine grandeur de leurs prédécesseurs.</p> <p>p. 418 : « Antes desto llegamos a aquella isla, que, a lo que creo, se llama Scinta, donde supimos las fiestas de Policarpo, y a todos nos vino voluntad de hallarnos en ellas. (...) Allí gané los premios, allí fue coronado por vencedor de todas las contiendas y de allí tomó la ocasión Sinforosa de desear saber quién yo era, (...) »</p>
<p>p. 453 : « Digo que en la épica todas las acciones (agora de la fábula, agora de los episodios) deben concernir a esta unidad de acción, la cual pretende el poeta épico; »</p>	<p>L'unité d'action est maintenue par l'histoire centrale du couple formé par Persiles et Sigismunda.</p>
<p>p. 454 : « porque hacer varones muy grandes y, de grandes, disformes, es de libros de caballerías, las cuales de los antiguos fueron dichas fábulas milesias. »</p>	<p>L'écueil de l'exagération est une préoccupation de Cervantès qui en joue bien souvent. Les réactions des personnages face au récit de Periandro laisseront ainsi supposer sa tendance à exagérer :</p> <p>p. 415 : « Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisión, que quisiera él, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto, pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle, (...) »</p>

<p>p. 455 : « Y debe la fábula tener unidad de acción, porque las demás que hubiere han de concernir a ella sola; y también unidad de persona en la dicha acción, porque una ha de ser la principal y necesaria, y las demás, accesorias y que se puedan variar, quitar y poner. »</p>	<p>L'unité d'action est le voyage entrepris par Persiles et Sigismunda pour parvenir jusqu'à Rome. Certains épisodes mettant en scène les autres personnages sont accessoires.</p> <p>> Persiles-Periandro, lorsqu'il se présente pour la première fois (à Arnaldo) résume la situation initiale même s'il modifie certains éléments (son statut social, sa relation avec le personnage féminin, Auristela...)</p> <p>p. 142 : « Mi nombre es Periandro, de noblíssimos padres nacido, y al par de mi nobleza corre mi desventura y mis desgracias, las cuales, por ser tantas, no conceden ahora lugar para contárselas. Esa Auristela que buscas es una hermana mía que también yo ando buscando, que, por varios acontecimientos, ha un año que nos perdimos. »</p>
<p>p. 455 : « pues todos los épicos en general tienen fin alegre y placentero. »</p>	<p>La fin du <i>Persiles</i> est joyeuse et agréable et s'apparente même davantage à celle des contes.</p> <p>p. 713-714 : « Persiles depositó a su hermano en San Pablo, recogió a todos sus criados, volvió a visitar los templos de Roma, acarició a Constanza, a quien Sigismunda dio la cruz de diamantes y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado y; habiendo besado los pies al Pontífice, sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad. »</p>
<p>p. 459 : « Yo acabo, en este punto, de tener experiencia en el deleite trágico, porque me deleito en la lectura de Virgilio grandemente y hallo que el gusto me sucede por la compasión de las calamidades que en él se cuentan. Y agora me acuerdo de una que vos olvidastes, que fue la de Polidoro, la cual me fue muy deleitosa, cuando primera vez la leí. »</p>	<p>Le plaisir tragique est présent dans de nombreux épisodes du roman cervantin où les aventures des personnages peuvent émouvoir les lecteurs et les auditeurs de ces récits</p> <p>p. 456 : « Aquí dio fin a su plática la lastimada Feliciano de la Voz, con que puso en los oyentes admiración y lástima en un mismo grado. »</p>

<p>p. 460 : « Vos, señor Pinciano, lo decís por los poemas que agora son muy usados, dichos romances de los italianos; los cuales carecen de fundamento verdadero y de quienes digo así: No hay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración común, fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia; quiero decir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula. »</p>	<p>Cervantès opte pour une formule qui n'est pas fondée sur des faits historiques ce qui lui offre une plus grande liberté.</p> <p>Il interroge cette opposition, notamment dans l'épisode des faux captifs où le caractère mensonger du récit est découvert, car il cherchait à se légitimer en s'inscrivant de façon précise dans une réalité.</p> <p>p. 531 : « Este cautivo, hasta agora, parece que va diciendo verdad y que, en lo general, no es cautivo falso; pero yo lo examinaré en lo particular y veremos cómo da la cuerda. Porque quiero que sepáis que yo iba dentro desta galeota y no me acuerdo de haberle conocido por espalder della, si no fue a un Alonso Moclín, natural de Vélez Málaga. »</p>
<p>p. 461 : « de manera que los <i>Amores de Theágenes y Cariclea</i> de Heliodoro y los de <i>Leucipo y Clitofonte</i> de Achile Estacio son tan épica como la <i>Ilíada</i> y la <i>Eneida</i>; y todos estos libros de caballerías, cual los cuatro dichos poemas, no tienen, digo, diferencia alguna esencial que los distinga (...) y es una cosa buscar la esencia de la épica, otra buscar la perfección en todas sus calidades. Será perfecta la heroica, cuanto a la materia, la que se funda en la historia más que la que no se funda en alguna verdad, (...) »</p>	<p>Cervantès a annoncé son modèle dans les prologues précédents : Héliodore</p> <p>Il joue également du parallèle avec la création d'Homère et Virgile à travers des procédés de comparaison.</p> <p>> Le départ de Periandro de l'île de Polycarpe est l'occasion de citer Virgile :</p> <p>p. 394 : « Sola Sinforosa se estaba aún en su desmayo y sola su hermana lloraba su desgracia, sin descuidarse de hacerle los remedios que ella podía para hacerla volver en su acuerdo. Volvió, en fin; tendió la vista por el mar, vio volar la saetía donde iba la mitad de su alma, o la mejor parte de ella, y, como si fuera otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba, enviando suspiros al cielo, lágrimas a la tierra y voces al aire, dijo estas o otras sememjantes razones: (...)»</p>
<p>p. 461-462 : « tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura y que, en la una y la otra, se debe guardar el uso y costumbre de la tierra, o tierras, de las cuales se van haciendo memoria en la narración, que de la persona, sexo, edad y estado de vida ya se dijo cuando se trató de la</p>	<p>Cervantès prend soin de respecter cette vraisemblance et réalise un important travail de recherche, notamment, pour aborder les coutumes des pays septentrionaux, inconnus.</p> <p>> Periandro mentionne la façon de se déplacer à ski dans ces endroits froids</p> <p>p. 398-399 : « (...) descubrimos que sobre los hielos</p>

<p>verisimilitud de la fábula. El Pinciano dijo : -¿Y de la religión no decís cosa? -Ya está dicho –respondió Fadrique– que se guarde la costumbre para que la narración sea verisímil; porque, si uno hiciesse una épica del rey don Fernando el Sancto y dijesse, en ella, que el dios Júpiter, y Mercurio, y los demás entraron en concilio, no será creído, antes debería ser reído;»</p>	<p>caminaba un escuadrón de armada gente, de más de cuatro mil personas formado. (...) Caminaban sobre solo un pie, dándose con el derecho sobre el calcaño izquierdo, con que se impelían y resbalaban sobre el mar grandísimo trecho, y luego, volviendo a reiterar el golpe, tornaban a resbalar otra gran pieza de camino, (...) »</p> <p>En ce qui concerne la religion, il y a aussi une volonté de justifier pourquoi une barbare est chrétienne dans un souci de cohérence :</p> <p>p. 176 : « Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en ella ansimismome enseñó la ley católica cristiana. Diome agua de bautismo en aquel arroyo, aunque no con las ceremonias que él me ha dicho que en su tierra se acostumbran; »</p>
<p>p. 462-463 : Digo, pues, que la historia es admirable y ni tan antigua que esté olvidada, ni tan moderna que pueda decir nadie « eso no pasó así »; »</p>	<p>L'épisode des faux captifs est une illustration de cette affirmation :</p> <p>p. 533-534 : « -Gil Berrueco, id a la plaza y traedme los dos primeros asnos que topárades, que, por vida del rey nuestro señor, que han de pasear en ellos estas calles estos dos señores cautivos que con tanta libertad quieren usurpar la limosna de los verdaderos pobres, contándonos mentiras y embelecós, estando sanos como una manzana y con más fuerzas para tomar una azada en la mano que no un corbacho para dar estallidos en seco. Yo he estado en Argel cinco años esclavo y sé que no me dais señas dél en ninguna cosa de cuantas habéis dicho. »</p>
<p>p. 463 : « tenga, pues, la historia (que fundamento ha de ser en la épica) poca materia para que se pueda el poeta extender en episodios. »</p>	<p>L'histoire contée est très simple et reprend le motif du voyage : les héros vont à Rome et les épisodes seront donc les récits des péripéties de ce voyage ou les récits de personnages rencontrés au cours de ce périple.</p>
<p>p. 464 : « Hará mal el que para la épica buscare historia larga, porque, alargada con la fábula, harán un argumento deforme de grande; el cual, si crece con los episodios, será inepto para la memoria de los hombres y, por el consiguiente mal entendido. »</p>	<p>Au cours du long de récit de Periandro, les auditeurs se lassent et expriment des critiques qui montrent la nécessité de faire bref.</p> <p>p. 372 : « porque los episodios, que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia. »</p>

	<p>p. 391 : « ¡Válame Dios –dijo Rutilio en esto–, y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, oh Periandro! »</p>
<p>p. 465 : « Y sé también que el episodio ha de ser, como dicen los boticarios y Ugo dijo el otro día del emplastro bueno, que ha de pegar y despegar sin pegar. »</p>	<p>Le récit de Periandro donne lieu à des remarques sur l'intérêt des épisodes contés ou des digressions introduites :</p> <p>p. 378 : « -Apostaré –dijo a esta sazón Mauricio a Transila, su hija– que se pone agora Periandro a describirnos toda la celeste esfera, como si importase mucho a lo que va contando el declararnos los movimientos del cielo. »</p>
<p>p. 466 : « Veréis en la <i>Iliada</i> mucha filosofía natural y moral y, en la <i>Odysea</i> mucha moral y natural, y vos ¿no os acordáis del dicho fin de la poética que es enseñar? »</p>	<p>À partir du second livre, Cervantès s'amuse à introduire des considérations philosophico-morales pour insister sur la fonction didactique de son œuvre.</p> <p>p. 320-321 : « Una de las dificiones del hombre es decir que es animal risible, porque sólo el hombre se ríe y no otro ningún animal; y yo digo que también se puede decir que es animal llorable, animal que llora; y, así como por la mucha risa se descubre el poco entendimiento, por el mucho llorar el poco discurso. Por tres cosas es lícito que llore el varón prudente: la una, por haber pecado; la segunda, por alcanzar perdón dél; la tercera, por estar celoso. Las demás lágrimas no dicen bien en un rostro grave. »</p>
<p>p. 468 : « Paso adelante y digo que la heroica, como fábula épica, tiene también sus diferencias según la materia que trata, porque unos poetas tratan materia de religión, como lo hizo Marco Jerónimo Vida y Sanazaro en <i>El parto de la Virgen</i>, como poco ha decíamos; cantan otros, casos amorosos, como Museo, Heliodoro, Achile Estacio otros, batallas y victorias, como Homero y Virgilio. Y esta especie se ha alzado con el nombre de heroica, de manera que, en oyendo el nombre « heroica », se entiende por ella, porque en la verdad trae mucho deleite con las trágicas muertes que trata y también mucha doctrina con la una y otra filosofía. Y, en suma, digo que la materia de religión, por ser della, no parece tan bien</p>	<p>Cervantès s'inscrit davantage dans la lignée des modèles d'Héliodore et d'Achille Tatiüs –profitant ainsi de l'élargissement de la conception du terme « épique » proposée ci-contre –: L'Histoire septentrionale qu'il raconte entretient des liens évidents avec <i>L'Histoire Éthiopique</i> d'Héliodore.</p> <p>La matière traitée est donc davantage amoureuse (même si Cervantès introduit – dans le récit de Periandro – des références à des batailles) et l'auteur s'amuse souvent à souligner son choix :</p>

<p>en imitación; y la materia de amores solamente no es razón que lo parezca, mas, cuando fuessen tan graves los escritores de la amorosa materia como los tres sobredichos, bien se pueden admitir, porque debajo de aquella paja floja hay grano de mucha sustancia; así los alabo, no condeno. »</p>	<p>p. 279 : « Parece que el autor desta historia sabía mas de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una difinición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; »</p>
<p>p. 469 : « La heroica tiene, allende de las partes en que como fábula se divide, otras, las cuales son dichas prólogo o proposición, invocación y narración. »</p>	<p>Cervantès rédige un prologue, mais ne respecte pas l'invocation que devrait contenir l'épopée : il se centre davantage sur la narration.</p>
<p>p. 472 : « Digo, pues, que esta parte que es dicha dedicación de obra, fue antiguamente usada en muchos poemas y fue invención de la hambre, a mal hacer persuadidora; y, en suma, ella es una encubierta adulación, porque, si el poeta ha de contar o cantar lo que quiere, debríale bastar el socorro divino, que esto significa la invocación de la musa, sin pedir después el humano, (...) »</p>	<p>Cervantès se plie aux nouvelles conventions et aux nouvelles nécessités de son temps : il dédie son œuvre au Comte de Lemos, Don Pedro Fernández de Castro</p>
<p>p. 473-474 : « Tornando, pues, al propósito, digo que las partes sean cuatro, no más, de la épica : la proposición, breve y clara cuanto sea possible y en la cual, si es de príncipe, no se le ponga el nombre proprio, sino que se use de perífrasis; en todo lo demás della no haya circuição ni rodeo alguno, sino que el poeta en brevíssimas razones diga lo que pretende cantar, captando la atención con prometer cosas dignas de ser escuchadas. »</p>	<p>Cervantès a réfléchi sur les questions de style. Si l'équation proposée par Alonso López Pinciano n'est pas exactement respectée, Cervantès travaille le style élevé et s'amuse avec cet impératif consistant à dire avec la brièveté attendue l'essentiel de l'histoire.</p> <p>p. 372 : « Paréceme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida; porque no había para qué detenerse en decirnos tan por estenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores, porque los episodios, que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia. Pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras.</p> <p>- Así debe de ser –respondió Transila–, pero lo que yo sé decir es que, ora se dilate o se sucinte en lo que dice, todo es bueno y todo da gusto. »</p>

<p>p. 474 : « Por cierto, nunca yo me mataría ni quebraría la cabeza en esta parte, porque no la tengo por esencial, que, si lo fuera, hablara Aristóteles en ella con más distinción que habló, cuando en sus <i>Poéticos</i> dijo: « La épica hace su imitación con solo lenguaje o metro ». »</p>	<p>Entre prose et mètre, Alonso López Pinciano laisse le choix aux auteurs : Cervantès, pour le <i>Persiles</i>, optera pour cette nouvelle forme du poème épique en prose en imitant Héliodore. Seules dix occurrences de vers apparaissent dans sa dernière œuvre.</p>
<p>p. 476 : « -Bien estoy en eso –dijo el Pinciano-; mas al poema de Heliodoro falta también el fundamento en historia y éstas son ya muchas faltas. Fadrique dijo : -Y ¿cómo sabéis vos eso?, ¿por ventura hay alguna historia antigua de Grecia que os diga que Theágenes no fue de la sangre de Pyrrho, y alguna de Ethiopia, que Cariclea no fue hija de Hidaspes y Perisina, reyes de Ethiopia? Yo quiero que sea ficción, como decís y yo creo; mas, como no se pueda averiguar, no hay por qué condenar al tal fundamento como fingido. Y en esto, como en lo demás, fue prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como está dicho, de su argumento. »</p>	<p>Cervantès respecte ici la remarque de Fadrique, en prenant soin, lorsqu’il traite des terres lointaines de ne pas trop préciser les données. Ainsi la première référence temporelle intervient uniquement à la fin du second livre : il s’agit de la mort de Charles Quint (le 21 septembre 1558).</p> <p>L’écho des remarques d’Alonso López Pinciano se retrouve aussi, à plusieurs reprises dans le <i>Persiles</i>, comme dans l’épisode des faux captifs par exemple.</p> <p>p. 531 : « -Este cautivo, hasta agora, parece que va diciendo la verdad y que, en lo general, no es cautivo falso; pero yo le examinaré en lo particular y veremos cómo da la cuerda. Porque quiero que sepáis que yo iba dentro desta galeota y no me acuerdo de haberle conocido por espalder della, si no fue a un Alonso Moclín, natural de Vélez Málaga. »</p>
<p>p. 476 : « pregunto qué cosa sea vocablo heroico, porque oyo decir muchas veces « éste lo es y estotro, no », y pregunto por qué este nombre « pan » no es heroico y lo es el « vino ». »</p>	<p>Cervantès s’intéresse à ce problème matériel et aux mots héroïques : en introduisant des épisodes relevant d’esthétiques différentes de l’épopée, il légitime, de ce fait, l’introduction de termes hétérogènes à cette esthétique héroïque.</p>
<p>p. 478 : « Serán, pues, buenos para la heroica los vocablos grandes y los propios que no sean solamente de gente común usados. Aristóteles dice que esta parte de poética permite todas tres formas de vocablos: compuestos, digo, y extranjeros, y metafóricos, habiendo dicho que la trágica</p>	<p>Cervantès travaille le mélange et, s’il sait qu’il doit utiliser, de préférence, un certain type de mots, il n’hésite pas à les mettre en regard avec des termes plus communs. Il interroge ainsi cette contrainte générique qu’il respecte partiellement et qu’il malmène lors de certains épisodes.</p>

<p>quería metaphóricos y la dithirámbica, compuestos; así que la épica a los peregrinos principalmente y, después, admite a los otros dos. »</p>	<p>p. 508-509 : « -Si va a decir la verdad, señores alcaldes, tan marida es Mari Cobeña de Tozuelo, y él marido della, como lo es mi padre de mi madre. Ella está encinta, y no está para danzar ni bailar. Cásenlos, y váyase el diablo para malo y, a quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga. -¡Par Dios, hija –respondió Tozuelo-, vos decís muy bien! Entrambos son iguales; no es más cristiano viejo el uno que el otro; las riquezas se pueden medir con una misma vara. »</p>
<p>p. 480 : « que a leer una épica no se acomoda el vulgo, sino la gente ingeniosa y de ánimo grande, más a oír una tragedia no hay quien no se aplique. Y fuera desto, la épica es un montón de tragedias y como un todo; y la trágica, como parte; pues ¿quién dudará que sea más noble el todo que su parte? »</p>	<p>Les épisodes tragiques abondent au fil des pages du <i>Persiles</i> dont l'unité n'est, malgré tout, jamais remise en cause. On se souvient, en outre, de l'approbation de Josef de Valdivieso qui insiste aussi sur la qualité et la noblesse de l'œuvre :</p> <p>p. 112 : « pues, de cuantos nos dejó escritos, ninguno es más ingenioso, más culto ni más entretenido; »</p>
<p>p. 482 : « sino una cosa digna de ser sabida acerca de la heroica : ¿De dónde ha de tomar su principio?, porque se dice que debe comenzar del medio de la acción y que así lo hizo Homero en su <i>Ulysea</i> y así Heliodoro en su <i>Historia de Ehtiopia</i>; y es la razón, porque, como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y es así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado. »</p>	<p>Cervantès reprend cette norme au pied de la lettre : il fait commencer la narration au milieu exact de l'histoire. Corollaire de ce début <i>in medias res</i>, les récits analeptiques vont abonder pour que le lecteur puisse reconstruire la chronologie des faits : le dernier de ces récits intervient dans le dernier livre du <i>Persiles</i>. De la même façon, Periandro commence son récit <i>in medias res</i> :</p> <p>p. 340 : « -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, cuyo dueño, en el lugar de parecer mercader, era un gran cosario. »</p>
<p>p. 483 : « Bien se pudiera hacer lo que Ugo ha dicho ; pero fuera quitar mucha perfección al poema heroico, en el cual el poeta debe hablar lo menos que él pueda; y, si la acción se narrasse por el orden que fue hecha, era fuerza que fuesse narrada por la persona propria del poeta. »</p>	<p>Cervantès a déjà utilisé cette technique du récit des personnages pour introduire de la variété dans son œuvre. Dans le <i>Persiles</i>, les récits analeptiques viennent s'ajouter aux récits des personnages rencontrés au gré du voyage.</p>

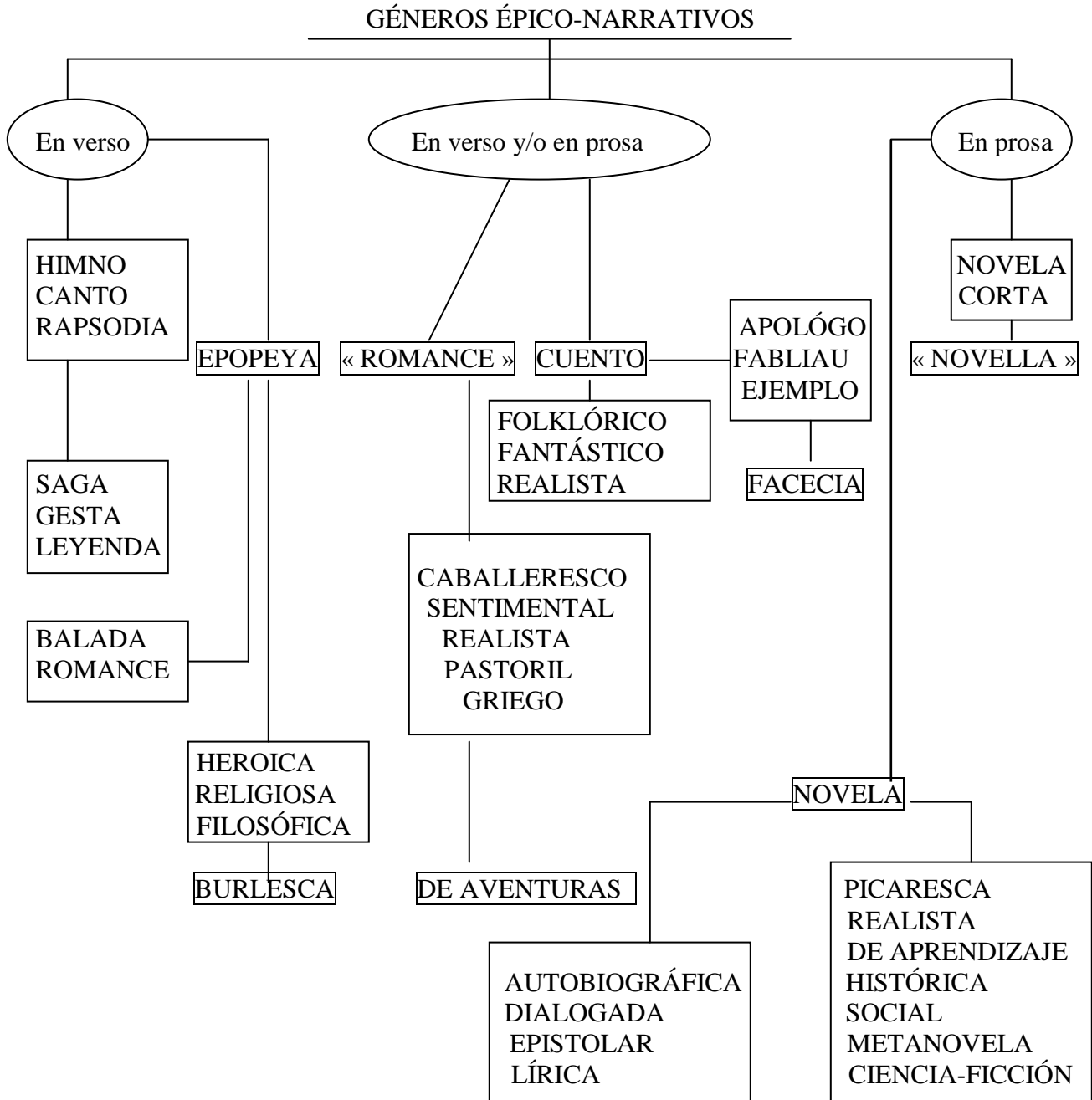
<p>p. 483-484 : « Del narrar la cosa por persona ajena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción. Primeramente que, hablando ansí, le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece, y dar su sentencia y parecer más libre. Lo otro, que, dichas por una y otra persona, varía la lección y no cansa tanto como si él sólo fuesse el que narrasse. Lo otro, para el movimiento de los afectos es importantísimo, porque, si otro que Ulyses contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable; y, como el deleite de la épica, ansí como el de la trágica, viene parte mayor de la compassión y misericordia, faltara mucho al deleite de la tal acción; »</p>	<p>Cervantès a complètement assimilé ce principe : les 55 récits qui s'inscrivent dans le <i>Persiles</i> et le long récit de Periandro dans le livre 2 en témoignent. Il a réfléchi aussi sur cette notion du <i>fastidium</i> que peut engendrer une narration trop longue et sur les effets provoqués sur l'auditoire par de tels récits (qui permettent de donner un autre point de vue).</p> <p>p. 356 : « La que con más gusto escuchaba a Periandro era la bella Sinforosa, estando pendiente de sus palabras como con las cadenas que salían de la boca de Hércules: tale era la gracia y donaire con que Periandro contaba sus sucesos. »</p>
<p>p. 485 : « el que emprendiere hacer fábula cualquiera, debe primero formar en su entendimiento el argumento della, porque, no lo haciendo ansí, irá desatado en su processo y hará lo que dice Horacio en su <i>Epistola ad Pisones</i>, un grande monstruo que, para le venir a formar, gastará mucho tiempo en quitar y poner lo que será necesario para la perfección dél; »</p>	<p>Étant donné le début <i>in medias res</i> et l'utilisation des récits analeptiques, il est évident que Cervantès a pris particulièrement soin de penser la fable avant d'entreprendre la construction de son récit :</p> <p>Le récit de Serafido donnant les clés de l'histoire (c'est-à-dire la situation initiale) prend place deux chapitres avant la fin de l'œuvre (chapitre 12, livre IV) et montre comment Cervantès a su retarder avec adresse l'explication des causes du voyage entrepris par Periandro et Auristela.</p>
<p>p. 488 : « La épica es imitación de la historia y verdaderamente que el Cicerón parece haber demandado a Luceyo una épica en prosa por muchas causas que verá el que lo dicho leyere con atención; »</p>	<p>L'imitation est un principe aristotélicien incontournable et la notion d'épopée en prose est une nouveauté d'Alonso López Pinciano : Cervantès accepte ces deux principes même s'il n'hésite pas à les questionner souvent.</p> <p>p. 526-527 : « Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas y podrían pasar sin serlo y sin quedar</p>

	<p>menoscabada la historia. Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. »</p>
<p>p. 489 : « Confieso que, un tiempo, fui de parecer que, no tanto la doctrina cuanto el deleite, era el fin de la heroica y esto suadido por una razón de Aristóteles; mas yo lo he vuelto a considerar mejor y hallo que, aunque el Philósofo quiere deleite en la tal acción, no declara que éste sea el fin principal por vía alguna. »</p>	<p>Dans cette dualité entre la fonction didactique et le divertissement, Cervantès privilégie le second objectif (et diverge en cela d'Alonso López Pinciano) même s'il n'oublie jamais de mettre en exergue la fonction didactique du <i>Persiles</i> notamment par l'utilisation de l'<i>excursus</i>.</p> <p>p. 590 : « La ira, según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual se altera en el pecho con la vista del objeto que agravia y tal vez con la memoria; tiene por último fin y paradero suyo la venganza, que, como la tome el agraviado, son razón o con ella, sosiega. Esto nos lo dará a entender la hermosa Ruperta, agraviada y airada, y con tanto deseo de vengarse de su contrario que, aunque sabía que era ya muerto, dilataba su cólera por todos sus descendientes, sin querer dejar, si pudiera, vivo ninguno dellos: que la cólera de la mujer no tiene límite. »</p>
<p>p. 490 : « Paréceme bien lo que escribís (y antes que vos el Philósofo) de la <i>Ulysea</i>, que es acción mezclada de trágica y cómica; y heme holgado mucho en saber que sea opinión de vuestros amigos, porque algunos poetas de nuestros tiempos dicen que son monstruos estas mezclas y, aunque les he dicho que Plauto llamó a su <i>Amphitrión</i> tragicomedia, no aprovecha. ¡Enhorabuena!, que yo, con vuestro parecer y el de Aristóteles, siento que se pueden mezclar estas especies sin hacer monstruos, sino criaturas muy bellas; y pienso que no sólo a la cómica se puede mezclar la épica mas también a la satyrica y más a la que, con severidad y sin mofa, reprehende los vicios especialmente que la satyrica y épica siempre acerca de los antiguos gozaron del mismo metro. »</p>	<p>Cervantès s'intéresse beaucoup à la possibilité de mélanger – et donc de varier –. Il s'agit bien sûr de trouver et de garder toujours l'équilibre.</p> <p>p. 570-571 : « La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. Esta verdad nos la muestra bien Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino: el tal tal vez habla y es escuchado en nuestra historia. »</p>

<p>p. 491 : « pero la épica, en quien por la mayor parte queda el príncipe vivo y victorioso, y adonde no se pretende la conmisericordia final dél, sea conviene, como dice Fadrique, un varón consumado en todas cosas, así naturales como aquisitas, y en suma un héroe milagroso. »</p>	<p>-Cervantès ménage une fin heureuse au <i>Persiles</i> :</p> <p>p. 713-714 : « y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad. »</p> <p>-Le héros se présente comme une figure parfaite au fil de ses récits dans le livre 2 :</p> <p>p. 402-403 : « Sulpicia dijo a Cratilo: « este mancebo es un sujeto donde tiene su asiento la suma cortesía y su albergue la misma liberalidad y, aunque yo tengo hecha esta esperiencia, quiero que tu discreción la acredite, sacando por su gallarda presencia –en esto bien se ve que hablaba como agradecida y aun como engañada- en limpio esta verdad que digo. Éste fue el que me dio libertad después de la muerte de mi marido; éste, el que no despreció mis tesoros, sino el que no los quiso; éste fue el que, después de recibidias mis dádivas, me las volvió mejoradas, con el deseo de dárme las mayores, si pudiera; éste fue, en fin, el que, acomodándose (o, por mejor decir, haciendo acomodar a su gusto el de sus soldados), dándome doce que me acompañasen, me tiene ahora en tu presencia. »</p>
<p>p. 491-492 : « Contiene el párrafo cuarto la alegoría épica, la cual parte estimo yo en mucho por lo que antes dije, y digo agora que soy muy amigo de la doctrina, la cual principalmente da el épico poeta en la alegoría y tanto la estimo yo más porque veo poetas graves en lo demás y en estas partes tan faltos, que, aunque más se quieren esforzar a exprimir su poema, no sacan zumo alguno de alegoría. Estos poemas caminaron tras el solo deleite y recibieron su merced, que, pues el deleite solo fue su fin, débense contentar con le haber alcanzado y dejar la alegoría para los que principalmente la buscaron a fin de adotrinar. »</p>	<p>Plusieurs critiques ont souligné la lecture allégorique du <i>Persiles</i> comme celle de la chaîne de l'être :</p> <p>« Sin este archi-tradicional presupuesto metafísico de la cadena y escalas ontológicas, el <i>Persiles</i> no podría ser como es. Vistas las cosas desde este cuadrante, resulta evidente que la novela está concebida por una mente imantada por la cadena del ser. » (AVALLE-ARCE, Juan Bautista, « introducción » a <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, p. 21)</p>

- Annexe 5 : Tentative d'élaboration d'un système épique-narratif cohérent

Schéma repris de celui proposé dans GARCÍA BERRIO, Antonio ; HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 171.



- Annexe 6 : Résultats des recherches aux Archivos Históricos de Protocolos de Madrid (2010)

a- tableau récapitulatif des auteurs et œuvres les plus fréquemment relevés dans les documents analysés

	Œuvres ou auteurs	Nombre d'apparitions	Actes notariés concernés
Auteurs espagnols	Cervantes	4	41 / 49 / 58 / 64
	Lope de Vega	9	21 / 22 / 33 / 45 / 49 / 53 / 54 / 58 / 70
	Montemayor	2	24 / 50
	Quevedo	1	73
Auteurs et œuvres lyriques espagnols	Ausias March	3	3 / 18 / 50
	Boscán	3	17 / 22 / 50
	Cancionero	3	17 / 23 / 33
	Garcilaso	6	1 / 16 / 22 / 45 / 62 / 73
	Gongora	3	49 / 71 / 73
	Herrera	3	18 / 22 / 58
Tragicomédie espagnole	<i>La Célestine</i>	8	1 / 16 / 17 / 33 / 44 / 50 / 62 / 73

Dramaturges espagnols	Calderón	1	71
	Lope de Rueda	1	22
Romans picaresques espagnols	<i>Guzmán de Alfarache</i>	1	41
	<i>Lazarillo de Tormes</i>	4	18 / 33 / 41 / 58
Auteurs et traités d'art poétique espagnols	<i>Cisne de Apolo</i>	2	33 / 41
	Lopez Pinciano	4	33 / 37 / 53 / 58
	<i>Arte poética de Rengifo</i>	1	33
Romans pastoraux Espagnols	<i>Diana 1</i>	1	18
	<i>Diana 2</i>	2	3 / 50
	<i>El pastor de Filida</i>	6	17 / 18 / 22 / 33 / 50 / 52
Romans de Chevalerie espagnols	<i>Amadis de Gaula</i>	3	16 / 18 / 24
	<i>Amadis de Grecia</i>	1	18
	<i>Caballero del Febo</i>	2	48 / 49
	<i>El caballero de la ardiente espada</i>	1	16

	<i>Don Belianís</i>	2	16 / 48
	<i>Don Florisel de Niquea</i>	4	16 / 18 / 33 / 58
	<i>Fiel cavallero determinado</i>	3	1 / 58 / 66
	<i>Lisuarte de Grecia</i>	3	15 / 16 / 18
	<i>Palmerin de Oliva</i>	1	16
	<i>Primaleón de Oliva</i>	1	16
	<i>Las sergas de Esplandián</i>	3	16 / 33 / 49
Miscellanées espagnoles	<i>Cigarrales de Toledo</i>	2	57 / 58
	<i>Jardin de flores curiosas -Torquemada</i>	2	22 / 50
Œuvres épiques espagnoles	<i>La Araucana</i>	5	6 / 33 / 49 / 58 / 71
	<i>La Austriada</i>	2	18 / 33
	<i>Selva de aventuras</i>	4	1 / 21 / 33 / 50
Nouvelles espagnoles	Montalván	1	73

Auteur portugais	Camoens	4	18 / 50 / 52 / 58
Auteurs français	Du Bellay	1	3
	Ronsard	1	3
Œuvres et auteurs italiens	Boccace	1	52
	L'Arioste	2	1 / 52
	Bembo	5	3 / 12 / 17 / 19 / 20
	Castiglione	2	16 / 38
	Dante	7	1 / 12 / 22 / 50 / 51 / 52 / 58
	Giraldino Cinthio	1	50
	Machiavel	1	58
	Pétrarque	11	1 / 8 / 16 / 17 / 21 / 22 / 23 / 27 / 50 / 52 / 58
	<i>Le Roland furieux</i>	13	1 / 3 / 17 / 18 / 23 / 27 / 35 / 36 / 48 / 50 / 51 / 52 / 58
	<i>Le Roland amoureux</i>	2	48 / 50
	Sannazaro	9	3 / 7 / 17 / 18 / 19 / 20 / 22 / 26 / 52
	Torquato Tasso	6	20 / 22 / 26 / 45 / 52 / 73

	Bernardo Tasso	1	17
	Jules César Scaliger	5	3 / 20 / 25 / 39 / 50
Romans grecs	<i>Teágenes y Clariquea</i>	7	1 / 8 / 17 / 18 / 49 / 50 / 58
	Tatius	1	52
Œuvres historiques	<i>Cartas de Japon</i>	4	3 / 18 / 33 / 58
	<i>Coronica de Carlos Quinto</i>	1	33
	<i>Coronica del Cid Ruy Diaz</i>	4	23 / 27 / 33 / 38
	<i>Coronica de los Reyes Catolicos</i>	3	17 / 20 / 53
	<i>Coronica de Perú</i>	7	8 / 12 / 22 / 23 / 24 / 27 / 58
	Florian de Ocampo	10	7 / 19 / 25 / 27 / 33 / 38 / 41 / 47 / 58 / 62
	<i>El Gran Tamorlán</i>	2	16 / 22
	<i>Historia de Carlos de Borgoña</i>	3	16 / 17 / 58
	<i>Historia general de España de Mariana</i>	7	6 / 18 / 33 / 46 / 49 / 53 / 71
	<i>Historia general de las Indias</i>	9	12 / 17 / 21 / 22 / 25 / 49 / 53 / 58 / 67
	<i>Historia natural y moral de las Indias</i>	2	17 / 58

	<i>Historia de Japón</i>	5	33 / 38 / 49 / 51 / 58
	<i>Historia de los godos</i>	4	18 / 22 / 27 / 58
	<i>Historia de Guichardino</i>	6	17 / 23 / 25 / 27 / 35 / 52
	<i>Historia de Africa</i>	5	4 / 16 / 27 / 38 / 49
	<i>Historia de Etiopia</i>	2	18 / 24
	<i>Historia de Olao Magno</i>	2	16 / 58
	<i>Historia de Oriente</i>	3	33 / 37 / 67
	<i>Historia Pontifical</i>	9	1 / 18 / 27 / 33 / 37 / 46 / 48 / 60 / 71
	<i>Historia romana</i>	2	3 / 46
	<i>Historia de Salazar</i>	2	1 / 27
	<i>Historias trágicas</i>	4	3 / 18 / 33 / 50
Religion	Bible	17	2 / 3 / 4 / 6 / 12 / 17 / 19 / 24 / 25 / 33 / 46 / 48 / 52 / 56 / 59 / 71 / 73
	Concile de Trente	8	3 / 12 / 24 / 33 / 56 / 59 / 63 / 73
	<i>Doctrina Cristiana</i>	1	4

	Fonseca	7	33 / 51 / 52 / 60 / 63 / 71 / 73
	Fray Luis de Granada	24	9 / 12 / 17 / 18 / 19 / 21 / 22 / 23 / 32 / 33 / 37 / 41 / 42 / 49 / 50 / 54 / 56 / 58 / 60 / 63 / 65 / 66 / 70 / 71
	Fray Luis de León	7	18 / 19 / 33 / 37 / 54 / 58 / 71
	Ignacio de Loyola	3	12 / 17 / 19
	Saint Augustin	12	10 / 12 / 14 / 16 / 17 / 18 / 21 / 25 / 27 / 32 / 60 / 62
	Santa Teresa de Jesús	10	27 / 33 / 37 / 42 / 49 / 51 / 57 / 58 / 59 / 60
	Saint Thomas	6	2 / 15 / 51 / 53 / 59 / 63
Auteurs de traités et traités divers	Botero	4	33 / 35 / 52 / 58
	Vives	3	3 / 28 / 73
	Juste Lipse	8	3 / 16 / 18 / 26 / 33 / 46 / 52 / 58
	León Hebreo	3	14 / 20 / 22
	Burgos de Paz	5	6 / 36 / 46 / 51 / 65
	Catalogue des livres interdits	5	3 / 12 / 16 / 17 / 25
	Érasme	3	36 / 51 / 52
	Fuero de Aragón	5	4 / 5 / 6 / 48 / 51

	<i>Menosprecio de corte y alabanza de Guevara</i>	2	18 / 50
	Navarro	12	3 / 18 / 33 / 38 / 43 / 51 / 56 / 58 / 59 / 63 / 64 / 71
	Ribadeneyra	6	18 / 33 / 50 / 52 / 58 / 60
	Simancas	3	3 / 4 / 13
	Soto	4	4 / 20 / 51 / 56
Auteurs et œuvres de l'Antiquité (gréco-latine)	Apulée	3	16 / 27 / 33
	Aristote	17	2 / 3 / 10 / 14 / 15 / 18 / 19 / 20 / 22 / 25 / 36 / 48 / 52 / 58 / 59 / 71 / 72
	Catulle et Propertius	2	16 / 52
	César	8	16 / 17 / 25 / 35 / 36 / 52 / 59 / 66
	Cicéron	26	3 / 4 / 6 / 10 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 25 / 26 / 27 / 28 / 31 / 33 / 46 / 48 / 51 / 52 / 53 / 54 / 56 / 73
	Épictète	4	19 / 20 / 35 / 41
	Ésope	8	6 / 17 / 26 / 33 / 36 / 50 / 52 / 54
	Homère	5	16 / 19 / 20 / 25 / 51
	Horace	11	7 / 12 / 17 / 19 / 20 / 25 / 26 / 46 / 48 / 52 / 58

Juvénal	3	7 / 28 / 46
Lucaïn	4	9 / 16 / 25 / 26
Martial	4	3 / 16 / 19 / 26
Ovide	16	3 / 6 / 7 / 17 / 20 / 25 / 28 / 36 / 46 / 48 / 49 / 51 / 58 / 59 / 64 / 73
Platon	4	3 / 19 / 20 / 53
Plaute	4	22 / 25 / 48 / 52
Pline	7	10 / 20 / 33 / 46 / 51 / 52 / 58
Plutarque	11	3 / 10 / 16 / 19 / 22 / 26 / 41 / 46 / 49 / 50 / 53
Quintilien	5	6 / 11 / 20 / 27 / 53
Salluste	7	7 / 16 / 17 / 26 / 27 / 48 / 50
Sénèque	9	7 / 10 / 17 / 23 / 26 / 41 / 49 / 50 / 53
Suétone	2	7 / 58
Tacite	7	17 / 26 / 46 / 49 / 52 / 58 / 59
Térence	7	7 / 17 / 19 / 20 / 26 / 46 / 48
Thucydide	2	25 / 52

	Tite-Live	6	16 / 22 / 27 / 35 / 48 / 50
	Virgile	21	3 / 4 / 6 / 7 / 16 / 18 / 19 / 20 / 25 / 26 / 28 / 33 / 36 / 49 / 50 / 51 / 57 / 62 / 67 / 69 / 71

b- Œuvres de Cervantès et de Lope de Vega présentes dans les inventaires

En ce qui concerne les deux auteurs bien souvent concurrents, voici leurs œuvres et la fréquence à laquelle nous les avons retrouvées au cours de l'analyse des inventaires. Il convient de souligner que dans les inventaires n° 49 et n° 58 des œuvres de ces deux auteurs se retrouvent côte à côte :

- **Cervantès : 7 apparitions dans 4 inventaires différents**

-*La Galatée* : 1 - n° 49 > protocolo 1884
 -*Don Quichotte* : 1 - n° 58 > protocolo 2344
 -*Les Nouvelles exemplaires* : 3 - n° 41 > protocolo 4551 / n° 49 > protocolo 1884 / n° 58 > protocolo 2344
 -*Le voyage au Parnasse* : 1 - n° 49 > protocolo 1884
 -*Persiles* : 1 - n° 49 > protocolo 1884

- **Lope de Vega : 13 apparitions dans 7 inventaires différents dont un inventaire des biens d'un libraire (inventaire n° 33)**

-Comédies : 5 - n° 33 > protocolo 2180 / n° 45 > protocolo 1877 / n° 49 > protocolo 1884 / n° 54 > protocolo 2742 / n° 70 > protocolo 6433
 -*La beauté d'Angélique* : 1 - n° 33 > protocolo 2180
 -*La Dragontée* : 1 - n° 22 > protocolo 2419
 -*La Jérusalem conquise* : 1 - n° 58 > protocolo 2344
 -*L'Arcadie* : 4 - n° 21 > protocolo 2188 / n° 33 > protocolo 2180 / n° 49 > protocolo 1884 / n° 54 > protocolo 2742
 -*Le pèlerin dans sa patrie* : 1 - n° 49 > protocolo 1884

c- détails des documents analysés

N.B. : *Nous avons conservé les graphies originales rencontrées dans les documents*

Número o letra del documento	Fecha / Año	Tipo de documentos y contenido
1	26 de abril de 1578 :	<p>Inventario de los bienes que fueron de Alonso de Torres, secretario que fue de la Real Capilla de S. M., hecho a petición de su viuda Doña Isabel de Lillo. Protocolo 822 – folio 364 a 370</p> <p>F. 368 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -La primera parte de la historia Pontifical -La segunda parte de la historia Pontifical -La historia de Salazar -Los refranes de malara -Los Reyes Católicos -Un libro de quatro reyes de castilla -Los poblemas de Villa Lobos <p>F. 369 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Las notas de Ribera -Garci Laso de la Vega -Celestina y Teagenes y Clariquea -Un libro de Fray Luis de Albornoz -Selva de venturas y otra Silva de venturas -Fiel cavalero determinado -Vocabulario español ytaliano -del Dante y otro libro Petrarca -Dichos y hechos del Ariosto <p>F. 369 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Las comunidades
2	Noviembre de 1578 :	<p>Memoria de los libros del señor maestro Luis de Barreda Protocolo 1014 – 2 folios</p> <p>1^{er} folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -durando super sentencias -ambrosio opera -cayetano super evangelia -ystoria eclesiastica y maestro de las sentencias -opera gregorie -bllibia -las partes de santo tomas en quatro cuerpos

		<p>-Cayetano sobre las epistolas de san pablo</p> <p>2ndo folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -catalogo santorum de quinientos y quarenta y trese años -suma conciliorum -esfera mundi de Joanes de Sacro Bosco -quisiones sobre los ocho libros de aristoteles -maestro de las sentencias -un brebiario romano
3	1 de abril de 1579 :	<p>El Marqués de los Vélez, don Pedro Fojardo, mayordomo mayor de la Reina. Tasación de sus bienes (Madrid). En el consta la relacion de libros (que se compraron para la Biblioteca del Escorial). Protocolo 992</p> <p>F. 74 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Gramatica y retorica Cornelio Valerio -Musei opuscula grecs lats -Virtus de anima -Martial -Isidoro de sumo bono -Ethica Aristoteles -Vives de disciplinis <p>F. 74 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia romana varios autores -Cartas de Xapon en latin -Justi Lipsi antikezo -Epistola san Inaci -Historia Ruffini -De sacrificiis Misse -Catalogo de libros reprobados -Concilio tridentino -Ortographia Joanis Nessi -Memorial de Navarro <p>F. 75 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Obras de Ovidio en tres cuerpos -Simancas de Republica -Aristoteles de Moribus y Cicero de officii -Obras de Plutarcho en griego en seys cuerpos -Comentario de Cesar -Virgilio -Virgilio de Venetia -Moralia Plutarchi 3 cuerpos -Euclides textus grace et latine -Valerio Maximo -Brevario Romano

		<p>F. 75 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Epistolas de ossorio -Galeno -ossorio de Justitia -Comentarius de Cesar con comento -Ovidii Metamorphoseos -Sphera Theodosii <p>F. 76 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia romana varii autores -Ossorio de Nobilitate -Terentio con comento -Epistolas de Pio Segundo -Epistolas de Ovidio con comento -Apologia de Navarro <p>F. 76 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia venetazo de Bembo -Ethica Aristoteles -Plauto -Tragedias de Euripides graece -Gallica lingua institution -Problemata Aristoteles -Opera Platonis en cinco cuerpos pequeños -Comentarios de Cesar <p>F. 77 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Flores Ilustrem Poetazo -Sententie Ciceronis -Polybi Historia -De turcorum moribus -Opera Sanazorii -Fabule Asopi graece -Opera Ovidii dorado 3 cuerpos -Ciceronis de officiis -Vocabulario theologico -Emblema Alciati <p>F. 77 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Opera Aristoteles en ocho cuerpos pequeños -Otras obras de Aristoteles en 7 cuerpos pequeños -Obras de Plutarcho -Covarrubias <p>F. 78 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Luciani opera latine -Calepino de Venetia -Catalogus gloria mundo -Archimedes opera -Euclides latine -Opera Xenophontis
--	--	---

		<p>-Plutarchi vitae</p> <p>F. 78 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Thesaurus Ciceronianus -Partidos de Montalvo -Epistolas de Ovidio -de Mussica humana -Un libro de mano muy bien escrito sobre el Appocalipse -Biblio Real en ocho cuerpos en cuero negro <p>F. 79 r° : LIBROS EN YTALIANO</p> <ul style="list-style-type: none"> -Fabrica del mundo -Perspetiva de Daniel Boroboro -Petrarcha pequeño -Institution de la lengua florentina -Amadis del Tasso -Agricultura de Augustino Gallo -Orlando Inamorato -Soneti et Cancioni del Petrarcha -Oservation de la lingua volgar <p>F. 79 v° : LIBROS EN FRANCES</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los libros de Amadii en quatro cuerpos -Annales de Francia -Poesias de Joachim Dubelai -Memorables de Martin Du Belai -Gramatica francesa -Obras de Ronsardo en cinco cuerpos -Historias tragicas en cinco cuerpos <p>-Ausias Marc en catalan</p> <p>LIBROS EN ESPAÑOL</p> <ul style="list-style-type: none"> -Monarchia ecclessiastica -Chronica de Ambrosio de Morales en dos cuerpos -Casare de P° Mexia -cartas de Xapon <p>F. 80 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Floresta española -Arismettrica -Examen de ingenios <p>Mas los libros en las caxas (al folio 95 v°) :</p> <ul style="list-style-type: none"> -F. 84 r° : Ptolomei Geographia -F. 87 v° : Julius Cesar Scaliger de Poeticis -F. 94 r° : Prose de Bēbo -F.94 v° : Orlando furioso (en ytaliano y en romance) -F.95 r° : Dos Dianas segundas
--	--	--

4	15 de octubre de 1580 :	<p>Inventario de libros que fueron del licenciado Diego Jofre Protocolo 849 – folio 1038</p> <p>F. 1040 r° : -Virgelio -Abendano</p> <p>F. 1040 v° : -fuero real -Repertorio de Montalbo</p>
5	Año 1580 :	<p>Inventario y tasacion de los libros que quedaron a la muerte de Don Ricote, tasados por Francisco Lopez, librero Protocolo 792 – folio 914</p> <p>F. 914 r° : -Peralta -artis notariata diversos</p> <p>F. 914 v° : -Obras de Rodrigo Xuarez -Soto de natura et gracia -Simancas contra herejes -Fuero real -Pragmatica sancionis -Practica maranta -Jasonii de Compania -Pinelo opera -Biblia sacra -Suma de Navarro</p> <p>F. 915 r° : -lectura de abad -Archidiacono -especuladores de compania -Soto de Justicia et jure</p> <p>F. 918 r° : -Obras de Cobarrubias -Cobarrubias de monetis</p> <p>F. 919 r° : -Tulio de oficiis -Doctrina Xsiana en romance -Ystoria de Africa en latin tasado en dos reales -Consejos de Alejandro seys volumenenes</p>

A	4 de agosto de 1582 :	<p>Traslado de mi poder de Gabriel de Hernandez, vecino de la ciudad de Granada, estante al presente en Salamanca, a favor de Juan Arias de Mansilla, vecino de Granada y residente en Madrid para que en su nombre pueda vender, ceder, renunciar y traspasar un privilegio que por real cédula tiene concedido para imprimir un libro del que es autor el mencionado Gabriel Hernandez, cuyo libro se intitula <i>La tercera parte de Diana</i> –Salamanca</p> <p>Protocolo 1052 – folio 185</p>
B	3 de noviembre 1582 :	<p>En Madrid, Alonso Gomez, impresor de S. M. dixo que por quanto en la capitulacion que hizo entre el señor licenciado Arenillas de Reynoso, fiscal de S.M. en el consejo de la Inquisicion en nombre y poder del señor secretario Mateo Vazquez de la una parte y el otro Alonso Gomez de la otra sobre la impresion quel otro Alonso Gomez toma a su cargo de hacer de 6350 libros del catalogo de libros reprobados que por mandado del Señor Cardinal Arzobispo de Toledo</p> <p>Protocolo 1022 – folio 660</p>
6	20 de julio de 1583 :	<p>Inventario de libros con indicacion de precios que fueron del licenciado Juan de Valdes, abogado, difunto Protocolo 1014</p> <p>1^{er} folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cartulos buenos en diez cuerpos -Jasson de ationibus -Saliceto sobre el codigo en quatro cuerpos -Consejos de Baldo primera segunda tercera y quarta parte en tress cuerpo <p>2^{ndo} folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Biblia -Calipino de cinco lenguas -La ystoria general de españa -Miranda de necessaria <p>3^{er} folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Diversos tratados -Silba nuptial <p>4^{rto} folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -speculum coniugiorum -Burgos de paz <p>5^{nto} folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Practica benefical de Rebuffo -Los tratados del mismo -Mexia sobre la ley de Christo

		<p>6xto folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -fuero real con glossa -Benincassio de actio -Pinello -Repertorio de las leyes del reino -Otro cuerpo de las cortes de los años de 1570 y de 1573 <p>7timo folio :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Question de amor y la fiammenta -La araucana de don Alonso de ercilla primera y segunda parte -Siete cuerpos de las obras de ciceron -Quintiliano -Rhetorica de matamoros -ortografia y pronuntiation castellana en rromance -arismetica de moya en romance -ossorio lusitano de gloria et nobilitatte latin -Virgilio en latin -Fabulae de Isopo en latin -Metamorphoseae de Ovido en latin -El mismo en romance
7	Año 1585 :	<p>Inventario de bienes de Adan Valder Finger, alferez de la guarda alemana Protocolo 1237 – folio 691</p> <p>F. 692 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro libro de Obiio arte amandi -Otro libro de la Religion en frances -Yten otro libro estatius medicina -Otro libro de Valerio Maximo <p>F. 692 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro libro de Suetonio tranquilo chico -Otro de Terencio -Otro Virgilio -Otro Ouidii opera -otro chico de oratio flaco <p>F. 693 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro libro Lucani -Otro de orlando furioso en ytaliano -Otro Virgilio en romance -Otro de Ouidii nasonis en latin -otro de Seneca Cordouensis en latin -otro Ouidio metamorfosius en ytaliano -otro de Jacobe Sannazari opera omnia -otro del nacimiento de los Reyes romanos en latin -Otro de Juvenalis en latin

		<p>F. 693 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro de Salustio en latin -Otro libro en frances sin cubierta
8	Año 1586 :	<p>Inventario de bienes que fueron de Doña Mariana Correa, mujer que fue de Jorge de Lima, del abito de Cristo Protocolo 1393 – folio 874 al 992</p> <p>F. 885 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los cinco libros de Florian de ocanpo -Otro de la coronica de peru -Lucano en romance -La ystoria de los reyes catolicos -Tres libros de la coronica de San Francisco -Reloj de principes e caballeros -Petrarca -epistolae de fray frati ortiz -cerison de iberia -carlo famoso <p>F. 886 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Silba de baria licion -libros de oracion -los milagros de nuestra senora de monsarrate -Eliodoro -Dos libros de pintura
9	Octubre de 1586 :	<p>Testamento e inventario de bienes del bachiller Juan de Barreda, clérigo, beneficiado de la iglesia de San Pedro de Madrid Protocolo 785 – folio 640</p> <p>F. 640 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Yten un libro de la vida y martirio de San Juan evangelista -Yten otro intitulado guia de pecadores -otro luz del alma -Iten otro intitulado de latin oracion y meditacion de Fray Luis y otro intitulado Las adiciones del mismo autor -Un libro intitulado la verdad y un lucano
10	22 de Noviembre de 1589 :	<p>Sobre los libros de la biblioteca del Conde Lanario Protocolo 1581 – folio 298 V</p> <p>F. 298 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Riminaldo un cuerpo -Tractatus de regularitate un cuerpo

		<p>F. 299 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Vidas de Plutaxco un cuerpo -Belluga un cuerpo -Politica Aristotiles un cuerpo -Decissiones Rota un cuerpo <p>F. 299 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Floriano dos cuerpos -Lectura romani quatro cuerpos <p>F. 300 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cobarrubias dos cuerpos <p>F. 300 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Seneca un cuerpo <p>F. 301 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Pontano un cuerpo <p>F. 301 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Plinio Historia un cuerpo -Angelo Policiano un cuerpo -Confessio Agustiniana un cuerpo -Obras de Guebara un cuerpo -Derecho canonico tres cuerpos <p>F. 302 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia de Cicilia de Facilo un cuerpo -Suma antonina 4 cuerpos -Etica de Aristoteles un cuerpo -Re. P. de Cabalcante un cuerpo -Tulii de oficiis un cuerpo <p>F. 302 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Vidas de Plutarco 3 cuerpos -Herodoto un cuerpo
11	Año 1590 :	<p>Libros en el inventario de bienes de Pedro de Aguilon Protocolo 1035 – folio 473 a 478</p> <p>F. 473 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un libro de estampas <p>F. 474 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro quintiliano -Un vocabulario griego de mano -tres libros musica de tañer

12	Diciembre de 1591 :	<p>Inventario de bienes que dejo al morir el Marques de Almazan Don Francisco Hurtado de Mendoza, hecho a peticion de su esposa Doña Maria de Cardenas y Trovar Protocolo 1238 – folio 641 – 654</p> <p>F. 642 r° : -Yten la ystoria del rey Manuel de Portugal -Un marco tulio ciceron</p> <p>F. 642 v° : -Yten Ignacio de Loyola -La Biblia</p> <p>F. 643 r° : -Yten summa conciliorum -Yten un libro pequeño yntitulado arte militar -Yten otro de los milagros de nuestra señora de la sierra -Yten regalis institutio -Yten concilio tridentino</p> <p>F. 643 v° : -Un cathalogo de los libros bedados</p> <p>F. 644 v° : -Yten otro cuerpo de las obras de San Agustin</p> <p>F. 645 r° : -Yten tres cuerpos de los concilios</p> <p>F. 646 v° : -Yten un libro primera parte de la coronica del peru -Yten otro libro de la ystoria general de las indias</p> <p>F. 647 r° : -Yten Petro Bembo orationum marci tulio ciceronis -Yten doctrina cristiana de fray luis de Granada</p> <p>F. 647 v° : -Marco Tulio Ciceron filosofhie</p> <p>F. 648 r° : -Yten un libro de Petrarca -Yten un librito de oracio</p> <p>F. 648 v° : -yten la rregla y establecimiento de la orden de Santiago -yten xonfessio augustiniana</p> <p>F. 654 r° : -Memoriae de la vida esodiana por Fray Luis de Granada</p>
----	----------------------------	---

13	Año 1592 :	<p>Memoria de los libros que son del señor licenciado Feliciano Protocolo 1754 – folio 211</p> <p>F. 211 r° : -Abades de la compañía 9 cuerpos -Suma Angeli</p> <p>F. 211 v° : -Quid papa super decreto -Martin de Mantua -Symancas de heret°</p>
14	8 de enero de 1593 :	<p>Inventario de los libros que dejo al morir el doctor Oñate, médico de S.M. Protocolo 1037 – folio 5</p> <p>F. 5 v° : -las obras de Abicenas -las obras de Donato</p> <p>F. 6 r° : -las obras de Cardanio</p> <p>F. 6 v° : -Yten los dialogos de Leon Hebreo -Yten las obras de Galeno -Yten las obras de San Juan Damaseno</p> <p>F. 7 r° : -Yten otro libro yntitulado filosofia secreta -yten otro libro yntitulado corona florida</p> <p>F. 7 v° : -Yten las confesiones de San Agustin -Galeno</p> <p>F. 8 r° : -Historia de Don Juan de Austria</p> <p>F. 9 r° : -Yten otro libro yntitulado obras de Sanbuenaventura</p> <p>F. 9 v° : -Yten siete cuerpos de libros de las obras de aristotiles -Yten otro libro yntitulado flores doctorum</p> <p>F. 10 r° : -Yten otro libro yntitulado las obras de montano en dos cuerpos</p>

		<p>-Yten otro libro yntitulado dogmatica francesca</p> <p>F. 10 v° : -Yten otro libro yntitulado la guerra de Portugal -Yten otro libro yntitulado Leon Hebreo</p> <p>F. 11 r° : -Yten un libro frances del biaje del caballo erranio -Otro epistolae de Ciceron</p>
15	11 de septiembre de 1598 :	<p>Inventario y almoneda de los bienes que fueron del licenciado Francisco Ortiz Trujeque Protocolo 2391</p> <p>F. 442 v° : -Aristoteles de animo (en pergamino)</p> <p>F. 453 r° : -Bartulus opera omnia -Las siete Partidas de gregoryo Lopez</p> <p>F. 453 v° : -Repertorio de todas las leyes de los reynos de castilla</p> <p>F. 454 r° : -Las siete partidas de montalbo</p> <p>F. 457 v° : -Orationes de Ciceron enquadernadas -Lisiearte de Grecia en ytaliano -Las comunes opiniones -Historia Antonina -Comentario in epistolas Pauli de S thomas de Aquino</p> <p>F. 458 r° : -Aristoteles de animo</p>
C	26 de octubre de 1598 :	<p>Poder de Lope de Vega y Carpio para gestionar el privilegio real para imprimir « un libro intitulado La hermosura de Angelica, prosiguiendo al Ariosto en otava rima »</p> <p>Protocolo 2398 – folio 144</p>
16	31 de octubre de 1598 :	<p>Inventarios de bienes que dejo al morir Enrique Cot, cochero de S. M. Protocolo 1042</p>

		<p>F. 1384 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los libros de petrarca <p>F. 1384 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un vocabulario en latin -tito libio de la ystoria romana -lugares comunes en latin -plutarco en latin -palmerin de oliba en romance -sergas de esplandian -primaleon de oliba -lisuarte de grecia -el caballero de la ardiente espada -don florisel de niquea <p>F. 1385 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -vocabulario en griego y latin -don belianys en romance -ystoria de la china en romance -ystoria cartagine <p>F. 1385 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -suma de los fueros de aragon -el perfeto capitan -grandeca de espana -ystoria de carlos de borgona -catalogo de los libros bedados <p>F. 1386 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Lucano -vocabulario ytaliano <p>F. 1387 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Las obras de Apuleo -Ystoria eclesiastica -Bartolome de las casas de las yndias en romance -tablas griegas -astrologia <p>F. 1387 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -ystoria de africa -ystoria de olao magno <p>F. 1388 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -libro de carlo quinto en romance -vocabulario en frances y flamenco -el gran tamorlan <p>F. 1388 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -vocabulario en frances y en castellano -otro en ytaliano
--	--	---

		<p>-gramatica ebrea -esfera del mundo</p> <p>F. 1389 r° : -el cortesano en ytaliano -omero en latin</p> <p>F. 1389 v° : -Nuebe libros de ciceron en latin -Marcial -Bergilio -catulo y propertio -Julio Cesar</p> <p>F. 1390 r° : -Salustio -Tesoro de Plutarco -Pantaleon -El caballero abisonte en romance</p> <p>F. 1390 v° : -Bergilio -Francisco Petrarca -Justo Lipsio -Dos libros de Amadis de Gaula -Dos libros de Amadis de Gaula en frances -Meditaciones de san agustin</p> <p>F. 1391 r° : -el nuebo testamento -obras de Garcilaso de la vega castellano -trajycomedia de Calisto y melibea -Los duques de Borgoña -Ystoria de Borgoña</p> <p>F. 1391 v° : -Bocabulario de diferentes lenguas siete libros -Ciceron</p> <p>F. 1392 r° : -Un mapa unibersal</p>
17	Año 1598 :	<p>Inventario de la biblioteca del Marques de Velada Protocolo 1810 – folio 1323</p> <p>F. 1323 r° : -Libro de mano de las historias de Reyes de España -Petrarca de los Remedios contra fortuna -Cancionero General -Historia Ymperial</p>

		<ul style="list-style-type: none"> -Coronica de los Reyes Chatolicos Don Fernando y Dona Isabel -Choronica del Rey Don Juan el Segundo -el Viaje del P. Don Fhelipe a Alemania -Problemas de Villalobos -Las cortes de Madrid -Un libro blanco con algunas octavas y sonetos -la Choronica del Gran Capitan -La Vatalla de Rodas -Cayda de Principes <p>F. 1323 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia general de las Indias -Palidonio de los Turcos -Historia del marques de Pescara -Historia de la Guerra de Africa -Primera parte de la Recopilacion de las leyes del rey -La vida del P. Ignacio de Loyola -Salustio glossado en romance -ynventario de Antonio de Villegas -el vellocino dorado -Cancionero General -Fray Luis de Granada de oracion y meditacion <p>F. 1324 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -historia etiopica -el pastor de Filida -las obras de Boscan -las obras de marco tulio ciceron -Seneca -Comentario de las cossas hechas en yndias -Cathalogo de los libros prohibidos -La blivia -Luciano dialogos de los muertos <p>F. 1324 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Concilio Toledano -Caton -Institucion de la lengua hebrea -Julio Cesar -Ovidio mayor -Oracio -Therencio -Epistolas de Ciceron -Ciceron de oficiys -Luciano -Fabula de Ysopo -Fabrica del mundo -Horlando Furioso -Horonte gigante
--	--	---

		<p>F. 1325 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Horlando Furioso -Jacobo Sanazaro -Bernardo Tasso -De la Antigüedad de Roma -Tragicomedia de la Celestina -Soneto de Francisco de Petrarca -Horlando furioso -Gli Asolani -Petrarca -El perfecto capitán -Seneca -Comentarios de Cesar <p>F. 1325 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ovidio -Confesiones de S. Agustin -Retorica de Juan de Guzman -Otro librito de refranes -Tres tomos de a cinco libros cada uno de los anales de Aragon -Otros dos tomos de a cinco libros cada uno de la historia de los reyes catholicos y conquistas y ligas de Italia -Fueros y argumentos de Corte de Aragon <p>F. 1326 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Emperadores de Alemania -La Coronica de Don Alvaro de Luna -Otro de la historia de Italia de Guichardino -Historia del Duque Carlos de Borgona -El estudio del principe -Otro de las virtudes que ha de tener el principe escrito por Riva deneyra -Historia natural y moral de las Indias -Cuatro papeles de la esfera <p>F. 1326 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un libro grande enquadernado en pergamino de las ciudades del orbe de la tierra -Un libro grande de la misma enquadernacion del theatrum orbi terrarum -Otro discrecion del pais Vajo -Cornelio Tacito -Otro de mano de algunas epistolas de Oracio -Doctrina espiritual de Fray Luis de Granada
18	Año 1599 :	<p>Inventario de los libros tasados por Francisco de Robles, mercader de libros Protocolo 2427</p> <p>F. 707 R : LIBROS EN PAPEL</p> <ul style="list-style-type: none"> -Diez Amadis de Grecia

		<p>-novecientos arte para servir a Dios -ciento y cincuenta Avila obras enteras -ocho Ausias Marc -Un Arcadia de Sannazaro -un Austriada -Quatro Amadis de Gaula</p> <p>F. 707 v° : -Doze breviarios -veynteyseys consejos de nabarro -cinquenta y cinco confesiones de san Augustin -Diez y ocho Cervantes sobre ley -cinquenta y quatro compendio de doctrina de fray luis -dos cavallero de la cruz -tres cartas de japon</p> <p>F. 708 r° : -un consejos de burgos de paz -dos coloquios satiricos -veynte compendio de nabarro en romance -un don Reynaldo -dos don florisel dos cuerpos -Seys Diana</p> <p>F. 708 v° : -quatro dialogos de la verdad -ciento y quarenta doctrina espiritual de fray luis -ocho emblemas morales de orozco -doze enamorada elisea -seys espejo de cavalleria -seys epistolas de tulio -un enquiridion -nueve epistolas y evangelios</p> <p>F. 709 r° : -Dos Fray Luis de leon opera latin -seys fonseca de amor de dios -quatro filosofia moral de torres -dos guerras de campaña</p> <p>F. 709 v° : -quatro historia de los godos -dos historia pontifical -dos historias tragicas -catorze historia de etiopia -dosse historia de españa -Doze historia de Teagenes y clariqueea -un justo lipsio de politica -ocho luz del alma</p>
--	--	---

		<p>F. 710 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -quatro Lazarillo de Tormes -quinze leyes de mesta -tres Lisuarte de Grecia -Dos Lusiadas de Camoes -quatro cientos y noventa meditaciones de S. Augustin -diez y nueve menosprecio de corte <p>F. 710 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -veynteyquatro nobleza de españa -ocho Nuñez -Quatro Nombres de Christo y perfecta casada -Seys obras poeticas de aldana -Dos Orlando Furiosso Romance -Un Orlando furioso en toscano -veynte obras poeticas de Herrera -trece obras de rribadeneyra <p>F. 711 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Veynte y quatro pastor de Filida <p>F. 711 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Onze republica de aristoteles -Seys retorica de Guzman -seys san juan evangelista <p>F. 712 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Quatro Virgilio en romance
19	Año 1599 :	<p>Protocolo 2428 – folio 1000</p> <p>F. 1000 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Fray Luis de León Sobre los Cantares -Obras de Dionissio Areopagita -Biblia greco latina en 5 tomos -Dotrina christiana de Fray Luis de Granada <p>F. 1000 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -obras de Platon -obras de Aristoteles en dos thomos -Aristoteles arte poetica -Index de las obras de Aristoteles -Morales de Plutarco -enchiridion de Epiteto -Arismetica de Boetio <p>F. 1001 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Leon Baptista Alberto de Architectura -Principios de musica de Euclides greco latino -Geographia ptolomeo

		<p>-Vida del Padre Ygnacio de Loyola -Vidas de Plutarcho -Obras de Flavio Josepho -La chronica de Florian de Ocanpo -El libro primero de los diez de la historia del descubrimiento de Las Indias -Virgilio -Oracio -comedias de Terencio -Odisea de Homero</p> <p>F. 1001 v° : -Marcial -Virgilio con algun comento -Odisea de Homero dos thomos -Obras de Homero -Pindare greco latino -Tragedias de Euripides -Archadia de Sanazaro -Philiphicas de Ciceron -el orator de ciceron con comento -Instituciones de Rethorica Pedro Nunez</p> <p>F. 1002 r° : -Arte griega de vergara -Obsserbaciones de la lengua castellana por Juan Piranda -Bocabulario arabigo frai pedro de Alcala -Plinio de Natural Ystoria -Epistolas de Ciceron -Epistolas de Sepulbeda</p> <p>F. 1002 v° : -La philosophia de Ciceron -Prossas del Benbo -Constituciones de los descalços -Tratado de remedio de pobres</p>
20	Año 1599 :	<p>Inventario de bienes y bibliotecas de Don Juan de Valdes Protocolo 2428</p> <p>F. 1005 r° : -Luciano en griego dos cuerpos</p> <p>F. 1005 v° : -Un Arte poetica del Tasso -un Leon Hebreo -un bocabulario griego -Politica de Aristoteles -Homero Latin -Ovidio metamorphoseos</p>

		<p>F. 1006 r° : -historia de los Reyes Catolicos -obras de Ciceron</p> <p>F. 1007 v° : -Santo thomas sobre los libros de Aristoteles -Obras de Platon por Marsil Fiscino -Soto el curso de Aristoteles en dos cuerpos -Comparacion de Aristoteles y platon por Juan carpentano -Lucrecio con comento de lanbino</p> <p>F. 1008 r° : -Aristoteles de Retorica y arte poetica 16 Leon año 1561 -Obras de Aristoteles en dos thomos in folio. 1550 -Enchiridion de Epiteto -Comentarios sobre algunas obras de Ptolomeo de Joan Veneo -Geographia de Ptolomeo in folio 1541 Viena -Principios de musica de Euclides</p> <p>F. 1009 r° : -Vergilio con comento -Horatio con comento -Comedias de Terentio -La Odisea de Homero -Horatio -Ovidio Methamorphoseae -Nueve poeticas griegas y tres poetas liricos -Anacreonte y otros liricos griegos -Homero todas sus obras en 2 tomos -Tragedias selectas de Aschilo Sophocles y Euripides -Pindaro greco latino -Archadia de Sannazaro Venecia 1562 -Las obras de Castillejo</p> <p>F. 1009 v° : -El orator de ciceron con comento -Institutiones de oratoria de Quintiliano -Obras de demonstenes -Obsexvaciones de la lengua castellana de Juan de Miranda</p> <p>F. 1010 r° : -Julio Cesar Escaligero de Poethica -Prosas de Bembo Venecia 1544 -epistolas de Plinio</p>
21	Enero de 1601 :	<p>Inventario de bienes que dejo al morir la Marquesa de Navarres Doña Maria de Cardona, hija del Baron Adan Dediétristan, ayo mayor que fue de la Magestad el Emperador Rudulfo y de su mujer Doña Margarita de Cardona Protocolo 2188 – folio 673 y siguientes</p>

		<p>F. 681 v° : una imagen de la Magdalena pintada</p> <p>F. 684 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Primeramente libro yntitulado Epistolae y Evangelios -otro libro yntitulado primera y segunda parte del sinbolo de la fee -Libro yntitulado primero libro del peregrinaje cristiano -otro yntitulado compendio de la dotrina cristiana -otro yntitulado compendio de la vida cristiana de fray luis de granada -dotrina cristiana de Fray Luis de Granada <p>F. 684 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -otro llamado secretos de naturaleza -otro llamado camino para el cielo del dotor pedro perez -Otro yntitulado Arcadia y prosa de Lope de Vega -Otro yntitulado Suma de Petrarca -otro que se llama Los misterios del rosario <p>F. 685 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro yntitulado meditaciones de San Augustin -Silva de aventurae -Letaniae del nombre de Jesus -Ystoria de la yndias -un librillo de memoria
D	24 de mayo de 1601 :	<p>Mateo Aleman, contador de S.M. vecino de Madrid, vende a Francisco Lopez y Miguel Martinez, mercaderes de libros, mil quinientos libros intitulos « El pícaro Guzman de Alfarache impresos todos ellos en marca de otavo de pliego a razon de setenta y un real cada libro e de los ciento y seis mil en quinientos que al dicho precio montaron mi otorgo por bien contento por haber recibido realmente y con efecto los suso dichos »</p> <p>Protocolo 2529 – folio 390</p>
22	Enero de 1602 :	<p>Tasacion de los bienes que quedaron a la muerte de Don Pedro Henriquez Protocolo 2419 – folio 238 a 248</p> <p>F. 238 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -otros libros que son dos cuerpos de las partidas de montalvo -mas otro libro yntitulado theatrum orbis -las obras de moya en dos cuerpos <p>F. 238 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Mas otro libro yntitulado Coronica de los Reyes Don Pedro y don henrique y don Juan el primero -Mas otro libro yntitulado Duque del Ynfantado -Mas otro libro que se llama coronica del hombre

		<p>-Mas otro libro que se llama natura angelica -Mas otro libro yntitulado los discursos de la religion</p> <p>F. 239 r° : -Mas otro libro yntitulado agricultura -Mas otro libro yntitulado Ystoria de las Yndias -Mas otro libro yntitulado el dante -Mas otro libro yntitulado Vidas de plutarco -Mas otro libro yntitulado decadas de tito libio -Mas otro libro yntitulado Grandeza de españa</p> <p>F. 239 v° : -Mas otro libro yntitulado Ystoria del peru de Çarate -Mas otro libro yntitulado el gran tamorlan -Mas otro libro yntitulado coronica de las yndias -Mas otro libro yntitulado cayda de principes -Mas otro libro yntitulado guerras de alemania -Mas otro libro yntitulado ystoria de los godos</p> <p>F. 240 r° : -Mas otro libro yntitulado Coronica de españa -Mas otro libro yntitulado philosophia moral de aristoteles -Mas otro libro yntitulado coronica de aragon -Mas otro libro yntitulado dialogo de medallas -Mas otro libro yntitulado coronacion de Juan de Mena -Mas otro libro yntitulado dialogos de petrarca</p> <p>F. 243 r° : -Mas otro libro yntitulado tratado de las drogas -Mas otro libro yntitulado las cien novelas de giraldo -Mas otro libro yntitulado ystoria de animales -otro libro yntitulado Leon Hebreo -Mas otro libro yntitulado Jardin de Flores curiosas -Mas otro libro yntitulado dragontea de lope de vega</p> <p>F. 243 v° : -Mas otro libro yntitulado platica de guerra -Mas otro libro yntitulado philosophia secreta de Moya -Mas otro libro yntitulado ystoria de clavijo -Mas otro libro yntitulado Ulixea de omero -Mas otro libro yntitulado de las guerras de flandes</p> <p>F. 244 r° : -un libro yntitulado guia de fray luis de granada -Mas otro libro yntitulado de la guerra entre turcos y persianos -Mas otro libro yntitulado libro de refranes</p> <p>F. 244 v° : -Mas otro libro yntitulado grandezas de tarragona -Mas otro libro yntitulado obras de herrera -Mas otro libro yntitulado Garcilaso de la Vega</p>
--	--	--

		<p>-Mas otro libro yntitulado dialogo de amor -Mas otro libro yntitulado Boscan y Garcilaso</p> <p>F. 245 r° : -Mas otro libro yntitulado Lopez Maldonado</p> <p>F. 246 r° : -Mas otro libro yntitulado ynquiridion de los tiempos -Mas otro libro yntitulado menosprecio de corte -mas otro libro yntitulado Pastor de Filida -mas otro libro yntitulado Arcadia de Jacopo Sanazaro -mas otro libro yntitulado las quatro comedias de Lope de Rueda -Mas otro libro yntitulado comedias de Plauto</p> <p>F. 246 v° : -Mas otro libro en ytaliano de Jerusalem liberata</p>
23	4 de enero de 1602 :	<p>Tasacion e inventario de bienes que fueron de Don Francisco de Rivera, marqués de Malpira Protocolo 2419 – folio 248 a 257</p> <p>F. 248 v° : -Un libro de las propiedades de las cosas -Mas otro libro de discursos de varia ystoria -catecismo de fray luis de granada -Libro de arquitectura de Juan de arce -Cancionero General -mas otro libro yntitulado discorsi desde laguna -mas otro libro yntitulado epistolas de guevarra -mas otro libro yntitulado arte de navegar</p> <p>F. 249 r° : -Mas otro libro yntitulado mar de ystorias -mas otro libro yntitulado pietrarcha de adversa y prospera fortuna -Mas otro libro yntitulado ystoria de guichardino -Mas otro libro yntitulado arte de navegar de medina -Mas otro libro yntitulado palinodia de los turcos -Mas otro libro yntitulado problemas de Villalobos -Ma otro libro yntitulado los cinco libros de Seneca -Mas otro libro yntitulado coronica del Rey Don Alonso onzeno -Mas otro libro yntitulado coronica del cid Ruy Diaz</p> <p>F. 249 v° : -Un libro yntitulado Valerio Maximo -Un libro yntitulado Orlando Furioso en ytaliano en doze reales -Mas otro libro de ynpresos de diversos principes -Mas otro libro yntitulado Regla de arquitetura -otro libro de figuras y estatuas antiguas de Roma -otro libro de retratos de los emperadores de la casa de austria</p>

		<p>F. 252 r° : PINTURAS</p> <ul style="list-style-type: none"> -una tabla de una ylumination de la fama pequena -Un quadro de la diosa Yo y Jupiter metida en una nube -un quadro de la diosa Venus vesando a cupido -una Venus con un Cupido
24	18 de agosto de 1603 :	<p>El licenciado Martin de Moneda fallecio en Soria en 1603, el día 18 de agosto. Protocolo 2620</p> <p>F. 1274 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -El codigo -Ordenanza real -Comentarios de rrodrigo suarez -las obras de rrodrigo suarez -La biblia latina -Concilio tridentino -Las obras de Cobarrubias en dos libros -Vocabulario utriusque juris -Vocabulario en griego -Ystoria del rey don J° <p>F. 1275 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cronica del rey don J° -La cronica del spaña -Cronica del rrey don fernando -Cronica de don albaro de luna -Ystoria de malta -Ystoria de Mexico -Ystoria de las cosas de Etiopia -Cronica de Peru -Historia de los turcos -Un libro de un autor en romance -Amadis -Montemayor
25	16 de abril de 1603 :	<p>Inventario de los libros que dejo el señor Don Jorge de Austria, preposito de la iglesia colegial de San Pedro en la villa de Lovaina, y de la camara del Principe Alberto Archiduque de Austria Protocolo 2616 - folio 163</p> <p>F. 163 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Commentaria Cesaris -Caton en frances -Thesoro de los pobres en romance <p>F. 163 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Euclides

		<p>-Antony Nebrissensis historia -Repertorio de las leyes de Castilla -Lantichita di Roma -Summa doctrina christiana -Horatius poeta -Herodianus historiador -Virgilius en 16° -Opera Ciceronis F° -Lexicon Juris -Sintagma Juris -Savonarola medicus</p> <p>F. 164 r° : -Metamorfosis Ovidy Latine 8° -Valerius Maximus -Plautus -Historia de Ambrosio de Morales y de Floran de Ocampo f° en tres cuerpos -Topografia Urbis Roma -Las grandecas d'espania -Officia Cicceronis 4°</p> <p>F. 164 v° : -Opera Virgiliy cum commentary f° -Lucano en romance f° -Margarita filosofica -Biblia en 8° -Horas de nuestra Señora en pergamino con estampas, iluminadas, escritas de mano 8° -Orphei fragmenta 8° -Theatrum orbis terrary Latine f° -Historia Mundi Hertman f° -Geografia Ptolomei f°</p> <p>F. 165 r° : -Julius Scaliger de plantis f° -Description du pays bas f° pintado -Philosofia de Moya -Historia de los Xarifes 4° -Mirabilia Roma 4° -Genealogia de los condes de Flandes -Thucidide en frances 4° -Catalogo de los libros vedados 4° -Histoires de Gucciardini en frances 8° en dos cuerpos</p> <p>F. 165 v° : -De las plantas de las Indias orientales en 8° -Odisea Homeri en 8° -Illiades Homeri en 8° -Cosmografia Misaldi 8° -Ausonius poeta 6°</p>
--	--	--

		<p>-Sententia ciceronis et demosthenis 16° -Sententia Aristotelis 16°</p> <p>F. 166 r° : -Biblia en folio -Augustinus de civitate dei f° -Castameda historia da India f° -Refranes de Hernan Nuñez -Historia poetarum 8°</p> <p>F. 166 v° : -Emblemata Alciato -Una mapa de todo el mundo</p>
26	11 de agosto de 1604 :	<p>Inventario de bienes que fueron de Don Bernardino de Mendoza, caballero de Santiago Protocolo 2619</p> <p>F. 904 r° : -Otro libro de Marco Tulio Ciceron -Otro libro de fabulas de Ysopo en latin -Otro libro de epistolas de Virgilio -Otro de Arcadia de Sanaçaro</p> <p>F. 904 v° : -Otro libro de Bergilio -otro libro de Seneca -otro libro de Oracio -otro de terencio -otro de Marco Tulio -epistolas de Guebara en romance -Otro de arte poetica</p> <p>F. 905 r° : -otro de istoria de Portugal -otro de epistolas de abila -otro del caballero determinado -otrosy Lacanos de Bernardo del Carpio -otros dos libros romanceros</p> <p>F. 905 v° : -Otro de Jerusalem liberata -Otro de obras de Plutarco -Consejos militares</p> <p>F. 918 r° : -Tres libros de los Tomos de Ciceron ocho reales -epistolas de ciceron -otro libro de fabulas de ysopo -Otro libro de epistolas de Virgilio</p>

		<p>-Otro libro de arcadia de Sannazaro en un real</p> <p>F. 918 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un Salustio -Otro libro de Virgilio -Otro libro de tragedias de Seneca -Otro libro de Oracio -Otro de poemata safra -Otro de Marcial con comento <p>F. 919 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro libro de poetas griegos en latin -Otro libro de epistolas de Guebara, quatro reales -otro libro alteraciones de Flandes -Otro libro de arte poetica -Otro de theorica y pratyca de guerra -otro de Ystoria de Portugal <p>F. 919 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Dos romanceros -Las obras de Lucano -Las paces del rey de ynglaterra -Relacion de Carlos quinto <p>F. 920 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Primera y segunda parte de las obras de Plutarco en dos cuerpos -Academia francesa -Consejos militares -Cornelio Tacito -Seis libros en un cuerpo de Justo Licio -Un retrato del duque de Alba con su marco en quatro ducados
27	Año 1605 :	<p>Inventario de bienes del licenciado Don Alonso Muñoz de Otolona Protocolo 1294 – Folio 118</p> <p>F. 121 r° : LIBROS DE CANONES</p> <p>F. 121 v° : LIBROS ITALIANOS</p> <ul style="list-style-type: none"> -Grandezza del verbo de rosario -Rosario de la virgine -Orlando Furioso <p>F. 122 r° : MEMORIA DE LOS LIBROS DE ROMANCE</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia Pontifical -Nobleza de Andaluzzia -Grandezas de españa -Monarchia ecclesiastica de pineda -Historia del Piru de D° Fernandez -Triumphos de petrarca -Cronica General despaña de Florian de Ocanpo

		<ul style="list-style-type: none"> -Cronica del Rey don Alfonso Onzeno -Cronica del Rey don Enrique -Silva de varia lecion de p. mexia -Historia de Salazar de la guerra de los Moros -Historia de affrica de Marmol -Historia de los Reyes Godos -Historia de Guichardino -Cronica del Rey Don Pedro -Historia de las guerras de Milan -Cronica del Cid Ruiz Diaz <p>F. 122 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia de Portugal de Herrera -Vida de la madre Teresa de Jesus -Vida de varones ilustres -Libro de la gineta despana -Viaje del principe don felippe 2° <p>F. 123 r° : LIBROS DE LEYES</p> <p>F. 126 r° : LIBROS DE THEOLOGIA</p> <p>F. 126 v° : LIBROS DE HUMANIDADES</p> <ul style="list-style-type: none"> -Apuleyo -Cicero de Oratore -Ciceronis philosophia -Ciceronis officiu -Quintilianus con comento -Quintilianus sine comento -Salustio con comento -Ciceronis epistola familiares <p>F. 127 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Titus Livius -Boetius de Consolationes philipiae con Ciceron -Augustinus de doctrina christiana
E	24 de enero de 1605 :	<p>« Factura de los libros que yo Horacio Caradon de Leon envio al señor Lorencio Mancechi para que de mi orden los envie en Alcala de Henares y entregar a Francisco Viloría mercader de libros en dicho lugar. »</p> <p>Protocolo 2365</p>
28	Febrero de 1605 :	<p>Inventario de los bienes del padre Lequeria e Micer Hazer Protocolo 2191 – folio 321</p> <p>F. 321 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un libro intitulado viage del christianissimo Rey de Francia en Italiano

		<ul style="list-style-type: none"> -Otro libro intitulado Quinto Curcio y Ovidio de tristibus en latin -Virgilio en latin y epistolas de Ciceron -Satiras de Yuvenal -Tullio de officii -Instituciones de gramatica y otro de Luis Vives -Un tomo tercero de Ciceron -Un Romancero general
29	Año 1606 :	<p>Inventario de los bienes de Juan Gonzalez carpintero Protocolo 1294</p> <p>F. 160 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un retrato grande de Nuestra Señora, el niño Jesus y santa Ana y San Joan -Quatro retratos de los quatro elementos -Otro retrato de la Princesa Doña Juana -Dos retratos de Turco y Turca -Un retrato de Benus y Adonis
30	Año 1607 :	<p>Inventario de los bienes que fueron del doctor Miguel de Mena Protocolo 2792 - folio 1492</p> <p>F. 1492 v° : LIBROS DE DERECHO</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un derecho civil -otro derecho civil <p>F. 1493 v° : LECTURAS DE DERECHO CANONICO</p> <p>F. 1494 r° : TRACTADOS</p>
31	Año 1607 :	<p>Libros en el inventario de bienes que fueron del licenciado Carrillo de Nequer Protocolo 2001 – folio 364</p> <p>F. 368 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Unos papeles de oratoria y de retorica ympresos sacados de ciceron <p>F. 368 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un mapa en papel de la provincia de españa
32	Noviembre de 1607 :	<p>Inventario de bienes que dejo al morir el citado Duque de Medinaceli Protocolo 2001 – folio 1449</p> <p>F. 1450 v° : YMAGENES</p> <ul style="list-style-type: none"> -Una ymagen de nuestra señora con su fijo muerto

		<p>-Una ymagen de San Francisco</p> <p>F. 1488 v° : LIBROS</p> <p>-Otro libro llamada el perfeto capitan por Don Diego de Alava</p> <p>-Otro libro llamado discurso para la sucesion de la corona de Ynglaterra</p> <p>F. 1489 v° :</p> <p>-Otro libro yntitulado Confesiones de San Agustin</p> <p>F. 1493 r° :</p> <p>-Otro libro yntitulado Primera parte de memoriae de vida Cristiana de Frai Luis de Granada</p>
33	Febrero de 1608 :	<p>Inventario y tasacion de los libros de Pedro de la Torre, librero y Maria Hernandez, su mujer Protocolo 2180 – folio 510</p> <p>F. 517 v° :</p> <p>-onze selvas de abenturas</p> <p>-cinco concilios tridentinos</p> <p>-qatorze guerras de granada</p> <p>-seis epistolae de ciceron</p> <p>-seis arcadias de lope de bega</p> <p>F. 518 r° :</p> <p>-arte poetica de Xengifo</p> <p>-diez y siete filosofia antigua</p> <p>-coronica general de españa</p> <p>-Romancero general primera parte</p> <p>-Cinco obras de Ribadeneira</p> <p>F. 520 v° :</p> <p>-Un vocabulario eclesiastico</p> <p>-Un republica del mundo tercera parte</p> <p>F. 521 r° :</p> <p>-Una politica de Justo Lipsio</p> <p>-Un silba de varia lecion</p> <p>-Un fiel desengaño</p> <p>-Un fonseca del amor de dios</p> <p>-Un birgilio</p> <p>F. 522 r° :</p> <p>-Un cancionero</p> <p>-Un eblemae de aciate</p> <p>F. 522 v° :</p> <p>-las obras de fray luis</p> <p>-un concilio tridentino</p>

		<p>F. 523 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un de artilleria -Un misterios de la missa -un tulio deoficiis -una bibia santa <p>F. 525 r° : MEMORIA DE LIBROS QUE ESTAN EN CASSA ENCUADERNADOS</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un flor sanctorum de Villegas -Dos hobras de RRiba deneyra -Un arte de tañer fantasia -Dos coronicas de Carlos Quinto primera parte -Quatro coronicas de Carlos Quinto sigunda parte -Cuatro historias de la india oriental -Cinco coronicas del emperador don alonso el setimo -Un barones ylustres -Una coronica de los condes de Barcelona -Un Don Florisel de Niquea 2° p. -Una coronica del Zid -Una historia del Reyno de Napoles <p>F. 525 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Dos consejos de Rodrigo Suarez -Dos canciones de Vega -Dos nombres de Christo -Cinco Instrucion del Pecador -Tres discursos sobre el Jenesis <p>F. 526 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -cuatro madre teressa de Jesus -un Fonseca del amor de Dios -un canciones de Sarmiento -Cuatro istoria Tebeo -Dos istorias del Japon <p>F. 526 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -un caballero arisio sigunda parte -Seis romancero general sigunda parte -Dos romancero general primera parte -Tres Virgilio en Romance -Dos filosofia en romanze -Seis Plinio en rromance -Dos arte poetica de Rengifo -Doze guerras de flandes -siete muerte del Rey don felipe -Una historia del oriente -Dos discursos de Herrera -Un flor de poetas
--	--	--

		<p>F. 527 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Una politica de Justo Lipsio -Una istoria de los infantes de Portugal -Un cancionero -un monarquia de los persas -Dos gias de pecadores de Fray Luis -Quatro examen de ingenios -Nueve triunfos de Guzman -Seis asno de oro <p>F. 527 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ocho gerras de Granada -Cuatro angelicas de Lope de Vega -Una austriada de Juan Rufo -Una arcadia de Lope de Vega -Una Araucana -Tres raçon destado -Dos San Isidro de Lope de Vega -Dos Zisne de Apolo <p>F. 528 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Siete conceptos de Ledesma -Tres tulio de oficiis -Cinco cartas del Japon -Unas epistolas de Ciceron -Un peregrino indiano -Un Gerras de Malta -Tres picaro sigunda parte <p>F. 528 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -dos manual del christiano -cinco romanceros -un marco aurelio <p>F. 529 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Tres Galateo y Lazarillo -un refranes del comendador -dos concilio tridentino -Tres eloquencia española -Un Lucio Apuleyo -Un tesoro de poesia <p>F 529 v° : LIBROS QUE ESTAN EN CASA EN PAPEL</p> <ul style="list-style-type: none"> -Nobenta libros de cuentos -Veinte y nueve romancero -Diez arte poetica de Rengifo -Treinta y ocho fabulas de Isopo <p>F. 530 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Treinta y ocho viaje de Jerusalem -Doze San Isidro de Lope de Vega
--	--	--

		<p>F. 530 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Doze Razon de Estado de botero -Cuatro orijen de los indios -una historia de los condes de barzelona -tres barones ylustres -Ocho principe christiano <p>F. 531 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Una coronica general de españa -diez selestinas <p>F. 531 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ocho Galateo y Lazarillo -Siete eloquencia española <p>F. 532 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -quarenta y dos monarquia de los persas -catorze flor de poetas <p>F. 533 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -quinze istorias tragicas -doze discursos de herrera -Beinte y dos ermosura de angelica -tres sigundas del Romancero -seis catechismos de pio quinto -Onze selbas de abenturas -cinco concilio tridentino -catorce guerras de granada -seis epistolas de Ciceron <p>F. 533 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Veinte y seis arte poetica de rengifo -diez y siete filosofia poetica -seis istorias prodigiosas -quatro coronica general despaña -cinquenta tesoro de dibina poesia -nuebe historias del Rey don felipe -Diez y siete Filosofia antigua -Beinte y nueve romancero general primera parte <p>F. 534 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -tres emblemas de orrozco -diez y nueve coronicas de carlos quinto primera parte -beinte y una coronica de carlos quinto sigunda parte -nuebe monarquia de Zamora -Seis Zisne de Apolo <p>F. 535 r° : MEMORIA DE LIBROS QUE ESTAN EN PALACIO ENCUADERNADOS</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un plini historia mundi
--	--	--

		<p>F. 535 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un costumes de Francia en dos tomos -Una politica de Justo Lipsio -Una batalla de Roncesvalles <p>F. 536 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un repertorio del mundo -tres monarquias de los persas -Un madre teresa de jesus -Un Fonseca del amor de dios -Un Birgilio en romance -Dos flor de poetas -un compendio de nabarro -Dos esfera del uniberso -Un comedias de Lope de Vega <p>F. 536 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -un nombres de christo -Un discurso de Herrera -Un cancionero -Un historia del oriente -Un Lusiadas de Camoes -un emblemas de alciate -un martial <p>F. 537 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -un Horatio -Dos ermosura de Angelica -Dos arcadias de Lope -un milagros de nuestra señora de amonsarate -dos lampara encendida -un historias prodigiossas -una istorias tragicas -dos gerras de granada -Dos relaciones del Japon -dos Restauracion despana <p>F. 537 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un Reyna Saba -dos epistolas de ciceron -un milagro de santiago -Un apuleyo -Dos triunfos de Guzman -Un Tulio de oficis -Un pastor de filida -Un biblia santa -Dos picaro sigunda parte -Un orijen de las indias -Un diversas rimas en italiano -un Razon destado -Un carolea
--	--	---

		<p>-Una coronica de Carlos Quinto -Una historia pontifical -una historia de marian en dos cuerpos</p> <p>F. 538 r° : -Una historia de la india oriental -una coronica general de españa -unas obras de riba de neyra -Una relaciones del mundo de botero -un fragoso de cirugia -Un sergas de expandian</p>
34	3 de enero de 1609 :	<p>Tasasion de los bienes de Pompeo Leoni – escultor de S.M. Protocolo 2662 – folio 1338</p> <p>F. 1345 v° : -una tabla de una Venus en pie desnuda con un Cupido a la mano derecha</p>
35	Año 1612 :	<p>Inventario de los bienes que Juan de Bernardo Aice Nequer, agente en España de los Fucares Protocolo 2845 – folio 1419</p> <p>F. 1427 r° : -Historia de guichardini -Historia de natali conti -Orlando Furioso -Tito libio -Tercero tomo de nabegacion y biaxe -bocabulario en seis lenguas -gramatica española y francesa -Comentarios de Cesar -Silba de baria lecion -botero de racon de estado</p> <p>F. 1427 v° : -tres libros curiosos -epiteto -curia filipica</p>
36	Marzo de 1615 :	<p>Relacion de libros que dejo al morir Don Garcia de Barrionuevo de Peralta, caballero de Santiago Protocolo 3556 – folio 286</p> <p>F. 286 r° : -Otro yntitulado metrica del cavalcanti</p>

		<p>F. 286 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Dos libros intitulos anales de aragon -Otro yntitulado arquitetura de Alberto -Otro intitulado Aristoteles -Otro yntitulado historia del Guichardo -Otro intitulado teorica del picolomini <p>F. 287 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro yntitulado el gobierno de milicia -Otro yntitulado Orlando -Otro libro intitulado burgos de paz -otro yntitulado Euclides <p>F. 287 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro yntitulado Julio Cesare -Otro yntitulado Epistolas de Erasmo <p>F. 288 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro yntitulado Republica de Benecia -Otro yntitulado Eneidas de Virgilio -Ovidio -Ysopo fabulados
37	Septiembre de 1615 :	<p>Inventario de la biblioteca y otros bienes que pertenecieron a Don Rodrigo de Castro y Babadilla Protocolo 2299 – Folio 688</p> <p>F. 688 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Primera y segunda parte de las republicas del mundo -Primera y segunda parte de la ystoria pontifical -Un libro yntitulado Madre Teresa de Jesus -Otro libro yntitulado berdadera y falsa profecia -Otro yntitulado la guerra de campaña de Roma <p>F. 688 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro del mismo tamaño de Fray Luis de Granada -Otro del mismo tamaño de los nonbres de Cristo -Otro libro de media quartilla yntitulado segunda parte del epistolario espiritual <p>F. 689 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro yntitulado misterios de la missa -Oyto yntitulado lamapara encendida -Otro del mismo tamaño que se llama ystoria del oriente -Otro yntitulado Emperadores romanos -Otro del mismo tamaño de Fray Luis de Granada <p>F. 689 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro que se llama Philosophia antigua -Otro yntitulado nobleza de españa

		<p>F. 690 r° : -Otro yntitulado Los Franceses</p> <p>F. 690 v° : -Otro yntitulado Eldorado contado</p> <p>F. 691 r° : -Otro librico que se llama Presencia de Dios -Otro del mismo tamaño de oracion mental -Otro de fray Luis de Granada</p>
38	12 de octubre de 1615 :	<p>Inventario de bienes que fueron del doctor Cristobal de Medrano, médico de la camara del Rey, casado con doña Ana de Castro Protocolo 3168 – folio 239</p> <p>F. 239 r° : -Los cinco cuerpos de la ystoria del rrey don fernando -Otro cuerpo de la ystoria del rey don Fernando -Un cuerpo de los anales de la corona de Aragon -Biage del principe segundo a Flandes -Ystoria de Africa segunda parte</p> <p>F. 239 v° : -Coronica de San Francisco primera parte -Duque del Ynfantado -Manual de Nabarro -Ystoria de Africa primera parte -Coronica del Cid -Coronica de espana de Florian Ocanpo</p> <p>F. 240 r° : -Primera y segunda parte de la Ystoria de Santo domingo -Astrologia -Juicio final -Coronica del Rrey don Rodrigo -Coronica de barios sucesos -de la guerra de espana -ystoria del Japon -Ystoria de turcos y persianos</p> <p>F. 240 v° : -memoria de Fray Luis -Ordenes de oracion -el cortesano</p> <p>F. 241 r° : -Juan de Mena -Suma birtutum -Beynte y siete libros de canto</p>

39	Año 1616 :	<p>Inventario y tasacion de bienes que fueron del Doctor Francisco Ruiz, protomédico del Rey Protocolo 2700 – folio 3</p> <p>F. 33 v° : -iten Jully Cesarus Scaligeri in sex libros de causis plantus Theophrasti imp. Lugduni anno 1566 8</p>
40	1 de Junio de 1616 :	<p>« El licenciado Garcia Perez de Araciel del Consejo de S.M en el Real de Indias le obliga a pagar a Martin de Cordoba, mercader de libros, 4603 reales por compra de gran cantidad de libros »</p> <p>Protocolo 4011 – folio 430 r°</p> <p>F. 430 r° : MEMORIA DE LIBROS DE LEYES Y CANONES</p>
41	16 de julio de 1616 :	<p>Testamento de Juan Cruzate, oficial segundo de la Camara de S. M., casado con Doña Angelina Ortiz de Velasco. Inventario y tasacion y almoneda de bienes. Protocolo 4551 – folio 556</p> <p>F. 561 r° : -yten otros dos de las obras de Fray Luis -yten otro libro de Valerio Maximo -Dos cuerpos de libros de Fray Luis de Granada -Obras de Fray Manuel Rodrigues -Otro yntitulado Morales de Plutarco -Otro de coronica de Florian de Ocanpo -yten otro intitulado obras de Seneca -yten otro intitulado obras de Luys Carvallo -yten otro intitulado romancero general -yten otro intitulado nobelas de Cerbantes -yten otro intitulado poetas ylustres</p> <p>F. 561 v° : -yten otro intitulado de la reyna Sabba -yten otro intitulado examen de conciencia -yten otro intitulado Guzman de Alfarache -yten otro intitulado obras de epiteto -yten otro intitulado Marco Aurelio</p> <p>F. 576 v° : -Obras de Seneca -otro de don Luis Carrillo -yten otro intitulado fueros de vizcaya -yten otro intitulado Philosophia secreta de moya</p>

		<p>F. 577 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -otro intitulado de la ystoria de los religiosos y infantes de Portugal -otro del arte de Cocina -yten otro del Picaro -otro intitulado La ultima y final batalla <p>F. 577 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -otro flor de romances -otro proverbios de Morales -yten otro Silba de varia lecion
42	3 de octubre de 1616 :	<p>Inventario de la biblioteca que fue de Bernardino de Villafranca, platero de oro, vecino de Madrid Protocolo 2299 - Folio 688</p> <p>F. 688 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un libro yntitulado madre teresa de Jesus -Otro libro de marca menor yntitulado berdadera y falsa profecia <p>F. 688 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro del mismo tamaño de Fray Luis de Granada <p>F. 689 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Otro yntitulado Emperadores romanos
43	5 de Noviembre de 1616 :	<p>Relacion de libros que Pedro Marañon ha vendido a Don Alvaro de Mesa Protocolo 3259 – folio 420 al 29</p> <p>F. 422 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Una lectura de Jasonis en nueve cuerpos -Unas obras de Rebufo en siete tomos -Un sintagma Juris de Petro Gregorio <p>F. 422 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Unas obras morales de fray Manuel -Unas politicas de Bobadilla dos tomos -Unas obras de Pinelo -Un Juan Garcia <p>F. 423 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Unas obras de Navarro -Uno Luciano -Un Fontanella -Un Marco Antonio -Concordancia de la biblia

44	22 de noviembre de 1616 :	<p>Gines de la Rua, librero, vecino de Cordoba recibe de Antonio Rodriguez, librero de Madrid. Protocolo 4123 – Folio 1996</p> <p>F. 1996 r° : -« libros de fija de la celestina con catorce pliegos » -« Doce libros de la istoria de San Jeronimo »</p>
45	Julio de 1617 :	<p>Inventario de bienes y almoneda de los que dejo al morir don Antonio Manrique de Lara, hermano de la Condesa de Valencia. Protocolo 1877 – folio 218</p> <p>F. 247 v° : -bendiose a Juan de Quentalo libros de Jerusalem. Garcilaso. Las comedias de lope</p>
46	30 de enero de 1618 :	<p>Relacion de bienes que dejo al morir Don Francisco de Peralta, del Consejo y Camara de S.M. Protocolo 3770 - folio 58</p> <p>F. 58 r° : LECTURAS CIVILES</p> <p>F. 59 v° : LECTURAS CANONICAS</p> <p>F. 61 r° : LIBROS DEL REYNO -Gregorio Lopez super partit quarto cuerpos -Montalvo super partit dos cuerpos -Cobaruvias dos cuerpos -Joan Gutierrez opera diez cuerpos -Politica de Vovadilla dos cuerpos</p> <p>F. 61 v° : -Cifuentes -Burgos de paz -Cerbantes super legem</p> <p>F. 62 r° : -Padilla opera -Peralta opera -Mendoça de pactis un cuerpo -Gomez de Leon</p> <p>F. 67 v° : TRATADOS -Peregrino de fidei comissis un cuerpo</p> <p>F. 84 v° : DIVERSOS DE THEOLOGIA Y HUMANIDAD -Biblia sacra</p>

		<p>-Suma de Rodriguez</p> <p>F. 85 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Filosophia moral -Historia de Spaña de Mariana -Ciceronis opera -Amparo de pobres -Oratio con commento -Guvenal y terencio con commento -Obidio metamorfoseos et de amore -Historia romana dos cuerpos <p>F. 85 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia pontifical -Anales de Aragon -Justo Lipsio opera -Plinio natural Historia -Plutarcho opera dos cuerpos -Hispania ylustrada <p>F. 86 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Anales de Valencia un cuerpo -Suma de Toledo un cuerpo -Historia de Antonio de Herrera -Oraciones ciceronis <p>F. 86 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cornelio Tacito
47	20 de abril de 1618 :	<p>Testamento de Don Luis de Mercado, señor de las villas de Santa Cecilia y Valdeolmillos, del Consejo del Rey e inventario de bienes Protocolo 5796 – folio 443</p> <p>F. 456 r° : PINTURAS</p> <ul style="list-style-type: none"> -Mas otra de nuestra Señora y San José y el niño dormido mas pequeña con su marco dorado -Mas otra de la Magdalena -Mas otra de San Francisco <p>F. 482 r° : TASSACION DE LA LIBRERIA</p> <p>F. 482 v° : LECTURAS CANONICAS</p> <p>F. 483 r° : CONSULENTES</p> <p>F. 484 r° : DESSISIONES</p> <p>F. 488 r° : LIBROS DE THEOLOGIA LIBROS DIVERSOS EN LATIN</p>

		<p>F. 488 v° : LIBROS DE HISTORIA</p> <ul style="list-style-type: none"> -Coronica General de España de Florian de Ocampo -Cronica del Rey Don Joan el 2°
48	Mayo de 1618 :	<p>Inventario de la libreria del Licenciado Mesina de Castilla Protocolo 4943 – Folio 51</p> <p>F. 53 v° : TRATADOS</p> <p>F. 57 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Partidas de Gregorio Lopez -Leyes y ordenanzas de Portugal -Constituciones de la Universidad de Salamanca -Ordenanzas de la audiencia de Valladolid <p>F. 57 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Juan Garcia De nobilitate <p>F. 58 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Don Juan del Castillo Sus obras -Peralta opera <p>F. 58 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Fueros de Aragon <p>F. 59 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Antonio de Herrera. Historia del Rey Felipe Segundo -Historia pontifical tercera parte -Historia del rey don Juan -Don Belianis de Grecia -Cavallero del Febo primera y segunda parte -Transformaciones de Ovidio -Libro de mano de poesia -Titus Livius historia -Hispania ilustrata -Terentius cum comento donati -Plautus cum comento Lambrini -Horatius cum comento Lambrini -Lexicon greco latino <p>F. 59 v°:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Aristoteles -Fonseca metafisica -Justo Lipsio -Catalogus Librorum Prohibitorum -Aristoteles Logica -Ciceronis orationes -Ciceronis Filosofia -Ovidi opera -Salustio

		<p>-Biblia setenta interpretes latina -Sfera mundi</p> <p>F. 60 r° : -Orlando furioso -Mateo Maria Boyardo Orlando Namorato</p>
49	Año 1620 :	<p>Inventario de bienes que fueron de Fernando de Segura y Puebla, tesorero del Cardenal Duque de Lerma Protocolo 1884</p> <p>F. 200 v° : -De las obras de Frai Luis de granada dos cuerpos de a folio -De un cuerpo de la vida de la sancta madre teresa de Jesus -De la tercera parte de las comedias de Lope de Vega -De un libro arismetica de ortega -Un libro curia filipica</p> <p>F. 219 r° : -Los anales de Aragon -La historia general de Espana compuesta por Mariana -otro libro de quartilla que es de la ystoria de españa de Mariana -La historia general de las Yndias de Antonio de Herrera en dos cuerpos -La historia de sancto domingo en dos cuerpos -La coronica de San Francisco en dos cuerpos -Tacito español ylustre con aforismos -Cornelio Tacito en romanze</p> <p>F. 219 v° : -Los cesares de Pedro Mejia -Los moralis de Plutarco en romance -Historia de los moros de España -La historia de Argel -La historia de Africa -La coronica del Rey Don Henrique quarto -La historia de las guerras de Granada -Sergas de Esplandian -Cayda de principes -Barones ylustres -La coronica de la ymperial Toledo -Otro libro de la istoria de Toledo</p> <p>F. 220 r° : -Las decadas de Tito Libio en romance en dos cuerpos -La historia nueva del Japon un cuerpo -La ciudad de Dios en romance -El cavallero del fevo</p> <p>LIBROS DE QUARTILLA -Las epistolas de Guevara</p>

		<ul style="list-style-type: none"> -Ovidio en romance con anotaciones -Historia de Etiopia -Virgilio en romance -Persilis y Sigismunda -Historia de Abila -Guerras de Flandes <p>F. 220 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los salmos de David en romance -Don Quijote dos cuerpos -jerusalen de Lope -Vida de Sancta Juana de la cruz -Obras de Don Luis Carrillo -Nobelias de Cerbantes -Romancero general -Comedias de Lope de Vega -Otras comedias del mismo -Casamientos de españa y francia -libro de sentencias de filosofos <p>F. 221 r° : LIBROS MENORES</p> <ul style="list-style-type: none"> -El arcadia de Lope de Vega -Georgicas de Virgilio -Poema traxico -Quatro comedias de Don Luis de Gongora y Lope de Vega -Epistolas de Seneca -Epistolas de Ciceron -Viaje del Parnaso -Galatea de Cerbantes -Historias prodigiosas <p>F. 221 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Galateo y Lazarillo -El araucana -Peregrinos pensamientos -El pasajero -Barias poesias de Francisco Lopez de Çarate -Dotrina de principes -El peregrino en su patria de Lope -Los dos fieles amantes -El cavallero perfecto
50	Diciembre de 1622 :	<p>Inventario y tasasion de libros que fueron de Andres Barreta difunto Protocolo 5673 – folio 485</p> <p>F. 485 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Las vidas de Plutarco -Josefo de las guerras de los judios -La ystoria del rrei don manuel en portugues -Ystoria de la Yndia oriental

		<p>-Ystoria del rey Don Jaime de Aragon -Ystoria de los condes de Barcelona -Salustio</p> <p>F. 485 v° : -Jornada de africa de fernando de mendoza -Baltazar Sotaza sonetos canciones y eglogas en portugues -Diego Bernardo barias rrimas -Rimas de Camues primera y segunda parte y Lusíadas en tres cuerpos -Fabulas de Ysopo -Proverbios de Seneca en rromanze</p> <p>F. 486 r° : -Triunfos de petrarca -Bision delectable -Rivadeneira del principe -Luz dellalma cristiana -Las cien novelas de Giraldo Zintio -Emblemas de Alziato en rromanze -Sonetos y canciones del Petrarca -Comedia Florisea -Comedia Selvagia</p> <p>F. 486 v°: -Zelestina -Comedias Ufrosina en portugues -Cancionero de Montemayor -Dialogos de pedro mexia -Antonio de Silba tragedias espanolas -El pastor fido -Selva de aventuras -Lazarillo -Cancionero de Montemayor -Ystorias traxicas -Teagenes y Cariclea -Triunfos de Guzman -otra selba de abenturas</p> <p>F. 487 r° : -La Eneida de Virgilio en rromanze -El Cortesano de Boscan -Menosprecio de corte de Guevara -Jardin de flores de Torquemada -Otras tragedias de Antonio de silba -Obras de Ausias Marz -Diana de Montemayor segunda parte</p> <p>F. 487 v° : -Orlando enamorado -Orlando furioso -Adiciones de frai luis de granada</p>
--	--	--

		<ul style="list-style-type: none"> -Dante en ytaliano -Tito Libio en ytaliano -Josef Escalixero
51	Mayo de 1623 :	<p>Inventario y particion de bienes de Antonio Rodriguez, mercader de libros y su mujer Felicia Rivera Protocolo 2672 – folio 1231</p> <p>F. 1234 v° : -decisiones de aragon</p> <p>F. 1235 r° : -Soto de Justicia et jure -Soto opera -Fuero real aragones</p> <p>F. 1235 v° : -Quatro epistola de San Jeronimo en romance -Ciceron opera -Dante con comento -Plinio I storia</p> <p>F. 1236 r° : -dante con comento en ytaliano -Virgilio en romance en prosa -Un Santo Tomas</p> <p>F. 1236 v° : -Un Fonseca de las parabolos -Quatro consejos de Ledesma -Seis guerras civiles de Granada</p> <p>F. 1237 r° : -Odisea de omero -Geografia deTolemeo -Consilia burgos de paz -Oracio opera</p> <p>F 1237 v° : -Fueros de Aragon -Dos ciudad de dios en romance -Navarro de penitencia</p> <p>F. 1238 r° : -Tres dialogos de la berdad -Coronica del ombre -Epistolas de Ciceron en latin -Epistolas de Plinio -Obras de Soto en tres cuerpos</p>

		<p>F. 1238 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Epistolas de Erasmo -Dos Istorias del japon -Reglas de la madre Teresa <p>F. 1239 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Orlando el Furioso en Ytaliano -Dos Birgilijs en romance -Dos metamorphosis de Ovidio
52	Septiembre de 1623 :	<p>Inventario de libros que fueron de la biblioteca de Hipolito Resta ; Memoria dilli libri lasciati dal signor Hippolito Mista, et in quanto si tassosono</p> <p>Protocolo 4057 - folio 391 a 400</p> <p>F. 391 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -La vita di Cristo con figuri di rami -La Bibia -Pastor fido -Dante -Historia del Giornio due tomi -Historia del Guiniardini -Tesoro Politico -Albergati -Concilio di Trento -Com di Cisari uolgari -Fonseca dell' amor di Dio -gouvierno di Senso dillo Spontoni -Calepino di cingui lingu -Possauino delli Sonori -Possauino contra'l duillo -Machine del Ramelli -Ciceron de oficiis -Matrim. Di Spagna et francia -Cornelio Tacito -Jenofonte dui tomi -Fauole de Isopo -Decameron del Bocaccio <p>F. 391 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Camo -Rime del Casa -Politica di Lipsio -Operi dil Tasso quarto tomi -Rimi dill' Ariosto -Hist^a di fiandra dil Mindolla -Hist^a di Napoli dil Pontano -orationi Militari -Genealogia dilli Re di francia -Relationi di Persia

		<p>-Arcadia e rime Dil Sannazaro 2 tomi</p> <p>-Apologia del Tasso</p> <p>-Labirinto del Bocaccio</p> <p>-Achilli Tacio</p> <p>-Breviario Romano</p> <p>-Tucidide</p> <p>-Anali di Lipsio 2 tomi</p> <p>-Petrarca</p> <p>-Tibulo Catulo e Propirtio</p> <p>-Armi di francia</p> <p>F. 392 r° :</p> <p>-Principi cristiano</p> <p>-Rime dil Petrarca</p> <p>-Orlando furioso</p> <p>-Epistola di Cicerone</p> <p>-Gerusalemme librata</p> <p>-Rimi spiritualo dil fiamma</p> <p>-Valerio Massimo</p> <p>-Oratio</p> <p>-De justicia et iure</p> <p>-Ribadeneyra</p> <p>-Mariana dell'institution de Re et Rigni</p> <p>F. 393 r° :</p> <p>-El Dante</p> <p>-Historia del Guichardino</p> <p>-Concilio de Trento</p> <p>-Comentarios de Cessar en Italiano</p> <p>-Fonseca del Amor de Dios</p> <p>-Calepino de cinco lenguas</p> <p>-Teatrum orbi terrarum</p> <p>-Las ciudades del mundo</p> <p>-dicti memorabili del botero</p> <p>-Comintario de Cessar latinis</p> <p>-Tulio de offitys</p> <p>-Oraciones de Ciceron en 3 th.</p> <p>-Sententis ciceronis</p> <p>-epistolae Plinio</p> <p>-Plautho latino</p> <p>F. 393 v° :</p> <p>-fabula Jissopi</p> <p>-un librillo de varias poessias</p> <p>-opera de Xenofonte en Italiano</p> <p>-Decamerone del vocaccio</p> <p>-Politica christiana de fr. Juan de Sta Maria</p> <p>-Lussiades de Camoes</p> <p>-Obras del Tasso 4 th.</p> <p>-Cornelio Tacito</p> <p>-Politica de Lipssio</p>
--	--	---

		<p>-Razon de estado del botero -oracion y meditacion -Rime del Ariosto -Historia de frandes de Don Bernardo de Mendoza</p> <p>F. 394 r° :</p> <p>-Relaciones de Perssia de Don Juan de Perssia -Arcadia et rime del Sannazaro 2 th. -Apologia del Tasso -Laberinto et fiamata del Vocaccio -Flos sanctorum -brebiario Romano -Luccio flora -Discorsi de Torquato Tasso -Hist^a Tucididi -Petrarcha</p> <p>F. 394 v°:</p> <p>-Casamientos de españa y francia -estilo de crtas -Cornelio Tacito -fabula Hissopi -Lussiades de Camoes -obras del Tasso 4 th. -Politica de Lipssio -Razon de estado de botero -oracion y meditacion -sinagoga de la ignorancia</p> <p>F. 395 r° :</p> <p>-Rime del Petrarcha -Orlando furioso -epistola principum -epistola ciceronis -Hiérusalem liberata -valerio maximo -oratio</p> <p>F. 396 r° :</p> <p>-Dialogos de la naturaleça del hombre -Discursos del Capitan Lechuga -Vida de Pio Quinto -Guerras de Flandes -Scriptura publica de la guerra de Francia -Rime et Prosse de Juan de La Casa -Polibio latino -Historia de Sicilia -Problemata Aristotelii -el Cardenal Albergatti -Princeps christianus</p>
--	--	--

		<p>F. 396 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Rime del Petratu -Herodianus -Livere de Anibal caro -Livere de Principi a Princip. 2 th. -Livere de Bernardo Tasso -Dialoggi de Speron Speroni -Poesia de Lorenzo de Medicis <p>F. 397 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ynformacion en hecho de lo que passo en Milan -Opusculi latini de Plutarcho 3 th. -Adaggia erasmi -Historia de Plinio -Vida de Sant Carlos
53	Año 1624 :	<p>Inventario de la libreria del licenciado Gaspar de Vallejo Protocolo 2349 – folio 162</p> <p>F. 162 v° : LECTURAS CANONICAS</p> <p>F. 164 r° : DECISIONES</p> <p>F. 164 v° : TRATADOS</p> <p>F. 165 v° : LIBROS DEL REYNO</p> <p>F. 171 v° : LIBROS DE HISTORIA Y DIVERSION</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia de Santo Domingo <p>F. 172 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia de Mariana -Viaje del Rey Felippo 3° a Portugal -Coronica del Rey don Jayme de Aragon -Cronica del Gran Capitan -Historia general de las indias -Vidas de Plutarco -Las trecientas de Juan de Mena glosadas -Mosen Valera origen de los reyes de Francia <p>F. 172 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Nobleca de Hespana de Vargas -Fernandez del Castillo tratado de ensayadores -El Pelayo de Pinciano <p>F. 173 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Lope de Vega rimas sacras -Juan de la Cuesta conquista de la Vetica -Historia del Rey don Henrique el 4° -Sucesos de la guerra de granada

		<p>-Descripcion de Constantinopla -Antonio de Nebrija Historia de los Reyes Catolicos -Corona de los reyes godos de Hespaña -Platonis opera -Seneca opera</p> <p>F. 173 v° : -Cicero de senectute -Relaciones diversas de Roma</p> <p>F. 174 r° : -Sentencias de Santo Thomas -Decisiones morales de Herrera</p> <p>F. 174 v° : -Quintiliano</p>
54	8 de marzo de 1624 :	<p>Inventario de libros del mercader de libro Juan del Casar Protocolo 2742 – folio 185 / 226</p> <p>F. 205 v° : -ocho rimas de Lope en diez reales</p> <p>F. 206 r° : -Fray Luis de Granada -sesenta fabulas de Hessopo</p> <p>F. 206 v° : -siete comedias de lope -trece fr. pedro de alcantara -dos fragossos de cirurgia -ocho Arcadias de Lope de Vega en papel de ocho reales -doze rimas de lope de astabo</p> <p>F. 207 r° : -once ystoria de granada -diez y nueve santa theodora -ocho luciano -veynte pintura del alma -seis luciano -veynte y seis sosiego del alma -Seis peregrinacion de hernan mendez -nueve Tulio de oficis</p> <p>F. 207 v° : -dos nombres de jesus -dos livros de architettura -treçe lucianos -veynta y nueve sosiego del alma -cinquenta sosiego del alma</p>

		<p>-cincuenta y una fabula del ysopo -sesenta y cinco de agricultura -sesenta gobierno de agricultura</p>
55	4 de junio de 1625 :	<p>Protocolo 2862 – folio 646</p> <p>F. 646 r° : -veynte y un libros de octavo de leyes -quarenta y dos libros de a folio de medicina humanidades y Historia</p> <p>F. 646 v° : -ciento y quatro libros de a quarto en romance -treyn ta y siete libros de a folio en romance</p>
56	Septiembre de 1625 :	<p>Libros en el inventario de bienes de Juan Gaspar de Torres, clérigo Protocolo 2562 – folio 1148</p> <p>F. 1148 v° : -Partidas del reyno en dos tomos</p> <p>F. 1149 r° : -Unas obras de Cobarrubias en dos tomos</p> <p>F. 1149 v° : -Un Simancas de Catolica ynstitutionis -Un vocabulario del Antonio -Un triangulo de las virtudes</p> <p>F. 1150 r° : -Unas obras de Soto -Unos consejos de Navarro -Un manual de Nabarro</p> <p>F. 1150 v° : -La cruzada Fray manuel -Una coronica de las tres ordenes -Una biblia sacra</p> <p>F. 1151 r° : -Lus del alma -Camino del cielo</p> <p>F. 1151 v° : -Historia de la rreyna saba</p> <p>F. 1152 r° : -Catorce cuerpos de las obras de fray luis de granada -Un concilio de Trento</p>

		<p>F. 1153 r° : -Unas epistolae de Tulio</p>
57	Año 1626 :	<p>Inventario de la libreria de Don Francisco de Herrera Campuzano, oidor del Nuevo Reino de Granada Protocolo 2678 – folio 706 al 737</p> <p>F. 730 v° : LECTURAS CANONICAS</p> <p>F. 731 v° : DECISIONES</p> <p>F. 732 r° : TRATADOS DIVERSOS</p> <p>F. 732 v° : LIBROS DIVERSOS DE LEYES Y CANONES</p> <p>F. 733 r° : LIBROS DEL REYNO</p> <p>F. 734 v° : LIBROS DE THEOLOGIA</p> <p style="text-align: center;">LIBROS EN ROMANCE</p> <p>-Cigarrales de Toledo -Guerras civiles de Granada</p> <p>F. 735 v° : LIBROS DUPLICADOS -Santa Theresa de Jesus -Virgilio en romance</p>
58	Septiembre de 1626 :	<p>Particion de bienes que fueron de Pedro de Ledesma del Consejo de Indias Protocolo 2344 – folio 386</p> <p>F. 386 v° : -Orazio en romanze -Coronica de las tres hordenes -las tres grazias -Simbolo y obras de Fray Luis de Granada -Historia de los reyes godos</p> <p>F. 387 r° : -Primera parte de Don Florisel de Niquea -Epistolas de San Geronimo en romanze -sagrario de Toledo -Historia del Piru de Zarate -obras del Padre Riba deneyra -Historia de españa de Mosen Balera -Primera parte de las vidas de Plutarco</p>

		<p>-Las partidas de Montalbo en dos tomos</p> <p>-Theorica planetarium</p> <p>-Cornelio Tacito en romanze</p> <p>-Vyda de egipto</p> <p>F. 387 v° :</p> <p>-Retorica de Guzman</p> <p>-Misterios del Rossario</p> <p>-Muger christiana</p> <p>-Santa Catalina</p> <p>-Peregrino Yndiano</p> <p>-Araucana</p> <p>-Bocabulario español y ytaliano</p> <p>-Romanzero espiritual de baldviesso</p> <p>-Teatro del mundo en romanze</p> <p>-historias del japon primera y segunda parte</p> <p>-Araucana</p> <p>-Cosmographia uniberssal en latin</p> <p>F. 388 r° :</p> <p>-Historia de Yndias</p> <p>-Florian de Ocampo</p> <p>-Triunfos de petrarca</p> <p>-Coronica del Rey Don Pedro</p> <p>-Relaciones del mundo del botero</p> <p>-Viaxe del Principe</p> <p>-grandeza de madrid</p> <p>-el dante en romanze</p> <p>-genoffonte en romanze</p> <p>F. 388 v° :</p> <p>-Obras de moya</p> <p>-Segunda parte del picaro pobre</p> <p>-Historia natural y moral de las Indias</p> <p>-Cartas del Japon</p> <p>-Nobleza de españa</p> <p>-Espulssion de los moriscos</p> <p>-Berdadera y falssa proffezia</p> <p>-el Principe</p> <p>F. 389 r° :</p> <p>-Republica de Aristoteles</p> <p>-Primera y segunda parte de Plinio</p> <p>-Cornelio Tazito en ytaliano</p> <p>-Barones ylustres de Yndias</p> <p>-Perdida de España</p> <p>-Arte de serbir a Dios</p> <p>-Sonetos y canziones de petrarca</p> <p>-Viaxe del mundo</p> <p>-Hierusalem de lope de vega</p> <p>-Justo Lipssio poetica</p>
--	--	--

		<ul style="list-style-type: none"> -barias transformaciones -Horlando furiosso -el Reyno de Dios -La madre Teresa de Jessus -Cigarrales de Toledo -Don Pedro Tenorio -Politica de mugeres -Historia de Portugal <p>F. 389 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -El rey prudente -Discursos de la nobleza de españa -Don Pedro Tenorio -el Duque del ynfantado -Don Quixote de la mancha -Nobelas de Zerbantes -el Picaro primera parte -Santa Juana de la cruz -romanzero general -el pasaxero <p>F. 390 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Treaxenes de Clariquea -Bersos de Hernando de Herrera -Poetas ylustres -Nobleza de España -Lusiadas del Camues -Razon destado del Botero -Rimas del Camues -pastores de sierra -Triunfos de Guzman -Razon destado en ytaliano -Carlos de borgoña -Cavallero determinado <p>F. 390 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Triunfos del Petrarca -Compendio de Nabarro -El Pelayo -nombres de christo -conquista de la florida -filosofia de aristoteles -Berdadera razon destado -Lazarillo de Manzanares -Bocabulario mexicano -Olao Mano en ytaliano <p>F. 391 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Obidio -Justo Lipssio -Suetonio en Romanze
--	--	---

59	Año 1628 :	<p>Libros en la biblioteca del licenciado Soto Protocolo 3951 – folio 952</p> <p>F. 954 r° : -Otro libro selectas de Sanchez</p> <p>F. 954 v° : -Otro libro de sentencias de Suarez</p> <p>F. 955 r° : -Cinco libros de la Suma de Santo Tomas -Otro libro del mismo tamaño manual de Navarro -Otro de las metamorphosis de Ovidio -Yten una blibia grande mediana -Otro de arismetica de moya</p> <p>F. 955 v° : -Otra Blivia pequeña antigua en pergamino -Un catecismo de mano -Obras de Cornelio Tacito -Obras de la madre de Abila</p> <p>F. 956 r° : -Obidio Metaborphosis en romance -Otro concilio tridentino -Comentarios de Cesar en romance</p> <p>F. 956 v° : -Selectas de los libros de aristotiles -Otro libro de matematicas</p>
60	9 de diciembre de 1628 :	<p>Testamento, codicilo, inventario de bienes, tasacion y almoneda y otras escrituras de la Condesa de Nieva Doña Mariana Zuñiga y Velasero Protocolo 4739 – folio 1325 y siguientes</p> <p>F. 1357 v° : -Otro libro istoria pontifical</p> <p>F. 1358 r° : -Otro libro grande obras de Riva de neyra -Otro libro antiguo de la coronica del Rey Don Rodrigo -Otro historia de los Emperadores Romanos -Historia general de las cossas sucedidas en el mundo -otro de la misma mano de la madre Theresa</p> <p>F. 1358 v° : -Otro libro ytaliano con cubiertas de cuero negro -Monte sancto de granada</p>

		<p>-Segunda parte flos santorum de Villegas -Romancero espiritual pequeño</p> <p>F. 1359 r° : -libro pequeño de los milagros de francisco de Padua -Otro de los milagros del cristo de burgos -privilegios concedidos a los ermitaños -Un librico pequenico con el ebangelio de S Juan</p> <p>F. 1359 v° : -Un librito de mano pequeño yntitulado combento espiritual -Historia de nuestra señora de Guadalupe -Los salmos de David en romance</p> <p>F. 1360 r° : -Vida de la madre Theressa de Jessus -Vida espiritual -Trabajos de Jesus -Doce libros pequeños en otros tantos cuerpos de fray luis de granada</p> <p>F. 1360 v° : -Contentus mundi y desprecio del mundo</p> <p>F. 1361 r° : -Amor de dios de la madre teressa de jessus -Fonseca del amor de dios</p> <p>F. 1361 v° : -Libro de mano de la genealogia de los velascos -Coronica de los frayles menores -Otro muger fuerte</p> <p>F. 1362 r° : -Un libro viejo en toscano -Milagros de Monserrate -Los claros varones de España -Suspiros de San Agustin -Milagros de la virgen de las virtudes</p>
61	7 de Mayo de 1629 :	<p>Inventario y tasacion de bienes que fueron del señor Luis Saranz, camarero del condestable de Castilla Protocolo 4739 – folio 899</p> <p>F. 911 r° : -Una ymagen de nuestra señora con el niño -Otra ymagen con las mismas figuras -Otra de la Madalena -otra de santa Catalina -un cristo en la cruz</p>

62	16 de febrero de 1630 :	<p>Inventario de los bienes que dejo al morir el Capitan Jeronimo de Soto. Protocolo 5599 – Folio 696</p> <p>F. 707 r° : -Manual de artilleria -Manual de fortification -Arquitetura de Palacio</p> <p>F. 708 v° : -Vocabulario toscano -Un libro de sonetos de mano de quartilla -Biaje de Jerusalem -Marco Aurelio -Ystoria del rey don rodrigo -Remedios para la peste -Eneydas del Birgilio -Ystoria despaña de Florian De Ocanpo</p> <p>F. 709 r° : -ystoria de Herodiano -ystoria despaña de Laruaba -dos cuerpos de las vidas de los santos -Fonseca del amor de dios -meditaciones de San Agustin -Confesiones de San Agustin</p> <p>F. 709 v° : -Milagros de nuestra señora de Montesebate -Obras de Garzilaso -Celestina -Ortografia castellana -Secretos de naturaleza</p> <p>F. 710 r° : PINTURAS Y CUADROS -una ymagen de nuestra señora -dos retratos del rey Don Felipe</p>
63	18 de junio de 1630 :	<p>Memoria de los libros tasados por Martin de Izque, librero en casa de Francisco Robles librero Protocolo 3477</p> <p>F. 126 r° : -Otros tres cuerpos de libros primera segunda y tercera parte de exercicios de alonso Rodriguez -Otro vocabulario de la lengua latina ocho reales</p> <p>F. 126 v° : -otro de tratado del amor de dios fonseca primera parte</p>

		<p>-otro compendio de la suma de santo tomas -otro concilio tridentino</p> <p>F. 127 r° : -otro santos de toledo -otro meditaciones de s. agustin -otro arte de antonio -otro suma del compendio de nabarro -otro de oracion y meditacion de fray luis de granada</p>
64	Junio de 1631 :	<p>Inventario de los libros que quedaron por fin y muerte del licenciado Juan de Baguedano Protocolo 3641 – 4 folios al principio</p> <p>F. 1 r° : -Derecho civil en pergamino -Derecho canonico en pergamino</p> <p>F. 1 v° : CONSULENTES</p> <p>F. 2 r° : DECISIONES</p> <p>F. 2 v° : LIBROS VARIOS DE FUERA DEL REYNO -Francisco hotomani opera -Comunes opiniones diversas -Navaxxi opera -Obras de Pedro Rebufo -Julio Claro con Boyardo</p> <p>F. 3 r° : -Ovidio de amicii</p> <p>F. 3 v° : LIBROS DE AUCTORES DEL REYNO -Covarrubias opera -Tomos de la obra de Julio Gutierrez -Baeza opera -Obras de Peralta</p> <p>F. 4 r° : -Zervantes (Md 1594) -Cavallos comunes -Leyes capituales de Santiago</p> <p>LIBROS EN QUARTILLA -Segundo tomo de la furia filipica</p> <p>F. 4 v° : LIBROS MORALES Y THEOLOGOS -Concilios de españa de Loaisa</p>

65	Año 1632 :	<p>Inventario de libros de Don Antonio Briceño y Ronquillo, del Consejo de V. M Protocolo 3051 – folio 245</p> <p>F. 245 r° : -Aretini letura -Derecho canonico</p> <p>F. 246 r° : -Peregrinus de fidei -Burgos de Paz -Peralta 2° tomo -Covarruvias</p> <p>F. 246 v° : -Ledesma de matrimonio -Obras de Fray Luis -Mariana</p> <p>F. 247 r° : -Doctrina philosophica -Historia de las 3 ordenes militares de Torres</p>
66	Año 1632 :	<p>Inventario de bienes del Contador Mayor de cuentas Gabriel Omer y Rier Protocolo 5944 –folio 12</p> <p>F. 12 r° : -Un libro de esposicion del credo -Un libro de arte de bien morir -Un libro romançero</p> <p>F. 12 v° : -Un libro de dotrina de Fray Luis -Un libro de suspiros de San Agustin</p> <p>F. 13 r° : -Un libro sosiego del alma -Un libro de dotrina cristiana</p> <p>F. 13 v° : -Un libro lugares comunes de Aranda -Un libro tesoro de virtudes -Un libro de cesar de las armas -Un libro istorias de los animales -Un libro retorica en romançe -Un libro el Reyno de Dios</p>

		<p>F. 14 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un libro arismetica de Hortega -Un libro arismetica de Moya -Un libro arte poetica -Un libro el Cavallero determinado -Un libro el estilo de servir principes -Un libro Luz de Dios -Un libro Lugares Comunes -Un libro Thesoro de Pobres -Un libro Vida y milagro de Sta Isabel <p>F. 14 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un libro y contrato de mercaderes -Un libro fabrica del mundo -Un libro obligaciones de los estados -Un libro de naturaleza angelica -Un libro del estado de matrimonio -Segunda parte de curia filipica <p>F. 15 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un libro arte de cozina -Un libro camino de perfeçion -Un libro retorica de Sta Ana <p>F. 15v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Un libro comedias de Pretero -Un libro vidas y varones -Un libro amor de dios -Un libro arte de memoria
67	Año 1634 :	<p>Tasasion de libros que fueron de Doña Lucia de Toledo Protocolo 3609 – folio 167</p> <p>F. 167 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia de Yndias de Herrera -Silva de baria licion -Triunfos de Petrarcha -Historia de Portugal -Historia de Don Pedro Tenorio -Birgilio -Ystoria de Yndias -Conquista de Mejico -Historia del oriente en dos tomos
68	11 de abril de 1635 :	<p>Inventario de bienes que fueron de Martín de Beva, librero Protocolo 4761 – folio 281</p> <p>F. 281 ° :</p>

		<p>-Una pintura de la Magdalena -Otro quadro de Santa Catalina -Un retrato de un biejo con su marco</p> <p>F. 281 v° : -Una pintura de un christo en la cruz</p>
69	Año 1635 :	<p>Libros en el inventario de bienes que fueron de Agustín de Valverde Protocolo 6010</p> <p>F. 203 r° : Virgilio en latin</p>
70	24 de Septiembre de 1636 :	<p>Inventario de los libros que dejó el Señor Santos de Garay Protocolo 6433 –folio 554 a 555</p> <p>-La doctrina Cristiana de Fray Luis de Granada -Ystoria de Phelipe 2° 2a parte -Comedias de Lope tomo treze -astronomia -Ystoria del reino de Navarra</p>
71	Año 1638 :	<p>Inventario de libros de Don Fernando Ramirez Fariñas, Cavallero del habito de Santiago Protocolo 4764 – folios 17-32</p> <p>F. 17 r° : -Un libro yntitulado derecho cibil -Un derecho canonico -Las obras de Navarro</p> <p>LECTURAS CIBILES -Jassones nueve cuerpos</p> <p>F. 18 r° : -Comunes opiniones tres cuerpos</p> <p>LECTURAS CANONICAS -Index del derecho canonico dos cuerpos</p> <p>F. 23 r° : CONSEJOS</p> <p>F. 24 v° : DICISIONES</p> <p>F. 27 r° : LIBROS DE HISTORIA -Plinio</p>

		<p>F. 27 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Obras de Fray Luis de Granada -Obras de Fonseca quatro cuerpos -Fonseca de amor de dios un cuerpo -tratados del padre Mariana 8 cuerpos -tratados de la nobleca de españa <p>F. 28 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Historia de Segovia -Historia general de españa de Mariana dos cuerpos -Historia Pontifical -Historia del Rey Don Fernando -De rebus naturalibus -Pedro Martinez sobre la primera y segunda parte de santo tomas -Concordancia de la blibia -Genealogia de España primera y segunda parte -Miranda de la concepcion <p>F. 28 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Soledades de don Luis de Gongora -De imperio asiatico -Manual de principes -Abisos del Parnasso -Restauracion del Brasil -Comedias de Calderon segunda parte <p>F. 29 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Filosofia natural -Volcanes de Napoles -Discurso del Rey Don Felipe Quarto -Fabulas antiguas -obras de Virgilio -Historia de Don Juan de Austria -Aristoteles de anima -Sucesos del Japon -Historia de Don pedro tenorio -Santo Joana de La Cruz -Sobre la pintura <p>F. 29 v° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Consexos politicos -Sobre el culto que se debe a adan -Nombres de Jesus -Monte santo de Granada -Discursos de la venida de Santiago -Principe Christiano -Santoral de Santo Domingo <p>F. 30 r° :</p> <ul style="list-style-type: none"> -Calamidades de la vida -teatro funeral de la yglesia
--	--	--

		<p>-Norte de los estados -Historias portuguesas -Monteros de espinossa -Sobre la moneda de vellon</p> <p>F. 30 v° : -La capa de Tertuliano -Francisco Fernandez de Cordoba -Tratado de Turquía -Martires de el Japon -Vida de la Reyna de Portugal -Araocana de Arciilla -Tesarus Poetarum</p> <p>F. 31 r° : -Elisabet reyna de Ynglaterra -Rimas sacras -Coronas del Parnasso -Vida de Pio Quinto -Historia de los moros de Granada -Fray Juan de la Cruz -dotrina christiana</p> <p>F. 31 v° : -Raymundo Lulio -Romulo -David perseguido -Blibia bulgata</p>
72	Año 1638 :	<p>Libros en el inventario de bienes de Doña Ana del Castillo, mujer de don Francisco de Herrera, médico de camara de Su Majestad Protocolo 6753 – folio 417</p> <p>F. 417 : -imagenes de nuestra señora -de la theorica de la medicina tasado en dos reales -las obras de Aristoteles en ocho reales</p>
73	Año 1639 :	<p>Relacion y tasasion de libros que quedaron a la muerte de José Sandueta, muerto en el Hospital de Corte Protocolo 3078 – folio 167</p> <p>F. 167 r° : -Obras de Villamediana -Epistolas de Ciceron -Arte poetica -Fonseca del amor de dios -Espejo general de la grammatica de Ambrosio de Salazar</p>

		<p>-Obras de Don Luis de Gongora -Bocabulario eclesiastico -Biblia sacra -Juguetes de la niñez de don francisco de Quevedo</p> <p>F. 167 v° : -Novelas de Montalvan -Ejercicios de Luis Vives -Thesoro de varias poesias -El buen humor de las musas -La grammatica griega -Concilio tridentino -Garcilaso de la Vega</p> <p>F. 168 r° : -Celestina -Ovidio viejo -Oraciones de Ciceron -Romancero Espiritual</p> <p>F. 187 r° : -otro yntitulado arte poetico de tasso -Otro excelencias de Joseph de valdivieso</p>
--	--	---

- Annexe 7 : Éléments pour un aperçu de la réception de *La Galatée* dans la France du début du XVII^e siècle

Dans l'édition de 1611 réalisée à Paris par Gilles Robinot. Deux textes précèdent l'œuvre cervantine et incarnent ainsi un trait d'union entre l'Espagne et la France ; en outre, nous sommes en présence d'une *captatio benevolentiae* destinée aux lecteurs français qui permet de découvrir, en creux, leurs attentes et de déterminer leurs goûts.

Les extraits ci-dessous sont tirés de : *Galatea dividida en seys libros. Compuesta por Miguel de Cervantes*. Dirigida al Illustrissimo Señor Ascanio Colonia Abad de Sancta Sofia. En Paris, Por Gilles Robinot, en la calle de la Draperia a la enseña del plato de estaño, y en la pequeña galeria del Palacio. MDCXI. Con privilegio de Su Magestad Christianissima

GALATEA A LAS DAMAS FRANCESAS

«Nunca me atreviera a salir de España mi tierra, para venir a este (tan favorecido del cielo y tan regalado) reyno de Francia, porque yo sabia muy bien, que entre tantas y tan hermosas Damas, de las cuales el esta assi ricamente dotado y adornado, no podia sino parecer algun tanto fea y de mala gracia, la poca que tengo. Ni tampoco emprendiera esta jornada por ser llena de muchas dificultades: auiedo de atrauessar por tan asperas y fragosas montañas, como lo son las que diuiden estos dos reynos: si a ello no me animara el desseo que tuue siempre, de gozar algun dia de la vista y presencia, de tan raras y estremadas bellezas, como entendi (y es la misma verdad) que las auia por todas las partes de Francia. De mas desto, hize esta brava resolucion, incitada por el consejo de vn estudiante muy aficionado a mi lengua, el qual, por auer gastado una buena parte de sus dias, en el estudio y exercicio della y de otras, en la real y sumptuosissima ciudad, que con mucha razon se puede dezir sin par: sabe y conosco por larga experiencia, y por el fauor que cada dia recibe de infinitas y diferentes personas, y de mucha cuenta: que sin duda alguna no me auia de faltar vn rinconcillo desocupado, adonde poderme acoger: caso que algunas mis predecessoras, quiça mas claras y resplandecientes (pero no mas blācas ni limpias) que yo: me vuiessē ganado por la mano, en auer tomado el mejor lugar y assiento, en los coraçones nobles: que aunque ello sea assi, yo quedare muy contenta de estarme alli arrinconada, y a vn lado, como en assecho, aguardando tiempo y ocasiones, para acudir a las cosas que yo conocere ser de su seruicio y gusto, passando yo y ellos algunos ratillos en buena y dulce conuersacion, con mi compañía de gallardos pastores y hermosas pastoras; y si a caso yo no fuera admitida en la de algunos, que por uentura tuuiessen los gustos algo estragados, o porque fuessen cansados y hartos de tratar con las otras, que me precedieron: segura estoy que no han de faltar apetitos nuevos, para prouar si queda algun rastro de buen sabor en mi: mas si en esto tambien fuere desgraciada, yo tengo de echar la culpa del todo al que fue causa que yo emprendiesse tal viage, pero confiada estoy, que el (segun entiendo) sabra boluer por mi honrra, por auerme el acompañado desde el reyno de Portugal, adonde el me hallo, hasta estas partes passando no sin mucho trabajo y dificultad, por la mayor parte de los reynos y provincias de España. Reciban me pues las Damas tal qual yo fuere, con protestacion, que si ellas me dieren de mano, de acogerme a sus galanes, y acariciarlos de manera, que a ellas les pese en el alma, el uerme denegado su acostumbra da cortesia, pero sossieguense que no haret al, porque a esto no uine, antes fue mi venida para seruir a todas, y a los caualleros por su amor dellas, y de mas para suplicallas me tengan en su buena gracia.

A LOS ESTVDIOSOS Y AMADORES DE LAS LENGUAS ESTRANGERAS

Llevome la curiosidad a España el año passado, y mouiome la mismaestando alli, a que yo buscasse libros de gusto y entretenimiēto, y que fuessen de mayor prouecho, y conformes a lo que es de mi profession, y tambien para contentar a otros curiosos. Ya yo sabia de algunos que otros vezes auian sido traydos por aca, pero como tuuiesse principalmente en mi memoria a este de la Galatea, libro ciertamente digno (en su genero) de ser acogido y leydo de los estudiosos de la lengua que habla, tanto por su eloquente y claro estilo, como por la sutil inuencion, y lindo entreteximiento, de enricadas auenturas, y apazibles historias que contiene. De mas desto por ser del author que inuento y escriuio, aquel libro, no sin razon, intitulado *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Busquelo casi por toda Castilla y aun por otras partes, son poderle hallar, hasta que passando a Portugal, y llegando a vna ciudad fuera de camino llamada Euora, tope con algunos pocos exemplares: compre vno dellos, mas leyendole vi que la impression, qe era de Lisboa, tenia muchas erratas, no solo en los caracteres, pero aun faltauan algunos versos y rēglones de prosa enteros. Corregilo y remendolo, lo mejor que supe ; tambien lo he visto en la presente impression, paraque saliesse un poco mas limpio y correcto que antes. Ruego os pues lo recibays con tā buena volūdad, como es la que tuue siempre de seruiros, hasta qe y dōde yo pueda.

C. OVDIN

[César Oudin est le secrétaire interprète du Roi de France]

- Annexe 8 : Les espaces de *La Galatée*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 2006

<p>Livre 1</p>	<p>p. 166 : « las riberas de Tajo » p. 167 : « en las mismas riberas nacida » p. 168 : « por las riberas de Tajo » p. 188 : « En las riberas de Betis, caudalosísimo río que la gran Vandalia enriquece » (en el relato de Lisandro) p. 205 : « según el viaje que traías, a la fuente de las Pizarras le encaminabas » (en boca de Elicio) p. 205 : « mi intención es pasar hoy la siesta en el arroyo de las Palmas » (en boca de Galatea) p. 206 : « Ora vayas al arroyo de las Palmas, al soto del Concejo o a la fuente de las Pizarras » (en boca de Elicio) p. 214 : « En las riberas del famoso Henares, que al vuestro dorado Tajo, hermosísimas pastoras, da siempre fresco y agradable tributo. » (en el relato de Teolinda) p. 233 : « En la fuente de las Pizarras o arroyo de las Palmas »</p>
<p>Livre 2</p>	<p>p. 245 : « después que hube rodeado una y otra vez toda la ribera y el soto del manso Henares » (en el relato de Teolinda) p. 251 : « Tirsi, que en la famosa Cómpluto, villa fundada en las riberas de nuestro Henares, fue nacido; y Damón, su íntimo y perfecto amigo, si no estoy mal informada, de las montañas de León trae su origen y en la nombrada Mantua Carpentanea fue criado; » (en boca de Teolinda) p. 262 : « en las riberas de nuestro Henares » (en boca de Tirsi)</p> <p>En el relato de Silerio :</p> <p>p. 274 : « En la antigua y famosa ciudad de Jerez » p. 275 : « dejando escrita una carta a su enemigo, dándole aviso que le hallaría en Italia, en la ciudad de Milán o de Nápoles, » p. 275 : « en la ciudad de Nápoles le hallaría » p. 276 : « la ventura me ofreció la comodidad de cuatro galeras que en la famosa Isla de Cádiz, de partida para Italia, prestas y aparejadas estaban. » p. 276 : « acordé de volverme a Barcelona, adonde, como ciudad más grande, podría ser hallar quien me acomodase de lo que me faltaba, correspondiendo a Jerez o a Sevilla con la paga de ello. » p. 279 : « viniendo Timbrio caminando por el reino de Cataluña, a la salida de Perpiñán... » p. 282 : « Timbrio (...) vino a parar al puerto de Rosas, (...) y que, en fin, sin saber nuevas algunas, se partió en una nave y con próspero viento llegó a la gran ciudad de Nápoles » p. 282 : « Yo volví a Barcelona, (...) y sin sucederme revés alguno llegué a</p>

	<p>Nápoles, »</p> <p>p. 283 : a propósito de Nísida > « cuyos padres eran españoles, aunque ella en Nápoles había nacido. »</p>
<p>Livre 3</p>	<p>En el relato de Silerio :</p> <p>p. 326 : a propósito de Timbrio > « se había partido a Nápoles »</p> <p>p. 326 : « antes que a Nápoles llegase »</p> <p>p. 326 : « llegué a Nápoles » / « llegando a Nápoles »</p> <p>p. 326 : « llegasen a Nápoles los padres de Nísida » / « viniendo con sus padres a Nápoles »</p> <p>p. 326 : « vine a saber, (...) que Timbrio, en el puerto de Gaeta, en una gruesa nave que para España iba, se había embarcado. »</p> <p>p. 326 : « me vine luego a España, y en Jerez, y en todas las partes que imaginé que podría estar, (...) Finalmente he venido a la ciudad de Toledo »</p> <p>p. 327 : « Y así he escogido este hábito que veis y la ermita que habéis visto, adonde en dulce soledad reprima mis deseos y encamine mis obras a mejor paradero »</p> <p>p. 337 : « Entrados, pues, en el aldea, y llegados adonde Daranio y Silveria estaban, la fiesta se comenzó tan alegre y regocijadamente, cuanto en las riberas de Tajo en muchos tiempos se había visto. »</p> <p>p. 344 : « Vueltos, pues, los desposados del templo con la misma compañía que habían llevado, llegaron a la plaza de la aldea. »</p> <p>p. 344 : « Estaba la plaza tan enramada que una hermosa verde floresta parecía, entretejidas las ramas por cima de tal modo que los agudos rayos del sol en todo aquello circuito no hallaban entrada para calentar el fresco suelo, que cubierto con muchas espadañas y con mucha diversidad de flores se mostraba. »</p> <p>En la égloga de Orompo :</p> <p>p. 347 : « y haces iguales a Henares y al Nilo »</p> <p>En la égloga de Marsilio :</p> <p>p. 349 : « Ni estar quedo, o mudarme a la arenosa Libia, »</p> <p>En la égloga de Orompo :</p> <p>p. 356 : « Si el prado deleitoso, Orfenio, te es alegre, cual solía »</p> <p>p. 366 : « Y, por nuestra contienda lastimera, de tristes argumentos está llena del caudoloso Tajo la ribera. »</p> <p>p. 377 : « y todos los que allí estaban determinaron de llevar los desposados hasta su casa; »</p>
<p>Livre 4</p>	<p>p. 381 : « Con gran deseo esperaba la hermosa Teolinda el venidero día para despedirse de Galatea y Florisa y acabar su buscar por todas las riberas del Tajo a su</p>

querido Artidoro, »

p. 384 : « es la bella Rosaura, hija de Roselio, señor de una aldea que a la nuestra esta vecina; »

p. 384 : « el caballero que con ella está es Grisaldo, hijo mayor del rico Laurencio, que junto a vuestra aldea tiene otras dos suyas. »

p. 391 : « y por agora busquemos a do pasar el rigor de la siesta que nos amenaza: o en una fresca fuente que está a la salida del valle que atrás dejamos, o tornándonos a la aldea. » **(en boca de Florisa)**

En la canción de Lauso :

p. 400 : « No la que fue de la nombrada Creta »

p. 401 : « contra Troya los griegos corazones »

p. 402 : « como Lauso había andado por muchas partes de España, y aun de toda la Asia y Europa »

p. 402 : « los cuales salían a tener la siesta a la fuente de las Pizarras, a la sombra que en aquel lugar hacían las enricadas ramas de los espesos y verdes árboles. »

En la canción de Lauso cantada por Damón :

p. 409 : « corra en un punto desde Tile a Batro, »

p. 410 : « el gran señor de Delo »

p. 411 : « las movibles campañas del Oceano »

En la DEFENSA Y ALABANZA DEL AMOR, discurso de Tirsi

p. 442 : « Aquella antigua Cartago, émula del imperio romano, la belicosa Numancia, la adornada Corinto, la soberbia Tebas, la docta Atenas y la ciudad de Dios, Jerusalén »

p. 448 : « Si hizo cesar las obras de Cartago, hizo crecer los edificios de Roma »

p. 452 : « cómo la crianza del nombrado Tirsi no ha sido entre los árboles y florestas, como tú imaginas, sino en las reales cortes y conocidas escuelas, »

p. 453 : « con todo eso, te aseguro que los más floridos años de su edad gastó, no en el ejercicio de guardar las cabras en los montes, sino en las riberas del claro Tormes. »

p. 454 : « pero esta que yo digo en ellas nació, y en las apartadas del famoso Sebeto fue criada » **(en boca de Elicio, a propósito de Nísida)**

p. 455 : « porque te partiste de Nápoles (...) le ha reducido a términos que en una pequeña ermita, que poco menos de una legua está de aquí distante, » **(en boca de Damón que habla a Timbrio de Silerio)**

p. 457 : « se entró por entre unos árboles que a un lado de la fuente estaban »

p. 461 : « Preguntóle también qué se había hecho Artidoro. Respondióle la pastora que andaba en unos montes algo de allí apartados, repastando parte del ganado de Grisaldo con otro rebaño de cabras suyas, y que nunca había querido entrar en el aldea ni tener conversación con hombre alguno después que de las riberas de Henares había venido; »

En la canción de Erastro y Elicio :

p. 466 : « valor del claro Tajo y su ribera »

	<p>p. 468 : « y todos juntos la vuelta de la ermita se encaminaron, donde les sucedió lo que se verá en el siguiente libro »</p>
<p>Livre 5</p>	<p>p. 483 : « Y así como acabó de contar Silerio lo que después que partió de Nápoles le había sucedido, rogó a Timbrio que lo mesmo hiciese »</p> <p>En el relato de Timbrio :</p> <p>p. 484 : « me partí para Nápoles »</p> <p>p. 484 : « salí de la ciudad, y a cabo de dos días llegué a la fuerte Gaeta, donde hallé una nave que ya quería desplegar las velas al viento para partirse de España. Embarquéme en ella »</p> <p>p. 485 : « sin que Estrómbalo nos abrigase, ni Lipar nos acogiese, ni el Címbalo, Lampadosa ni Pantanalea sirviesen para nuestro remedio; y pasamos tan cerca de Berbería, que los recién derribados muros de la Goleta se descubrían y las antiguas ruinas de Cartago se manifestaban. »</p> <p>p. 485 : « nos volvió al mismo puero de Gaeta »</p> <p>p. 485-486 : « llevando a vista la hermosa ribera de Génova, llena de adornados jardines, blancas casas y relumbrantes chapiteles, que, heridos de los rayos del sol, reverberan con tan encendidos rayos que apenas dejan mirarse »</p> <p>p. 490 : « se saliesen de con sus padres una noche que llegaban junto a Gaeta, a la vuelta que a Nápoles se volvían ; y fue a tiempo que la nave donde yo estaba embarcado, después de reparada de la pasada tormenta, estaba ya para partirse; y diciendo al capitán que querían pasar en España para ir a Santiago de Galicia, se concertaron con él y se embarcaron, con propuesto de venir a buscarme a Jerez, do pensaban hallarme »</p> <p>p. 493 : « más que eran todos los mejores de Argel, amenazándole de parte de Arnaut Mamí, su general »</p> <p>p. 494 : « No el temor de la afrentosa muerte que esperaba cuando tú de ella, buen amigo Silerio, en Cataluña, me libraste; »</p> <p>p. 496 : « y a la sazón que llevábamos el derecho viaje de Berbería »</p> <p>p. 497 : « se halló el mal gobernado bajel en la costa de Cataluña »</p> <p>p. 497 : « acudió a la playa mucha gente armada, cuyo traje y lengua dio a entender ser catalanes y ser de Cataluña aquella costa »</p> <p>p. 497 : « y así, rogué a Darinto que, sin poner dilación alguna, procurase que a Barcelona nos fuésemos. »</p> <p>p. 498 : « En este entretanto fue Darinto a Barcelona, donde, proveyéndose de lo que menester habíamos, dio la vuelta y, hallándome mejor y con más fuerza, luego nos pusimos en camino para la ciudad de Toledo »</p> <p>p. 502 : « Hallámosle Elicio, Erastro y yo habrá dos horas en medio de aquel monte que a esta mano derecha se descubre » (en boca de Aurelio a propósito de Darinto)</p> <p>En el relato de Elicio :</p> <p>p. 506 : « Porque sabrás, Damón, que esta mañana, viniendo con Aurelio, padre de Galatea, a buscaros a la ermita de Silerio, en el camino me dijo cómo tenía concertado de casar a Galatea con un pastor lusitano que en las ribera del blando</p>

Lima gran número de ganado apacienta. »

p. 506 : « lo que yo le respondí fue que me parecía cosa recia poder acabar con su voluntad privarse de la vista de tan hermosa hija desterrándola a tan apartadas tierras. »

p. 507-508 : « Y así, trocando el camino que de su cabaña llevaban, hacia el aldea se encaminaron ; y llegando a una encrucijada que junto a ella cuatro caminos dividía, por uno de ellos vieron venir hasta ocho dispuestos pastores.(...) vieron que el de la aldea tomaban, aunque por otro diferente que por el que ellos iban. Dijo Damón a Elicio que los siguiesen; mas no quiso, diciendo que, por aquel camino que él quería seguir, junto a una fuente que no lejos de él estaba, solía estar muchas veces Galatea con algunas pastoras del lugar »

En la canción de Galatea :

p. 509 : « ¿Que tengo que despedirme
de ver el Tajo dorado? »

p. 510 : « ¿Que estos árboles sombríos
y estos anchos, verdes prados
no serán ya más mirados
de los tristes ojos míos? »

p. 512 : « dame, a lo menos, licencia para que yo me oponga contra quien quisiere llevarnos de estas riberas el tesoro de tu hermosura, que en ellas se ha criado. » (**en boca de Elicio**)

p. 513 : « en las de todos los pastores que por estas riberas del Tajo apacientan sus ganados, los cuales no querrían consentir que se les arrebate y quite delante de sus ojos el sol que los alumbrá. » (**en boca de Elicio**)

p. 517-518 : « no consientas, señor, que al claro Tajo se le quite la prenda que le enriquece y por quien él tiene más fama que no por las arenas de oro que en su seno cría ; » (**en boca de Erastro**)

p. 520 : « acordaron de proseguir su camino al aldea »

En el soneto de Timbrio :

p. 520 : « Por esto el mío, que su fe engrandece,
rabie Caribdis o amenace Cila,
al mar se arroja y al amor se ofrece. »

En el soneto de Blanca :

p. 522 : « Cual si estuviera en la arenosa Libia,
o en la apartada Scitia, siempre helada »

p. 530 : « le hallamos en la fuente de las Pizarras »

p. 534 : « os halléis todos en el valle de los Cipreses, donde está el sepulcro de las honradas cenizas de Meliso, para que allí, con tristes cantos y piadosos sacrificios, procuremos alegerar la pena »

p. 538 : « y sin sucederles otra cosa, llegaron al aldea »

Livre 6

p. 539 : « Salieron, pues, todos juntos de la aldea »

p. 540-541 : « se comenzaron a encaminar al valle de los Cipreses. Llevando todos un maravilloso silencio, hasta que, admirado Timbrio de ver la frescura y belleza del claro Tajo, por do caminaba, vuelto a Elicio, que al lado le venía, le dijo:

-No poca maravilla me causa, Elicio, la incomparable belleza de esas frescas riberas y no sin razón, porque quien ha visto, como yo, las espaciosas del nombrado Betis y las que visten y adornan el famoso Ebro y al conocido Pisuerga, y en las apartadas tierras ha paseado las del santo Tíbre y las amenas del Po, celebrado por la caída del atrevido mozo, sin dejar de haber rodeado las frescuras del apacible Sebeto, grande ocasión había de ser la que a maravilla me moviese a ver otras algunas. » **(en boca de Timbrio)**

p. 541 : « porque, sin duda, puedes creer que la amenidad y frescura de las riberas de este río hacen notoria y conocida ventaja a todas las que has nombrado, aunque entrase en ellas las del apartado Janto y del conocido Anfriso y el enamorado Alfeo, porque tiene y ha hecho cierto la experiencia que, casi por derecha línea, encima de la mayor parte de estas riberas, se muestra un cielo luciente y claro. » **(en boca de Elicio)**

p. 541-543 : elogio de las riberas del Tajo por Elicio

p. 543-545 : descripción por el narrador del Valle de los Cipreses

« llegados a vista del valle de los Cipreses (...) comenzaron a entrar por el sagrado valle, cuyo sitio era tan extraño y maravilloso, que, aun a los mismos que muchas veces le habían visto, causaba nueva admiración y gusto. Levántanse en una parte de la ribera del famoso Tajo, en cuatro diferentes y contrapuestas partes, cuatro verdes y apacibles collados, como por muros y defensores de un hermoso valle que en medio contienen, cuya entrada en él por otros cuatro lugares es concedida, los cuales mismos collados estrechan de modo, que vienen a formar cuatro largas y apacibles calles, a quien hacen pared de todos lados altos e infinitos cipreses, puestos por tal orden y concierto que hasta las mismas ramas de los unos y de los otros parece que igualmente van creciendo, y que ninguna se atreve a pasar ni salir un punto más de la otra. »

p.544 : « con tanta industria y artificio hecha, que las vistosas del conocido Tíbuli y las soberbias de la antigua Tinacria no le pueden ser comparadas. »

p. 545 : « llegaron a la sepultura »

En la elegía a Meliso :

p. 551 : « TIRSI
después que en el aprisco veneciano
las causas y demandas decidiste
del gran pastor del ancho suelo hispano;

DAMÓN

después también que con valor sufriste
el trance de Frtuna acelerado,
que a Italia hizo, y aun a España, triste; »

p. 552 : « LAUSO
sin que las fieras armas del Oriente,
ni la francesa furia inquietase
tu levantada y sosegada mente; »

p. 554 : « DAMÓN
Por tierras de las nuestras diferentes
lleve su nombre la parlera fama
con pasos prestos y alas diligentes. »

p. 562 : « Y así, me parece que será bien daros alguna noticia agora de algunos señalados varones que en esta vuestra España viven, y algunos en las apartadas Indias a ellas sujetas » (**en boca de Calíope**)

En el canto de Calíope :

p. 564 : « que a Italia ha dado, y aun a España, lustre »

p. 566 : « Del claro Tajo la ribera hermosa »

p. 566 : « de tan mejores Indias »

p. 570 : « el sacro Ibero, de dorado acanto »

p. 570 : « que al fértil Nilo de su nombre priva »

p. 571 : « de Luso »

p. 573 : « el sacro Betis »

p. 573 : « otros mil nuevos Pindos y Parnasos »

p. 574 : « del Gange al Nilo, y de uno a otro polo. »

p. 574 : « Puedes, famoso Betis, dignamente,
al Mincio, al Arno, al Tibre aventajarte, »

p. 576 : « del Tíber las riberas tan famosas »

p. 576 : « las del sagrado Betis, espaciosas; »

p. 577 : « Dele el sagrado Betis el renombre »

p. 578 : « Tú, Dauro, de oro conocido río,
cual bien agora puedes señalarte,
y con nueva corriente y nuevo brío

al apartado Hidaspe aventajarte, »

p. 578 : « uno, de Nueva España y nuevo Apolo;
del Perú el otro: »

p. 579 : « en Arequipa »

p. 579 : « que al Betis mil tesoros da contino »

p. 579 : « las puras aguas de Limar gozando »

p. 580 : « un tiempo al Betis »

p. 580 : « en vuestro Tajo conocido »

p. 581 : « al patrio Betis »

p. 581 : « que en toda la Tesalia se levanta »

p. 582 : « si a este sitio, de la Gran Canaria »

p. 582 : « ¿Quién es, oh, anciano Tormes, el que niega
que no puedes al Nilo aventajarte, »

p. 583 : « a las riberas del Pisuerga bellas »

p. 584 : « abundoso y conocido Ebro »

- p. 585 : « Turia, tú »
- p. 586 : « y sobre el Indo y Gange te engrandecen. »
- p. 586 : « del gentil Tajo al fértil Reno
tu nombre y tu valor va levantado!
Tú, Conde de Elda, en todo tan dichoso,
Haces el Turia más que el Po famoso. »
- p. 586 : « de la etiope hasta la gente austrina »
- p. 588 : « el mayor de las aguas de Hipocrene »
- p. 588 : « Si la hija del húmido Peneo
de quien ha sido Ovidio coronista,
en campos de Tesalia le hallara, »
- p. 588 : « vuestra España »
- p. 591 : « pasar la siesta en el arroyo de las Palmas »
- p. 605 : « Acabóse en esto el camino de llegar al arroyo de las Palmas, y, aunque no llevaran intención de pasar allí la siesta, en llegando a él y en viendo la comodidad del hermoso sitio, él mismo a no pasar adelante les forzara. Llegados, pues, a él, luego el venerable Aurelio ordenó que todos se sentasen junto al claro y espejado arroyo, que por entre la menuda hierba corría, cuyo nacimiento era al pie de una altísima y antigua palma, que, por no haber en todas las riberas de Tajo sino aquella y otra que junto a ella estaba, aquel lugar y arroyo el de las Palmas era llamado; »
- p. 613 : « y a pocos pasos salieron de aquel deleitoso sitio y dieron sobre la ribera del fresco Tajo que por allí cerca mansamente corría »
- p. 616 : « le entregó a las aguas del claro Tajo, que junto al pie de la peña corría »
- p. 618 : « Artidoro estaba en una montaña no lejos de allí » (**en boca de Teolinda**)
- p. 623 : « cuantos pastores hay en las riberas de este río y en las del manso Henares » (**en boca de Tirsi**)
- p. 624 : « y de todos ellos, con corteses palabras y ofrecimientos, se despidieron los venturosos Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, diciéndoles que otro día se pensaban partir a la ciudad de Toledo, donde había de ser el fin de su viaje »
- p. 627 : « Mas Elicio, por dar lugar a los pastores que reposasen, se salió de su cabaña y se subió en una verde cuesta que frontera de ella se levantaba; »
- p. 628 : « y así, sin más detenerse, hacia el aldea se encaminaron »

- Annexe 9 : Les espaces du *Persiles*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

LIBRO	Capítulo	LUGARES
	1	p. 127 : « una profunda mazmorra »
	2	<p>En el relato de Taurisa :</p> <p>p. 137-138 : « esta ínsula donde dicen que estamos. La cual es habitada de unos bárbaros, gente indómita y cruel (persuadidos, o ya del demonio, o ya de un antiguo hechicero quien ellos tienen por sapientísimo varón) que de entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo. »</p> <p>p. 138-139 : « preciosísimas perlas, de que los mares de las riberas destas islas abundan »</p>
	3	p. 146 : « No pudo llegar el barco a bordas con la tierra, por ser el mar baja, que en aquellas partes crece y mengua como en las nuestras; »
	4	<p>p. 150 : « una grande tienda que, entre otras muchas pequeñas, en un apacible y deleitoso prado, estaban puestas, todas cubiertas de pieles de animales, cuales domésticos, cuales selváticos. »</p> <p>p. 156 : « en mitad desta furia, llevados en vuelo algunos bárbaros de los que debían de ser de la parcialidad de Bradamiro, se desviaron de la contienda y fueron a poner fuego a una selva que estaba allí cerca, como a hacienda del gobernador. Comenzaron a arder los árboles y a favorecer la ira el viento. »</p> <p>p. 157 : « desta manera, cayendo y levantando, como decirse suele, llegaron a la marina y, habiendo andado como una milla por ella, hacia la banda del norte, se entró el bárbaro por una espaciosa cueva, en quien la saca del mar entraba y salía. Pocos pasos anduvieron por ella, torciéndose a una y otra parte, estrechándose en una y alargándose en otra, ya agazapados, ya inclinados, ya agobiados al suelo, ya en pie y derechos, hasta que salieron, a su parecer, a un campo raso, pues les pareció que podían libremente enderezarse. »</p> <p>p. 158-159 : « Poco anduvieron, cuando llegaron a una altísima peña, al pie de la cual descubrieron un anchísimo espacio o cueva, a quien servían de techo y de paredes las mismas peñas. »</p>
	5	<p>En el relato de Antonio :</p> <p>p. 161 : « Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias de ella »</p>

	<p>p. 161-162 : « llevado, pues, de mi inclinación natural, dejé mi patria y fui a la guerra que entonces la majestad del César Carlo Quinto hacía en Alemania contra algunos potentados de ella. »</p> <p>p. 162 : « Volví a mi patria honrado y rico »</p> <p>p. 163 : « Mucho le ha aprovechado la plática de Flandes y de Italia »</p> <p>p. 166 : « En resolución, con poco menos diligencia me puse en Alemania, donde volví a servir al emperador. »</p> <p>p. 166-167 : « Volvíme a España, porque no hay mejor asilo que el que promete la casa del mismo enemigo. Vi a mis padres de noche; tornáronme a proveer dinero y joyas, con que vine a Lisboa y me embarqué en una nave que estaba con las velas en alto para partirse en Inglaterra »</p> <p>p. 167-168 : « halléme solo en la mitad de la inmensidad de aquellas aguas »</p> <p>p. 169 : « Finalmente, no sé a cabo de cuántos días y noches que anduve vagamundo por el mar, siempre más inquieto y alterado, me vine a hallar junto a una isla despoblada de gente humana, aunque llena de lobos, que por ella a manadas discurrían. Lleguéme al abrigo de una peña que en la ribera estaba, sin osar saltar en tierra, por temor de los animales que había visto. »</p> <p>p. 170 : « hasta que, arrebatada mi barca en los brazos de una terrible borrasca, me hallé en esta isla »</p>
6	<p>p. 172 : « Tardó aquel día en mostrarse al mundo, al parecer, más de lo acostumbrado, a causa que el humo y pavesas del incendio de la isla, que aún duraba, impedía que los rayos del sol por aquella parte no pasasen a la tierra. »</p> <p>p. 172 : « El cual [<i>Periandro</i>], con Auristela, salió al raso de aquel sitio y vio que era hecho y fabricado de la naturaleza como si la industria y el arte le hubieran compuesto. Era redondo, cercado de altísimas y peladas peñas y, a su parecer, tanteó que bojaba poco más de una legua, todo lleno de árboles silvestres, que ofrecían frutos, si bien ásperos, comestibles al menos. Estaba crecida la yerba, porque las muchas aguas que de las peñas salían las tenían en perpetua verdura; todo lo cual le admiraba y suspendía. »</p> <p>En el relato de Antonio :</p> <p>p. 173 : « entré aquí dentro, vi este sitio y parecióme que la naturaleza le había hecho y formado para ser teatro donde se representase la tragedia de mis desgracias. Admiróme el no ver gente alguna, si no algunas cabras monteses y animales pequeños de diversos géneros. Rodeé todo el sitio, hallé esta cueva cavada en estas peñas y señaléla para mi morada. »</p> <p>p. 175 : « Aquí llegaba de su historia el español gallardo, cuando llegó el que había ido a saber lo que en la isla pasaba. El cual dijo que casi toda estaba abrasada y todos o los más de los bárbaros muertos, unos a hierro y otros a fuego, y que, si algunos había vivos, eran los que en algunas balsas</p>

	<p>de maderos se habían entrado al mar, por huir en el agua el fuego de la tierra; »</p> <p>En boca de Ricla : p. 178 : « -Soy de parecer –dijo Ricla- que aguardemos dos días, porque de una isla que está tan cerca desta que, algunas veces, estando el sol claro y el mar tranquilo, alcanzó la vista a verla, della viene a ésta sus moradores a vender y trocar lo que tienen con lo que tenemos, y a trueco por trueco. »</p>
7	X
8	<p>En el relato de Rutilio : p. 185 : « Mi nombre es Rutilio; mi patria, Sena, una de las más famosas ciudades de Italia » p. 185 : « y la suerte, que de corriente larga traía encaminadas mis desgracias, hizo que, para que los dos nos gozásemos, yo la sacase de en casa de su padre y la llevase a Roma. » p. 187 : « y, a parecer, cuatro horas o poco más había volado cuando me hallé al crepúsculo del día en una tierra no conocida. » p. 189 : « uno de ellos, asimismo en italiano, me respondió: « Esta tierra es Noruega; »</p> <p>p. 189 : « Puedes, buen hombre, dar infinitas gracias al cielo por haberte librado del poder destas maléficas hechiceras, de las cuales hay mucha abundancia en estas setentrionales partes. » p. 190 : « Respondióme que en aquellas partes remotas se repartía el año en cuatro tiempos: tres meses había de noche oscura, sin que el sol pareciese en la tierra de manera alguna, y tres meses había de crepúsculo del día, sin que bien fuese noche ni bien fuese día; otros tres meses había de día claro continuado, sin que el sol se escondiese, y otros tres de crepúsculo de la noche, y que la sazón en que estaban era la del crepúsculo del día. » p. 192 : « En fin, a cabo de dos meses, corrimos una borrasca que nos duró cerca de cuarenta días, al cabo de los cuales dimos en esta isla de donde hoy salimos »</p>
9	<p>En el relato de Rutilio : p. 192 : « Lo primero que se me ofreció a la vista, antes que viese otra cosa alguna, fue un bárbaro pendiente y ahorcado de un árbol, por donde conocí que estaba en una tierra de bárbaros salvajes » p. 194-195 : « El bárbaro Antonio, viniendo el día, se entró un poco por la isla, pero no descubrió otra cosa que montañas y sierras de nieve y, volviendo a las barcas, dijo que la isla era despoblada y que convenía partirse de allí luego a buscar otra parte donde recogerse del frío que amenazaba y proveerse de los mantenimientos que presto le harían falta. » p. 198 : « No por estas pláticas dejaban de bogar, de modo que, antes de</p>

1		anocheecer, con dos horas, llegaron a una isla también despoblada, aunque no de árboles, porque tenía muchos, y llenos de fruto que, aunque pasado de sazón y seco, se dejaba comer. »
	10	<p>En el relato de Manuel de Sosa Coitiño:</p> <p>p. 199 : « Mi nombre es Manuel de Sosa Coitiño; mi patria, Lisboa y, mi ejercicio, el de soldado. »</p> <p>p. 200 : « Sucedió que, en este tiempo, mi rey me envió por capitán general a una de las fuerzas que tiene en Berbería, oficio de calidad y de confianza. »</p> <p>p. 201 : « partíme a Berbería; ejercité mi cargo, con satisfacción de mi rey, dos años ; volví a Lisboa; »</p> <p>p. 202 : « Llegóse este día y yo fui, acompañado de todo lo mejor de la ciudad, a un monasterio de monjas que se llama de la Madre de Dios »</p>
	11	<p>p. 206 : « Están todos aquellos mares casi cubiertos de islas, todas o las más despobladas y, las que tienen gente, es rústica y medio bárbara, de poca urbanidad y de corazones duros e insolentes; »</p> <p>p. 206-207 : « Diez días más navegaron, sin tomar puerto, playa o abrigo alguno, dejando a entrambas partes, diestra y siniestra, islas pequeñas que no prometían estar pobladas de gente, puesta la mira en una gran montaña que a la vista se les ofrecía, y pugnaban con todas sus fuerzas llegar a ella. »</p> <p>p. 207 : « Respondiéronle, en lengua que ella entendió, que aquella isla se llamaba Golandia, y que era de católicos, puesto que estaba despoblada, por ser tan poca la gente que tenía, que no ocupaba más de una casa que servía de mesón a la gente que llegaba a un puerto detrás de un peñón que señaló con la mano. »</p>
	12	<p>En el relato de Mauricio:</p> <p>p. 213 : « -En una isla, de siete que están circunvecinas a la de Hibernia, nací yo y tuvo principio mi linaje, tan antiguo, bien como aquel, que es de los Mauricios, que, en decir este apellido, le encarezco todo lo que puedo. »</p>
	13	X
	14	<p>En boca de Clodio :</p> <p>p. 222-223 : « Sabed, señores –mirando a todos los circunstantes, prosiguió–, que esta mujer que aquí veis, atada como loca y libre como atrevida, es aquella famosa Rosamunda, dama que ha sido concubina del rey de Inglaterra, de cuyas impúdicas costumbres hay largas historias y longísimas memorias en todas las gentes del mundo. »</p>
15	X	

16	<p>p. 230 : « En efeto, entre todos los que en el puerto estaban quedó de acuerdo que en aquella noche fuesen de partida la vuelta de Inglaterra, a quien todos iban encaminados. »</p> <p>En boca de Periandro : p. 232-233 : « Mi hermana y yo vamos, llevados del destino y de la elección, a la santa ciudad de Roma, y hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno ni libertad para usar de nuestro albedrío. »</p> <p>En boca de Arnaldo : p. 233 : « Y, si te parece, sea nuestra partida esta noche a Inglaterra, que de allí fácilmente pasaremos a Francia y a Roma »</p>
17	<p>En boca de Arnaldo : p. 236 : « Taurisa, tu doncella, habrá dos días que la entregué a dos caballeros amigos míos que encontré en medio dese mar, que en un poderoso navío iban a Irlanda, a causa que Taurisa iba muy mala y con poca seguridad de la vida y, como este navío en que yo ando más se puede llamar de cosario que de hijo de rey, viendo que en él no había regalos ni medicinas que piden los enfermos, se la entregué para que la llevasen a Irlanda y la entregasen a su príncipe »</p> <p>p. 237 : « Hoy he dejado apuntado con tu hermano Periandro que nos partamos mañana, o ya para Inglaterra, o ya para España o Francia. »</p>
18	X
19	<p>p. 253 : « Finalmente el favor de los cielos se mezcló con los vientos, que poco a poco llevaron el esquife a la isla y les dio lugar de tomarle en la tierra en una espaciosa playa, no acompañada de gente alguna, sino de mucha cantidad de nieve, que toda la cubría. »</p>
20	X
21	<p>p. 262 : « y siguieron su viaje, sin llevar parte conocida donde le encaminasen, porque era de cosarios, y no de irlandeses, como a Arnaldo le habían dicho, sino de una isla rebelada contra Inglaterra. »</p> <p>p. 264 : « El cual y todos rogaron muchas veces a los cosarios que los llevasen de una vez a Irlanda o a Hibernia, si ya no quisiesen a Inglaterra o Escocia. »</p>
22	<p>En el relato del capitán: p. 265 : « -Una de las islas que están junto a la de Hibernia me dio cielo por patria. Es tan grande que toma el nombre de reino, el cual no se hereda ni</p>

		viene por sucesión de padre a hijo; sus moradores le eligen a su beneplácito, procurando siempre que sea el más virtuoso y mejor hombre que en él se hallara » p. 267-268 : « -Señor, estos mis compañeros y yo, habiendo tenido noticia destes juegos, venimos a servirte y hallarnos en ellos, y no de lejas tierras, sino de una nave que dejamos en la isla Scinta, que no está lejos de aquí; » (en boca de Periandro)
	23	X
	1	X
	2	p. 283 : « Vieron los de la ciudad el bulto de la nave y creyeron ser el de alguna ballena o de otro gran pescado que, con la borrasca pasada, había dado al través. Salió infinita gente a verlo y, certificándose ser navío, lo dijeron al rey Policarpo, que era el señor de aquella ciudad. » p. 289 : « Llegaron a la ciudad y el liberal Policarpo honró a sus huéspedes real y magníficamente, y a todos los mandó alojar en su palacio, aventajándose en el tratamiento de Arnaldo, que ya sabía que era el heredero de Dinamarca y que los amores de Auristela le habían sacado de su reino. »
	3	X
	4	p. 300 : « Mauricio, haciendo disinius de volver a su patria contra la voluntad de Transila, que no quería volver a la presencia de gente tan enemiga del buen decoro como la de su tierra; Ladislao, su esposo, no osaba ni quería contradecirla; Antonio el padre moría por verse con sus hijos y mujer en España y, Rutilio, en Italia, su patria. »
	5	X
	6	X
	7	En la carta de Clodio a Auristela : p. 318-319 : « yo daré traza cómo sacarte desta y librarate de las importunaciones de Arnaldo, y, sacándote deste Egipto, te llevaré a la tierra de promisión que es España, o Francia, o Italia, ya que no puedo vivir en Inglaterra, dulce y amada patria mía. »
2	8	En boca de Auristela : p. 324 : « Para escusar este desmán que me amenaza, ordena que nos vamos con él a su reino, desde el cual le pediremos licencia para ir a Roma, a cumplir un voto cuyo cumplimiento nos sacó de nuestra tierra; » p. 325 : « soy de parecer que nos vamos con Arnaldo, y que tú misma, con tu discreción y aviso, solicites nuestra partida. »

	p. 327-328 : « En resolución, quedaron los tres de acuerdo que Mauricio buscara un bajel, de muchos que en el puerto estaban, que los llevase a Inglaterra secretamente »
9	p. 339 : « Estando, pues, juntos, como se ha dicho, un día, Sinforosa rogó encarecidamente a Periandro les contase algunos sucesos de su vida; especialmente se holgaría de saber de dónde venía la primera vez que llegó a aquella isla, cuando ganó los premios de todos los juegos y fiestas que aquel día se hicieron, en memoria de haber sido el de la elección de su padre. A lo que Periandro respondió que sí haría, si se le permitiese comenzar el cuento de su historia, y no del mismo principio, porque éste no lo podía decir ni descubrir a nadie hasta verse en Roma con Auristela, su hermana. »
10	En el relato de Periandro : p. 340 : « Las riberas de una isla barríamos » p. 340 : « Al tomar tierra, vio el marinero que un pequeño río por una pequeña boca entraba a dar al mar su tributo; hacíanle sombra por una y otra ribera gran cantidad de verdes y hojosos árboles, a quien servían de cristalinos espejos sus transparentes aguas. » p. 341 : « Subimos por el río arriba y, habiendo andado como dos millas, llegó a nuestros oídos el son de muchos y varios instrumentos formado, y luego se nos ofreció a la vista una selva de árboles movibles que de la una ribera a la otra ligeramente cruzaban. »
11	X
12	En el relato de Periandro : p. 357-358 : « aquella noche la pasamos todos en una isla pequeña que en la mitad del río se hacía, convidados del verde sitio y apacible lugar. Holgábanse los desposados, que, sin muestras de parecer que lo eran, con honestidad y diligencia de dar gusto a quien se le había dado tan grande poniéndolos en aquel deseado y venturoso estado, y así, ordenaron que en aquella isla del río se renovasen las fiestas y se continuasen por tres días. La sazón del tiempo, que era la del verano; la comodidad del sitio, el resplandor de la luna, el susurro de las fuentes, la fruta de los árboles, el olor de las flores, cada cosa destas de por sí y todas juntas convidaba a tener por acertado el parecer de que allí estuviésemos el tiempo que las fiestas durasen. »
13	En el relato de Periandro : p. 369-370 : « Hallélos a cabo de diez días en una isla que llaman del Fuego; cogílos, y descuidados, y, puesto en ese cepo que habréis visto, los

	llevaba a Dánaea para darles, por justicia y procesos fulminados, la debida pena a su delito. »
14	<p>En el relato de Periandro :</p> <p>p. 375 : « Cratilo, rey de Bituania »</p> <p>p. 377 : « Finalmente, ella me pidió que le diese doce soldados de los míos, que le sirviesen de guarda y de marineros para llevar su nave a Bituania. »</p>
15	<p>En el relato de Periandro :</p> <p>p. 380 : « Otro día, al crepúsculo de la noche, nos hallamos en la ribera de una isla no conocida por ninguno de nosotros. »</p> <p>p. 380-381 : « En fin, nos desembarcamos todos y pisamos la amenísima ribera, cuya arena (vaya fuera todo encarecimiento) la formaban granos de oro y menudas perlas. Entrando más adentro, se nos ofrecieron a la vista prados cuyas yerbas no eran verdes por se yerbas, sino por ser esmeraldas, en el cual verdor las tenían no cristalinas aguas, como suele decirse, sino corrientes de líquidos diamantes formados, que, cruzando por todo el prado, sierpes de cristal parecían. Descubrimos luego una selva de árboles de diferentes géneros, tan hermosos, que nos suspendieron las almas y alegraron los sentidos. De algunos pendían ramos de rubíes que parecían guindas, o guindas que parecían granos de rubíes ; de otros pendían camuesas, cuyas mejillas la una era de rosa, la otra de finísimo topacio; en aquel se mostraban las peras, cuyo olor era de ámbar y cuyo color de los que forma el cielo cuando el sol se traspone. En resolución, todas las frutas de quien tenemos noticia estaban allí en su sazón, sin que las diferencias del año las estorbasen: todo allí era primavera, todo verano, todo estío sin pesadumbre y todo otoño agradable, con extremo increíble. Satisfacía a todos nuestros cinco sentidos lo que mirábamos »</p>
16	<p>En el relato de Periandro :</p> <p>p. 388 : « Volvió el piloto a tomar la altura y vio que estaba debajo del Norte, en el paraje de Noruega »</p> <p>p. 391 : « Esas mujeres pescadoras que dices las vendió nuestro capitán, que ya es muerto, a Arnaldo, príncipe de Dinamarca. »</p>
17	<p>p. 395 : « Llevaban la mira de su viaje puesta en Inglaterra, adonde pensaban tomar el disinio que más les conviniese »</p> <p>p. 396 : « Pero quiso la buena suerte que, cuando les apretaba este temor, descubriesen cerca de sí una isla, que luego de los marineros fue conocida, y dijeron que se llamaba la de las Ermitas, de que no poco se alegraron, porque en ella sabían que estaban dos calas capaces de guarecerse en ellas de todos vientos más de veinte navíos. »</p>

18	<p>En el relato de Periandro : p. 407 : « Dejaron sus herbosos lechos las damas y, los varones, sus duras piedras y salieron a ver desde aquella cumbre la amenidad de la pequeña isla, que sólo podía bojar hasta doce millas, pero tan llena de árboles frutíferos, tan fresca por muchas aguas, tan agradable por las yerbas verdes y tan olorosa por las flores, que, en un igual grado y a un mismo tiempo, podía satisfacer a todos cinco sentidos. »</p>
19	<p>En el relato de Renato : p. 408 : « Nací en Francia » p. 409 : « No quiso el rey darnos campo en ninguna tierra de su reino, por no ir contra la ley católica, que los prohíbe. Díónosle una de las ciudades libres de Alemania. » p. 411 : « determiné salir de mi patria y, renunciando mi hacienda en otro hermano menor que tengo, en un navío, con algunos de mis criados, quise desterrarme y venir a estas setentrionales partes, a buscar lugar donde no me alcanzase la infamia de mi infame vencimiento y donde el silencio sepultase mi nombre. Hallé esta isla acaso; contentóme el sitio y, con ayuda de mis criados, levanté esta ermita y encerréme en ella. »</p>
20	<p>En el relato de Periandro : p. 417 : « La primera derrota que tomamos fue a Dinamarca » p. 418 : « Barrimos todos los mares, rodeamos todas o las más islas destos contornos » p. 418 : « Antes desto llegamos a aquella isla, que, a lo que creo, se llama Scinta, donde supimos las fiestas de Policarpo, y a todos nos vino voluntad de hallarnos en ellas. » p. 419 : « En resolución, con seis pescadores que quisieron seguirme, llevados del premio que les di y del que les ofrecí, abrazando a mis amigos, me embarqué y puse la proa en la isla bárbara, de cuyos moradores sabía ya la costumbre y la falsa profecía que los tenía engañados, la cual no os refiero porque sé que la sabéis. Di al través em aquella isla; »</p>
21	<p>p. 421-422 : « y luego pasaron a preguntarle por nuevas de lo que en Europa pasaba y en otras partes de la tierra, de quien todos ellos, por andar en el mar, tenían poca noticia. Sinibaldo respondió que de lo que más se trataba era de la calamidad en que estaba puesto por el rey de los dáneos, Leopoldio, el rey antiguo de Dinamarca, y por otros allegados que a Leopoldio favorecían. » p. 424 : « Es, pues, el caso que aquel mismo día se concertó que Renato y Eusebia se volviesen a Francia, llevando en su navío a Arnaldo, para dejalle en su reino; el cual quiso llevar consigo a Mauricio y a Transila, su hija, y a</p>

		Ladislao, su yerno, y que, en el navío de la huida, prosiguiendo su viaje, fuesen a España Periandro, los dos Antonios, Auristela, Ricla y la hermosa Constanza. »
	1	<p>p. 431 : « -¡Albricias, señores! ¡Albricias pido, y albricias merezco! ¡Tierra, tierra! Aunque mejor diría: ¡Cielo, cielo!, porque, sin duda, estamos en el paraje de la famosa Lisboa. »</p> <p>En boca de Antonio el padre : p. 432-433 : « Aquí, en esta ciudad, verás cómo son verdugos de la enfermedad muchos hospitales que la destruyen y, el que en ellos pierde la vida, envuelto en la eficacia de infinitas indulgencias. Gana la del cielo. Aquí el amor y la honestidad se dan las manos y se pasean juntos, la cortesía no deja que se llegue a la arrogancia y la braveza no consiente que se le acerque la cobardía. Todos sus moradores son agradables, son corteses, son liberales y son enamorados, porque son discretos. La ciudad es la mayor de Europa y la de mayores tratos; en ella se descargan las riquezas del Oriente y, desde ella, se reparten por el universo; su puerto es capaz, no sólo de naves que se puedan reducir a número, sino de selvas movibles de árboles que los de las naves forman; la hermosura de las mujeres admira y enamora; la bizarría de los hombres pasma, como ellos dicen. Finalmente, ésta es la tierra que da al cielo santo y copiosísimo tributo. »</p> <p>p 433 : « Contentísima estaba Auristela de ver que se le acercaba la hora de poner pie en tierra firme, sin andar de puerto en puerto y de isla en isla, sujeta a la inconstancia del mar y a la movable voluntad de los vientos; y más cuando supo que desde allí a Roma podía ir a pie en junto, sin embarcarse otra vez, si no quisiese. Mediodía sería cuando llegaron a Sangián, donde se registró el navío »</p> <p>p. 434 : « Llegó el navío a la ribera de la ciudad y, en la de Belén, se desembarcaron, porque quiso Auristela, namorada y devota de la fama de aquel santo monasterio, visitarle primero y adorar en él al verdadero Dios libre y desembarazadamente, sin las torcidas ceremonias de su tierra. »</p> <p>p. 438 : « la isla nevada » / « la isla de la prisión » / « la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios »</p> <p>p. 439 : « También se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio a Cenotia colgada de una entena; pintóse también la isla de las Ermitas y a Rutilio con apariencias de santo. »</p> <p>p. 439 : « se pusieron en camino de Castilla. »</p>
	2	<p>p. 441 : « Con este cristiano y humilde aparato salieron de Lisboa »</p> <p>p. 441 : « Desta manera, acomodándose a sufrir el trabajo de hasta dos o tres leguas de camino cada día, llegaron a Badajoz, donde ya tenía el</p>

		<p>corregidor castellano nuevas de Lisboa cómo por allí habían de pasar los nuevos peregrinos. »</p> <p>p. 447 : « Partidos, pues, de Badajoz, se encaminaron a Nuestra Señora de Guadalupe y, habiendo andado tres días, y en ellos cinco leguas, les tomó la noche en un monte, poblado de infinitas encinas y sazón del tiempo en la balanza igual de los dos equinocios »</p> <p>en boca de un caballero [Rosanio]:</p> <p>p. 448 : « -Tomad –dijo, pues, el caballero-, tomad, señores, esta cadena de oro, que debe de valer docientos escudos, y tomad asimismo esta prenda, que no debe de tener precio (a lo menos, yo no se le hallo) y darle heis en la ciudad de Trujillo. »</p> <p>p. 449-450 : « Hízose así y, apenas llegaron a la majada de los pastores, a costa de muchos tropiezos y caídas, cuando, antes que los peregrinos les preguntasen si eran servidos de darles alojamiento aquella noche, llegó a la majada una mujer llorando »</p>
	3	X
	4	<p>en boca de Feliciano de la Voz :</p> <p>p. 460 : « Aunque yo oí decir muchas veces a Rosanio que tenía amigos en Trujillo, pero de ninguno me acuerdo el nombre. »</p> <p>p. 460-461 : « Sobre una de las bestias del hato se acomodó la hermana del pastor, que estaba recién parida, como se ha dicho, con orden que se pasase por su aldea y dejase en cobro su criatura y, con la otra, se partiese a Trujillo, que los peregrinos, que iban a Guadalupe, con más espacio la seguirían. »</p> <p>p. 467 : « con el cuerpo del muerto, los llevaron a Cáceres, cuyo corregidor era un caballero del hábito de Santiago. »</p> <p>p. 469 : « Se partieron la vuelta de Guadalupe »</p> <p>en boca de la labradora, hermana del pastor :</p> <p>p. 470 : « Ansí que, señores, el niño queda en Trujillo en poder de los que he dicho ; »</p> <p>p. 470 : « y nuestros peregrinos llegaron poco a poco a las santísimas tierras de Guadalupe. »</p>
	5	<p>p. 471 : « Apenas hubieron puesto los pies de los devotos peregrinos en una de las dos entradas que guían al valle que forman y cierran las altísimas sierras de Guadalupe, cuando, con cada paso que daban, nacían en sus corazones nuevas ocasiones de admirarse, pero allí llegó la admiración a su punto cuando vieron el grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas</p>

	<p>encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos. »</p> <p>p. 471 : « Entraron en su templo y, donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que desnudaron los muertos, todos, después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y contentos »</p>
6	<p>p. 483 : « Cuatro días se estuvieron los peregrinos en Guadalupe, en los cuales comenzaron aver las grandezas de aquel santo monasterio; digo comenzaron porque de acabarlas de ver es imposible. Desde allí se fueron a Trujillo »</p> <p>p. 483 : « La ida de Trujillo fue de allí a dos días, la vuelta de Talavera, donde hallaron que se preparaba para celebrar la gran fiesta de la Monda, que trae su origen de muchos años antes que Cristo naciese »</p> <p>p. 484 : « Seis leguas se habrían alongado de Talavera »</p> <p>en boca de la vieja peregrina :</p> <p>p. 486-487 : « por ahora voy a la gran ciudad de Toledo, a visitar a la devota imagen del Sagrario y, desde allí, me iré al Niño de la Guardia y, dando una punta, como halcón noruego, me entretendré con la Santa Verónica de Jaén, hasta hacer tiempo de que llegue el último domingo de abril, en cuyo día se celebra en las entrañas de Sierra Morena, tres leguas de la ciudad de Andújar, la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza, que es una de las fiestas que en todo lo descubierta de la tierra se celebra. »</p> <p>p. 487 : « En el rico palacio de Madrid, morada de los reyes, en una galería, está retratada esta fiesta con la puntualidad posible: allí está el monte o, por mejor decir, peñasco, en cuya cima está el monasterio que deposita en sí una santa imagen llamada de la Cabeza »</p> <p>en boca de Ortel Banedre :</p> <p>p. 489-490 : « Yo, señores, aunque no queráis saberlo, quiero que sepáis que soy extranjero y, de nación polaco. Muchacho, salí de mi tierra y vine a España, como a cetro de los extranjeros y a madre común de las naciones; serví a españoles, aprendí la lengua castellana de la manera que veis que la hablo y, llevado del general deseo que todos tienen de ver tierras, vine a Portugal a ver la gran ciudad de Lisboa »</p> <p>p. 494 : « Salí por la mañana al río y hallé en él un barco lleno de gente que se iba a embarcar en una gran nave que en Sangián estaba de partida para las Islas Orientales; »</p> <p>p. 495 : « Quince años he estado en las Indias »</p> <p>p. 495 : « Allí granjeé algún oro y algunas perlas y cosas más de valor que de bulto, con las cuales, y con la ocasión de volverse mi general a Lisboa, volví a ella, y de allí me puse en camino para volverme a mi patria, determinando ver primero todas las mejores y más principales ciudades de España. Reducí a dineros mis riquezas y a pólizas los que me pareció ser</p>

	<p>necesario para mi camino, que fue el que primero intenté venir a Madrid, donde estaba recién venida la corte del gran Felipe Tercero »</p> <p>p. 495 : « en llegando una noche a Talavera, un lugar que no está lejos de aquí, me apeé en un mesón, que no me sirvió de mesón, sino de sepultura, pues en él hallé la de mi honra. »</p>
7	<p>en boca de Ortel Banedre :</p> <p>p. 499 : « A Madrid voy. »</p> <p>p. 503 : « Y, ayudándole a subir en el macho, abrazándoles a todos primero, dijo que quería volver a Talavera, a cosas que a su hacienda tocaban, y que, desde Lisboa, volvería por la mar a su patria. »</p> <p>p. 503 : « Aquella noche la pasaron los peregrinos en aquel mismo lugar y, de allí a dos días, en compañía de la antigua peregrina, llegaron a la Sagra de Toledo y a vista del celebrado Tajo; famoso por sus arenas y claro por sus líquidos cristales. »</p>
8	<p>p. 503 : « no es la fama del río Tajo tal que la cierren límites ni la ignoren las más remotas gentes del mundo: que a todos se estiende, y a todos se manifiesta, y en todos hace nacer un deseo de conocerle. »</p> <p>en boca de Periandro :</p> <p>p. 504-505 : « ¡Oh venturosas, pues, cristalinas aguas, doradas arenas...! Recoged a este pobre peregrino que, como desde lejos os adora, os piensa reverenciar de cerca.</p> <p>Y, poniendo los ojos en la gran ciudad de Toledo, fue esto lo que dijo : -¡Oh peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades, en cuyo seno han estado guardadas por infinitos siglos las reliquias de los valientes godos, para volver a resucitar su muerta gloria y a ser claro espejo y depósito de católicas ceremonias! ¡Salve, pues, oh ciudad santa, y da lugar que en ti le tengan estos que venimos a verte! »</p> <p>p. 509 : « No quiso Periandro que entrasen en Toledo »</p> <p>p. 510 : « Por esta misma razón tampoco quisieron pasar por Madrid, donde a la sazón estaba la corte »</p> <p>en boca de Antonio el padre :</p> <p>p. 511 : « nos vamos a Ocaña y, desde allí, al Quintanar de la Orden, que es mi patria. »</p> <p>p. 511-512 : « Nuestros peregrinos pasaron por Aranjuez, cuya vista, por ser en tiempo de primavera, en un mismo punto les puso la admiración y la alegría. Vieron de iguales y estendidas calles, a quien servían de espaldas y arrimos los verdes y infinitos árboles, tan verdes, que las hacían parecer de</p>

		<p>finísimas esmeraldas; vieron la junta, los besos y abrazos que se daban los dos famosos ríos Henares y Tajo; contemplaron sus sierras de agua; admiraron el concierto de sus jardines y la diversidad de sus flores; vieron sus estanques, con más peces que arenas, y sus esquisitos frutales, que, por aliviar el peso a los árboles, tendían las ramas por el suelo. Finalmente, Periandro tuvo por verdadera la fama que deste sitio por todo el mundo se esparcía.</p> <p>Desde allí fueron a la villa de Ocaña »</p>
3	9	<p>p. 512 : « Con los aires des su patria, se regocijaron los espíritus de Antonio y, con el visitar a Nuestra Señora de Esperanza, a todos se les alegró el alma. »</p> <p>en boca de Antonio el padre : p. 515 : « -Por ventura, señor -replicó Antonio-, este lugar ¿no se llama el Quintanar de la Orden, y en él no viven un apellido de unos hidalgos que se llaman Villaseñores? Dígolo porque he conocido yo un tal Villaseñor bien lejos desta tierra, que, si él estuviera en ésta, no nos faltara posada a mí ni a mis camaradas. »</p> <p>en boca del Conde : p. 520 : « -Yo salí de mi casa con intención de ir a Roma este año, en el cual el Sumo Pontífice ha abierto las arcas del tesoro de la Iglesia y comunicádonos, como en Año Santo, las infinitas gracias que en él suelen ganarse. »</p> <p>en boca de Auristela : p. 524 : « A lo que Auristela dijo que en pocas razones lo diría. Que fue que, cuando la robaron los piratas de las riberas de Dinamarca, a ella, Cloelia ya las dos pescadoras, vinieron a una isla despoblada a repartir la presa entre ellos. » p. 524 : « finalmente, un día llegamos a la isla bárbara »</p> <p>p. 526 : « Algunos días se pasaron poniendo en orden su partida para Roma »</p>
	10	<p>p. 527 : « Aprovechándome, pues, desta verdad, digo que el hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo »</p> <p>en boca de uno de los falsos cautivos : p. 528-529 : « -Esta, señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel, gomía y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puerto universal de cosarios y amparo y refugio de ladrones, que, deste pequenuelo puerto</p>

		<p>que aquí va pintado, salen con sus bajeles a inquietar el mundo, pues se atreven a pasar el <i>plus ultra</i> de las columnas de Hércules, y a acometer y robar las apartadas islas que, por estar rodeadas del inmenso mar Oceano, pensaban estar seguras, a lo menos de los bajeles turquescos. »</p> <p>p. 531 : « Parece ser que uno de los dos alcaldes había estado cautivo en Argel mucho tiempo »</p> <p>en boca de uno de los falsos cautivos : p. 532 : « una galeota que desde Sargel iba a Argel cargada de trigo; venimos a Orán con ella y, desde allí, a Málaga, de donde mi compañero y yo nos pusimos en camino de Italia, con intención de servir a Su Majestad, que Dios guarde, en el ejercicio de la guerra. »</p> <p>en boca del otro falso cautivo : p. 532 : « –No cautivamos juntos –respondió el otro cautivo–. Porque yo cautivé junto a Alicante, en un navío de lanas que pasaba a Génova; mi compañero, en los Percheles de Málaga, adonde era pescador. Conocímonos en Tetuán, dentro en una mazmorra »</p> <p>en boca de uno de los falsos cautivos : p. 534 : « quiera quitar la honra a dos tan insignes estudiantes como nosotros, y juntamente quitar a Su Majestad dos valientes soldados, que íbamos a esas Italías y a esos Flandes »</p>
	11	<p>p. 540 : « Llegaron todos juntos donde un camino se dividía en dos; los cautivos tomaron el de Cartagena y los peregrinos el de Valencia. »</p> <p>p. 544 : « De allí a algunos días, llegó nuestro hermoso escuadrón a un lugar de moriscos, que estaba puesto como una legua de la marina, en el reino de Valencia. »</p> <p>p. 547 : « Esos bajeles de Berbería »</p>
	12	<p>p. 555 : « Cerca de Valencia llegaron, en la cual no quisieron entrar, por escusar las ocasiones del detenerse; pero no faltó quien les dijo la grandeza de su sitio, la excelencia de sus moradores, la amenidad de sus contornos y, finalmente, todo aquello que la hace hermosa y rica sobre todas las ciudades, no sólo de España, sino de toda Europa. Y principalmente les alabaron la hermosura de las mujeres y su estremada limpieza y graciosa lengua, con quien sola la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable. Determinaron de alargar sus jornadas, aunque fuese a costa de su cansancio, por llegar a Barcelona, adonde tenían noticia habían de tocar unas galeras en quien pensaban embarcarse, sin tocar en Francia, hasta Génova. Y, al salir de Villareal, hermosa y amenísima villa, de través, de entre una espesura de árboles, les salió al encuentro una zagala o pastora</p>

	<p>valenciana »</p> <p>p. 556-557 : « Otras algunas cosas les sucedieron en el camino de Barcelona, no de tanta importancia que merezcan escritura, si no fue el ver desde lejos las santísimas montañas de Monserrate, que adoraron con devoción cristiana, sin querer subir a ellas, por no detenerse. Llegaron a Barcelona a tiempo,»</p> <p>en boca de Ambrosia Agustina :</p> <p>p. 558-559 : « Y el mismo día que le di la mano recibió él de la de Su Majestad una carta, en que le mandaba viniese luego al punto a conducir un tercio que bajaba de Lombardía a Génova, de infantería española, a la isla de Malta, sobre la cual se pensaba bajaba el Turco. »</p> <p>p. 559 : « Juntóse otra compañía con la nuestra y ambas a dos se encaminaron a Cartagena, a embarcarse en estas cuatro galeras de mi hermano, en las cuales fue mi disinio pasar a Italia a buscar a mi esposo. »</p> <p>p. 560 : « Llegamos a Cartagena »</p> <p>p. 564 : « Auristela, escarmentada con tantas experiencias como había hecho de las borrascas del mar, no quiso embarcarse en las galeras, sino irse por Francia, pues estaba pacífica. Ambrosia se volvió a Aragón, las galeras siguieron su viaje y los peregrinos el suyo, entrándose, por Perpiñán, en Francia. »</p>
13	<p>p. 564 : « Por la parte de Perpiñán quiso tocar la primera de Francia nuestra escuadra »</p> <p>p. 567 : « Otro día pisaron la tierra de Francia y, pasando por Lenguadoc, entraron en la Provenza, donde en otro mesón hallaron tres damas francesas »</p> <p>en boca del criado del duque de Nemurs :</p> <p>p. 568 : « quieren pasar por París y verse con el duque »</p> <p>p. 570 : « Y con esto se partieron y, de allí a seis días, llegaron a un lugar de la Provenza, donde les sucedió lo que se dirá en el siguiente capítulo. »</p>
14	<p>p. 572 : « el camino por Francia, la cual es tan poblada, tan llana y apacible que a cada paso se hallan casa de placer, adonde los señores de ellas están casi todo el año, sin que se les dé algo por estar en las villas ni en las ciudades. »</p>
15	X
16	<p>en boca de Luisa la talaverana :</p> <p>p. 584 : « –De Talavera de la Reina –respondió ella. »</p>

	<p>p. 584 : « Apenas hubo dicho esto, cuando a Constanza le vinieron barruntos que debía de ser la esposa de Ortel Banedre el polaco, que, por adúltera, quedaba presa en Madrid ; »</p> <p>en boca de un hombre anciano :</p> <p>p. 589 : « Hase puesto en camino de Roma para pedir en Italia a sus príncipes favor y ayuda contra el matador de su esposo »</p>
17	X
18	<p>p. 600 : « Llegaron en fin a la selva, donde hallaron una ermita no muy grande, dentro de la cual vieron una puerta que parecía serlo de una cueva oscura. Antes de entrar en la ermita, dijo Soldino a todos los que le habían seguido:</p> <p>–Estos árboles con su apacible sombra, servirán de dorados techos, y la yerba deste amenísimo prado, si no de muy blancas, a lo menos de muy blandas camas. »</p> <p>p. 601 : « bajó por las gradas de la oscura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo, luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas; »</p> <p>en boca del padre Soldino :</p> <p>p. 601 : « Yo levanté aquella ermita y, con mis brazos y con mi continuo trabajo, cavé la cueva y hice mío este valle, cuyas aguas y cuyos frutos con prodigalidad me sustentan; »</p>
19	<p>p. 604-605 : « se acordaron entonces de la isla bárbara y de la de las Ermitas »</p> <p>en boca de un caminante :</p> <p>p. 606 : « -El que allí va delante es el señor Alejandro Castrucho, gentilhombre capuano y uno de los ricos varones no sólo de Capua, sino de todo el reino de Nápoles. La dama es su sobrina, la señora Isabela Castrucho, que nació en España, donde deja enterrado a su padre, por cuya muerte su tío la lleva a casar a Capua y, a lo que yo creo, no muy contenta. »</p> <p>p. 607 : « Olvidábase de decir cómo Soldino había aconsejado a las damas francesas que siguiesen el camino derecho de Roma, sin torcerle para entrar en París, porque así les convenía. »</p> <p>p. 607 : « determinaron de salir de Francia por el Delfinado y, atravesando el Piamonte y el estado de Milán, ver a Florencia y luego a Roma. »</p> <p>p. 608-609 : « Entraron en Milán; admiróles la grandeza de la ciudad, su infinita riqueza, sus oros (que allí no solamente hay oro, sino oros); sus</p>

	<p>bélicas herrerías, que no parece sino que allí ha pasado las suyas Vulcano; la abundancia infinita de sus frutos, la grandeza de sus templos y, finalmente, la agudeza del ingenio de sus moradores. »</p> <p>p. 610 : « Estuvieron cuatro días en Milán, en los cuales comenzaron a ver sus grandezas, porue acabarlas de ver no dieran tiempo cuatro años. Partiéronse de allí y llegaron a Luca, ciudad pequeña pero hermosa y libre que, debajo de las alas del Imperio y de España, se descuella y mira esenta a las ciudades de los príncipes que la deean. »</p>
20	<p>p. 611 : « las posadas de Luca »</p> <p>en boca de Isabela Castrucho :</p> <p>p. 614-615 : « -Yo, señoras, soy la infelice Isabela Castrucha, cuyos padres me dieron nobleza; la fortuna, hacienda y, los cielos, algún tanto de hermosura. Nacieron mis padres en Capua, pero engendraronme en España, donde nací y me crié en casa deste mi tío que aquí está, que en la corte del emperador la tenía. »</p> <p>p. 616 : « En este tiempo le tuve para escribir a Andrea de lo que me había sucedido, y que era forzoso el partirme, pero que yo procuraría pasar por esta ciudad, donde pensaba fingirme endemoniada y dar lugar con esta traza a que él tuviese de dejar a Salamanca y venir a Luca »</p>
21	<p>p. 624 : « Cuatro días más estuvieron en Luca nuestros peregrinos »</p>
1	<p>p. 627 : « Con esto, a más que medianas jornadas, llegaron a Acupendente, lugar cercano a Roma »</p> <p>p. 630 : « Aquella noche llegaron una jornada antes de Roma »</p>
2	<p>p. 636 : « aquel mismo día vieron a Roma »</p> <p>p. 637 : « Hiciéronlo así y, mientras más entraban por la selva adelante, la amenidad del sitio, las fuentes que de entre las hierbas salían, los arroyos que por ella cruzaban les iban confirmando en su mismo propósito. »</p>
3	<p>p. 642 : « Dijo ansimismo que, viniendo el duque su señor desde París, buscando a la peregrina Auristela, enamorado de su retrato »</p> <p>p. 644 : « En fin, se llegó el día de su partida y el duque y Arnaldo, cada uno por su parte, entró en Roma sin darse a conocer a nadie. »</p> <p>p. 645 : « entraron en Roma, por la puerta del Pópulo »</p>
4	X
5	<p>p. 652 : « Respondióle el portador que un español que estaba preso en la</p>

4		cárcel que llaman Torre de Nona y, por lo menos, condenado a ahorcar por homicida, él y otra su amiga, mujer hermosa, llamada la Talaverana. »
	6	<p>p. 663 : « el retrato, el cual, de un pintor que le había retratado en Portugal de su original, le había él comprado en Francia, cosa que le pareció a Periandro posible, por haber sacado otros muchos en el tiempo que Auristela estuvo en Lisboa. »</p> <p>p. 665 : « En esto iban hablando el peregrino y Periandro cuando llegó a ellos Zabulón el judío y dijo a Periandro que aquella tarde le quería llevar a ver a Hipólita la Ferraresa, que era una de las más hermosas mujeres de Roma y aun de toda Italia. »</p>
	7	X
	8	<p>en boca de Arnaldo :</p> <p>p. 679 : « Contó como llegó a la isla de las Ermitas, donde no había hallado a Rutilio, sino a otro ermitaño en su lugar, que le dijo que Rutilio estaba en Roma; dijo asimismo que había tocado en la isla de los pescadores y hallado en ella, libres, sanas y contentas, a las desposadas y a los demás que con Periandro, según ellos dijeron, se habían embarcado. Contó cómo supo de oídas que Policarpa era muerta y Sinforosa no había querido casarse; dijo cómo se tornaba a poblar la isla bárbara, confirmándose sus moradores en la creencia de su falsa profecía; advirtió cómo Mauricio y Ladislao, su yerno, con su hija Transila, habían dejado su patria y pasádose a vivir más pacíficamente a Inglaterra. »</p> <p>p. 680-681 : « Dijo que en Portugal, especialmente en Lisboa, eran en suma estimación tenidos sus retratos; contó asimismo la fama que dejaban en Francia, en todo aquel camino, la hermosura de Constanza y de aquellas señoras damas francesas; dijo cómo Croriano había granjeado opinión de generoso y de discreto en haber escogido a la sin par Ruperta por esposa; dijo asimismo cómo en Luca se hablaba mucho en la sagacidad de Isabela Castrucho y en los breves amores de Andrea Marulo, a quien con el demonio fingido trujo el cielo a vivir vida de angeles. Contó cómo se tenía por milagro la caída de Periandro y cómo dejaba en el camino a un mancebo, peregrino poeta, que no quiso adelantarse con él por venirse despacio, componiendo una comedia de los sucesos de Periandro y Auristela, que los sabía de memoria por un lienzo que había visto en Portugal, donde se habían pintado, y que traía intención firmísima de casarse con Auristela, si ella quisiese. »</p> <p>p. 681 : « Dijo también que había estado en casa de la señora Constanza y Antonio, y que sus padres y abuelos estaban buenos »</p> <p>p. 682 : « Contó también cómo había encontrado en Francia a Renato »</p>
	9	X
10	X	

11	<p>p. 696 : « Periandro, en tanto que era buscado, procuraba alejarse de quien le buscaba. Salió de Roma a pie y solo »</p> <p>p. 697 : « Llegóse la noche en esto y, apartándose un poco del camino, que era el de Nápoles, oyó el sonido de un arroyo que por entre unos árboles corría, a la margen del cual, arrojándose de golpe en el suelo, puso en silencio la lengua, pero no dio treguas a sus suspiros. »</p>
12	<p>p. 698 : « pero lo que más le admiró fue que hablasen en lengua de Noruega, estando tan apartados della »</p> <p>en boca de Rutilio :</p> <p>p. 698 : « No tienes, señor, para qué persuadirme de que en dos mitades se parte el día entero de Noruega, porque yo he estado en ella algún tiempo, donde me llevaron mis desgracias. »</p> <p>en boca de Serafido :</p> <p>p. 698 : « Si llegamos Roma, con una esfera te haré tocas con la mano la causa dese maravilloso efeto, tan natural en aquel clima como lo es en éste ser el día y la noche de veinticuatro horas. También te he dicho cómo en la última parte de Noruega, casi debajo del Polo Ártico, está la isla que se tiene por última en el mundo, a lo menos por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos »</p> <p>p. 699 : « Esta isla es tan grande, o poco menos, que Inglaterra, rica y abundante de todas las cosas necesarias para la vida humana. Más adelante, debajo del mismo norte, como trescientas leguas de Tile, está la isla llamada Frislanda, que habrá cuatrocientos años que se descubrió a los ojos de las gentes, tan grande que tiene nombre de reino, y no pequeño. »</p> <p>p. 703 : « Abrazóla la reina, contó su respuesta a Persiles y, entre los dos, concertaron que se ausentasen de la isla antes que su hermano viniese, a quien darían por disculpa, cuando no la hallase, que había hecho voto de venir a Roma a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra »</p> <p>p. 703 : « Dos años, poco más, tardó en venir el príncipe Maximino a su reino, que anduvo ocupado en la guerra que siempre tenía con sus enemigos. Preguntó por Sigismunda y el no hallarla fue hallar su desasosiego ; supo su viaje y al momento se partió en su busca »</p> <p>p. 704 : « Partiése el príncipe Maximino en dos gruesísimas naves y, entrando por el estrecho hercúleo, con diferentes tiempos y diversas borrascas, llegó a la isla de Tinacria y, desde allí, a la gran ciudad de Parténope, y agora queda no lejos de aquí, en un lugar llamado Terrachina, último de los de Nápoles y primero de los de Roma; queda enfermo, porque le ha cogido esto que llaman mutación, que le tiene a punto de muerte. Yo, desde Lisboa, donde me desembarqué, traigo noticias de Persiles y Sigismunda »</p>

	13	<p>p. 706 : « díjole asimismo que, sin duda, los hallarían en Roma, a quien, desde que los conoció, venían encaminados con la disimulación y cubierta de ser hermanos; preguntó muchísimas veces a Serafido la condición de las gentes de aquellas islas remotas de donde era rey Maximino y reina la sin par Auristela. Volvióle a repetir Serafido cómo la isla de Tile o Tule, que agora vulgarmente se llama Islanda, era la última de aquellos mares setentrionales,</p> <p>-... puesto que un poco más adelante está otra isla, como te he dicho, llamada Frislanda, que descubrió Nicolas Zeno, veneciano, el año de mil y treientos y ochenta, tan grande como Sicilia, ignorada hasta entonces de los antiguos, de quien es reina Eusebia, madre de Sigismunda, que yo busco. Hay otra isla, asimismo poderosa y casi siempre llena de nieve, que se llama Groenlanda, a una punta de la cual está fundado un monasterio debajo del título de Santo Tomás, en el cual hay religiosos de cuatro naciones »</p> <p>p. 707 : « Llegó en esto el día y hallóse Periandro junto a la iglesia y templo, magnífico y casi el mayor de la Europa, de San Pablo »</p>
	14	<p>p. 710 : « y ofrécese a los ojos la del príncipe Maximino, su hermano, que, con muchos coches y grande acompañamiento, entraba en Roma por aquel camino de Terrachina »</p> <p>p. 711 : « Habíase partido Maximino con intención de llegar a Roma a curarse con mejores médicos que los de Terrachina »</p> <p>p. 712 : « y el medio vivo de Persiles, en el coche del muerto, le volvieron a curar a Roma, donde no hallaron a Belarminia ni a Deleasir, que se habían ya ido a Francia con el duque. »</p> <p>p. 713 : « Croriano y Ruperta, acabada su romería, se volvieron a Francia, llevando bien que contar del suceso de la fingida Auristela. Bartolomé el Manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles »</p>

- Annexe 10 : La carte de la Scandinavie d'Olaus Magnus



Carta Marina (première copie imprimée à Venise, en 1539) – 1,70mx1,25m

La légende est : Carta marina et Descriptio septentrionalium terrarum ac mirabilium rerum in eis contentarum, diligentissime elaborata Annon Domini 1539 Veneciis liberalitate Reverendissimi Domini Ieronimi Quirini.

(« carte marine et la description des terres septentrionales, de leurs merveilles, tracée avec diligence à Venise en l'an 1539 avec l'assistance généreuse du très honorable seigneur Hieronimus Quirino »)



Carta Marina (détail)

Images libres de droit

- Annexe 11 : Les personnages dans *La Galatée*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 2006

	Personnages masculins	Personnages féminins
Livre 1	<p>ERASTRO : « Venía Erastro acompañado de sus mastines, files guardadores de las simples ovejuelas (que debajo de su amparo están seguras de los carniceros dientes de los hambrientos lobos), holgándose con ellos; y por sus nombres los llamaba, dando a cada uno el título que su condición y ánimo merecía: a quién llamaba <i>León</i>, a quién <i>Gavilán</i>, a quién <i>Robusto</i>, a quién <i>Manchado</i>; » (p. 172-173)</p> <p>ARTIDORO : > en el relato de Teolinda « un pastor forastero que allí estaba, que de ninguna de nosotras fue conocido, el cual era de tan gentil donaire y brío que quedaron todas admiradas en verle, pero yo quedé admirada y rendida. » (p. 219)</p> <p>LENIO : « oyeron todos la zampoña del desamorado Lenio » (p. 230)</p>	<p>GALATEA : « Galatea, cuya hermosura era tanta que sería mejor dejarla en su punto, pues faltan palabras para encarecerla. Venía vestida a la serrana, con los luengos cabellos sueltos al viento, de quien el mismo sol parecía tener envidia, porque, hiriéndoles con sus rayos, procuraba quitarles la luz si pudiera, mas la que la salía de la vislumbre de ellos otro nuevo sol semejava. » (p. 204-205)</p> <p>GALATEA y FLORISA : « Tan hermosas quedaron después de lavadas como antes lo estaban, excepto que, por haber llegado las manos con movimiento al rostro, quedaron sus mejillas encendidas y sonroseadas, de modo que un no sé qué de hermosura les acrecentaba, especialmente a Galatea, en quien se vieron juntas las tres Gracias. » (p. 209)</p> <p>TEOLINDA : « vieron al improviso venir una pastora de gentil donaire y apostura, de que no poco se admiraron, » (p. 209) « torcía asimesmo sus blancas manos, y dejaba correr por sus mejillas algunas lágrimas, que líquidas perlas semejaban. » (p. 210)</p>
Livre 2	<p>TIRSI y DAMÓN : > presentados por Teolinda « yo creo que tenéis hoy en vuestras ribera a los dos nombrados y famosos pastores Tirsi y Damón, naturales de mi patria; a lo menos Tiris, que en la famosa Cómpluto, villa fundada en las riberas de nuestro Henares, fue nacido; y Damón, su íntimo y perfecto amigo, si no estoy mal informada, de las montañas de León trae su origen y en la Mantua Carpentanea fue criado; tan</p>	<p>TEOLINDA : > en unos versos grabados en un árbol por Artidoro : « pastora en quien la belleza en tanto extremo se halla, » (p. 245)</p> <p>GALATEA : > presentada en boca de Damón y Tirsi « -Estas riberas, amigo Damón, son en las que la hermosa Galatea apacienta su ganado, (...). Yo ha muchos días que no sé en qué términos le trae su suerte, pero, según he oído decir de</p>

<p>aventajados los dos en todo género de discreción y loables ejercicios que no sólo en el circuito de nuestra comarca son conocidos, pero por todo el de la tierra conocidos y estimados. » (p. 251)</p> <p>> « dos pastores de gallarda disposición y extremado brío, de poca más edad el uno que el otro, tan bien vestidos, aunque pastorilmente, que más parecían en su talle y apostura bizarros cortesanos que serranos ganaderos. Traía cada uno un bien tallado pellico de blanca y finísima lana, guarnecidos de leonado y pardo, colores a quien más sus pastoras eran aficionadas; pendían de sus hombros sendos zurrónes, no menos vistosos y adornados que los pellicos; venían de verde laurel y fresca hierba coronados, con los retorcidos cayados debajo del brazo puestos. » (p. 252)</p> <p>SILERIO : > presentado por Erastro « la voz de un agraciado mozo que dentro de aquella ermita habrá doce o catorce días se ha venido a vivir una vida más áspera de lo que a mí me parece que puedan llevar sus poco años; » (p. 268)</p> <p>>« vieron a un cabo, sentado encima de una dura piedra, a un dispuesto y agraciado mancebo, al parecer de edad de veinte y dos años, vestido de un tosco buriel, con los pies descalzos y una áspera sogá ceñida al cuerpo, que de cordón le servía. Estaba con la cabeza inclinada a un lado, y la una mano asida de la parte de la túnica que sobre el corazón caía, y el otro brazo a la otra parte flojamente derribado; » (p. 272)</p> <p>TIMBRIO: > presentado en el relato de Silerio: « En la antigua y famosa ciudad de Jerez, cuyos moradores de Minerva y Marte son favorecidos nació Timbrio, un valeroso caballero, del cual, si sus virtudes y generosidad del ánimo hubiese de contar, a difícil empresa me pondría. » (p. 274)</p> <p>PRANSILES: > presentado en el relato de Silerio: « el ofendido caballero, que Pransiles se llamaba » (p. 275)</p>	<p>la recatada condición de la discreta Galatea, por quien él muere, temo que más aún debe de estar quejoso que satisfecho.</p> <p>-No me maravillaría yo de eso –respondió Damón-, porque con cuantas gracias y particulares dones que el Cielo enriqueció a Galatea, al fin fin la hizo mujer, en cuyo frágil sujeto no se halla todas veces el conocimiento que se debe (...) y que la discreción de Galatea es tanta que no da muestras de querer ni de aborrecer a Elicio. » (p. 257-258)</p> <p>SILVERIA : « Silveria, de los verdes ojos » (p. 258)</p> <p>NÍSIDA : > presentada por Silerio « el desdichado Timbrio estaba enamorado de una señora principal de aquella ciudad, cuyos padres eran españoles, aunque ella en Nápoles había nacido. Su nombre era Nísida, y su hermosura tanta que me atrevo a decir que la Naturaleza cifró en ella el extremo de sus perfecciones, y andaban tan a una en ella la honestidad y la belleza, que lo que la una encendía la otra enfriaba; » (p. 258)</p> <p>« De esa beldad peregrina la perfección soberana que al Cielo nos encamina, pues no es posible la humana, cante la lengua divina, y diga: bien se conviene que al alma que en sí contiene ser tan alta y milagroso se le diese el velo hermoso más que el mundo tuvo o tiene. Tomó del sol los cabellos; del sesgo cielo, la frente; de la estrella más luciente, que ya no da luz ante ellos. Como quien puede y se atreve, a la grana y a la nieve robó las colores bellas, que lo má perfecto de ellas a tus mejillas se debe. De marfil y de coral, formó los dientes y labios, do sale rico caudal de agudos dichos y sabios, y armonía celestial. De duro mármol ha hecho el blanco y hermoso pecho,</p>
--	---

	<p>TIMBRIO: > presentado en el relato de Silerio: « conocí que era mi buen amigo Timbrio, el cual venía a pie, con unas esposas a las manos y una soga a la garganta, los ojos enclavados en el crucifijo que delante llevaba » (p. 277)</p> <p>DARANIO Y OTROS PASTORES: «vieron venir hacia ellos hasta una docena de gallardos pastores puestos en dos hileras, y en medio venía un dipuesto pastor coronado con una guirnada de madreselva y de otras diferentes flores. Traía un bastón en la una mano, y con grave paso poco a poco se movía, y los demás pastores, andando con el mismo aplauso y tocando todos sus instrumentos, daban de sí agradable y extraña uesta. Luego que Elicio, los vio, conoció ser Daranio el pastor que en medio traían y los demás ser todos circunvecinos que a sus bodas querían hallarse. » (p. 301-302)</p>	<p>y de tal obra ha quedado tanto el suelo mejorado, cuanto el Cielo satisfecho. » (p. 288)</p> <p>BLANCA: > presentada en el relato de Silerio: « otra hermana suya, que Blanca se llamaba, de menos años, aunque no de menos discreción y hermosura que Nísida » (p. 290)</p> <p>NÍSIDA : > presentada por Timbrio en el relato de Silerio : « ¡Oh Nísida, Nísida, y cuán cierto está tu hermosura, que se ha de pagar la culpa del que se atreve a mirarla con la pena de morir por ella! » (p. 299)</p> <p>BLANCA: > presentada en el relato de Silerio: « ¡Oh Blanca, a quien rendida está la nieve, y en condición más que la nieve helada! » (p. 300)</p> <p>GALATEA, FLORISA Y TEOLINDA: « la hermosa Galatea con las discretas pastoras Florisa y Teolinda, la cual, por no ser conocida de Damón y Tirsi, se había puesto un blanco velo ante su hermoso rostro. » (p. 305)</p>
Livre 3	<p>MIRENO > presentado por Elicio: « -Poco se perderá, pastores en escuchar al desdichado Mireno, que sin duda, es el pastor que canta; y a quien ha traído la Fortuna a términos que imagino que no espera él ninguno contento. » (p. 319)</p> <p>SILERIO > autorretrato: « Y así, he escogido este hábito que veis y la ermita que habéis visto, adonde en dulce soledad reprima mis deseos y encamine mis obras a mejor paradero, puesto que, como viene de tan atrás la corrida de las malas inclinaciones que hasta aquí he tendio, no son tan fáciles de parar que no trascorran algo y vuelva la memoria a combatirme representándome las pasadas cosas. Y cuando en estos puntos me veo, al son de aquella arpa que escogí por compañera de mi soledad, procuro aliviar la pesada carga de mis cuidados, hasta que el Cielo le tenga</p>	<p>SILVERIA > presentada por Erastro y Elicio: « -¿Cómo le ha de esperar –dijo Erastro-, si mañana se desposa Daranio con a pastora Silveria, con quien él pensaba casarse? Pero, en fin, han podido más con los padres de Silveria las riquezas de Daranio que las habilidades de Mireno. -Verdad dices –replicó Elicio- pero con Silveria más había de poder la voluntad que de Mireno tenía conocida, que otro tesoro alguno; » (p. 319)</p> <p>SILVERIA > presentada por Mireno: « De ti me pesa, dulce mi enemiga, que tantas tuyas perfecciones con un avara muestra has afeado. Tanto del oro te mostraste amiga, que echaste a las espaldas mis pasiones y al olvido entregaste mi cuidado. En fin, ¡que te has casado! » (p. 323)</p>

	<p>y se acuerde de llamarme a mejor vida. » (p. 327)</p> <p>MIRENO: « Sólo el triste y desdichado Mireno era aquel a quien todas estas alegrías causaban suma tristeza, el cual, habiéndose salido de la aldea por no ver hacer sacrificio de su gloria, se subió en una costezuela que junto al aldea estaba; y allí, sentándose al pie de un antiguo fresno, puesta la mano en la mejilla y la caperuza encajada hasta los ojos, que en el suelo tenía clavados, comenzó a imaginar el desdichado punto en que se hallaba. » (p. 329)</p> <p>DARANIO: « A esta sazón salió el rico pastor Daranio a la serrana vestido: traía camisa alta de cuello plegado, almilla de frisa, sayo verde escotado, zaragüelles de delgado lienzo, antiparas azules, zapato redondo, cinto tachonado, y de la color del sayo, una cuarteada caperuza. » (p. 338-339)</p> <p>ORFENIO: « Con esta última canción del celoso Orfenio dieron fin a su égloga los discretos pastores. » (p. 319)</p> <p>DAMÓN: « Calló en diciendo esto el famoso Damón y llevó tras la suya las contrarias opiniones de algunos que escuchado le habían, dejando a todos satisfechos de la verdad que con tanta llaneza les había mostrado. » (p. 373)</p> <p>OROMPO, CRISIO, MARSILIO Y ORFENIO: « Pero no se quedara sin respuesta si los pastores Orompo, Crisio, Marsilio y Orfenio hubieran estado presentes a su plática, los cuales, cansados de la recitada égloga, se habían ido a casa de su amigo Daranio. » (p. 373)</p> <p>FRANCENIO, LAUSO Y ARSINDO: « entraban tres dispuestos pastores, que luego de todos fueron conocidos, los cuales eran el gentil Francenio, el libre Lauso y el</p>	<p>« Mas eres tan inhumana y de tan mudable ser, que lo que quisiste ayer has de aborrecer mañana. Y así, por extraña cosa, dirá aquel de ti hable: “Hermosa, pero mudable; mudable, pero hermosa. » (p. 336)</p> <p>SILVERIA: « No menos salió bien aderezada su esposa Silveria, porque venía con saya y cuerpos leonados guanecidos, de raso blanco, camisa de pechos labrada de azul y verde, gorguera de hilo amarillo sembrado de argentería, invención de Galatea y Florisa, que la vistieron; garbín turquesado con flecos de encarnada seda, alcorque dorado, zapatillas justas, corales ricos y sortija de oro, y, sobre todo, su belleza, que más que todo la adornaba. » (p. 339)</p> <p>GALATEA, FLORISA Y TEOLINDA: « Salió luego tras ella la sin par Galatea, como sol tras el aurora, y su amiga, Florisa, con otras muchas y hermosas pastoras que por honrar las bodas a ellas habían venido. » (p. 339)</p> <p>GALATEA > presentada por Erastro: « -¿Qué miras, pastor, si a Galatea no miras? Pero ¿cómo podrás mirar el sol de sus cabellos, el cielo de su frente, las estrellas de sus ojos, la nieve de su rostro, la grana de sus mejillas, el color de sus labios, el marfil de sus dientes, el cristal de su cuello, el mármol de su pecho? » (p. 339-340)</p> <p>LISTEA > presentada por Orompo: « Cuando a Listea del suelo quitaste, tu ser, tu valor, tu fuerza, tu brío, tu ira, tu mando y tu señorío, con sólo aquel triunfo al mundo mostraste. Llevando a Listea, también te llevaste la gracia, el donaire, belleza y cordura mayor de la tierra, y en su sepultura este bien todo con ella encerraste. » (p. 347)</p> <p>BELISA > presentada por Marsilio: « Aquí y allí me alcanza el desdén riguroso</p>
--	--	---

	<p>anciano Arsindo. » (p. 373)</p>	<p>de la sin par, cruel pastora mía, sin que amor ni esperanza un término dichoso me puedan prometer en tal porfía. ¡Belisa, luz del día, gloria de la edad nuestra» (p. 349)</p>
<p>Livre 4</p>	<p>CUATRO HOMBRES: « vieron atravesar por una quebrada que poco desviada de ellas estaba cuatro hombres de a caballo y algunos de a pie, que luego conocieron ser cazadores en el hábito y en los halcones y perros que llevaban. » (p. 382)</p> <p>GRISALDO > presentado por Teolinda: « el caballero que con ella está es Grisaldo, hijo mayor del rico Laurencio, que junto a vuestra aldea tiene otras dos suyas. » (p. 384)</p> <p>ARTANDRO > presentado por Rosaura: « vino asimismo a visitar a mi padre un valeroso caballero aragonés que Artandro se llama, el cual, vencido, a lo que él mostró, de mi hermosura, si alguna tengo, con grandísima solicitud procuró que yo con él me casase sin que mi padre lo supiese. » (p. 394)</p> <p>ARTIDORO Y GALERCIO > presentados por Rosaura: « que aquel Artidoro que ellos pensaban ser él por ventura no fuese un hermano suyo que le parecía en tanto extremo como descubriría la verdad cuando les mostrase que se habían engañado teniendo a él por Artidoro, porque él se llamaba Galercio, hijo de Briseno, natural de la aldea de Grisaldo. » (p. 397)</p> <p>LAUSO > presentado por Damón: « la de un pastor mío que Lauso se llama, el cual, después de haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros, en los trabajosos del duro Marte, al fin se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida! » (p. 406)</p> <p>LENIO Y AURELIO: « A esta sazón, ya que Lenio se preparaba a</p>	<p>GALATEA, FLORISA Y TEOLINDA: « Con esta promesa de Teolinda se satisficieron Galatea y Florisa y determinaron de acompañarla algún trecho fuera del lugar; y así, tomando las dos solos sus cayados y habiendo proveído el zurrón de Teolinda de algunos regalos para el trabajoso camino, se salieron con ella del aldea. » (p. 382)</p> <p>DOS HERMOSAS PASTORAS: « estaban dos pastoras de gallardo talle y brío. Traían los rostros rebozados con dos blancos lienzos » (p. 382)</p> <p>ROSAURA > presentada por Teolinda: « aquella pastora que se ha quitado el rebozo es la bella Rosaura, hija de Roselio, señor de una aldea que a la nuestra está vecina; y no sé qué pueda ser la causa que la haya movido a ponerse en tan extraño traje y a dejar su tierra, cosas que tan en perjuicio de su honestidad se declaran. » (p. 384)</p> <p>LEOPERSIA > presentada por Rosaura: « Hanme dicho que te casas con Leopersia, la hija de Marcelio, tan a gusto tuyo que eres tú mismo el que la procuras. » (p. 385)</p> <p>ROSAURA: « En tanto que estas palabras Grisaldo decía, tenía la hermosa Rosaura los ojos clavados en su rostro, vertiendo por ellos tantas lágrimas que daban bien a entender el dolor que en el alma sentía. » (p. 388)</p> <p>LEOPERSIA > presentada por Rosaura: « la rica y hermosa Leopersia, que bien debéis conocerla por la fama de su riqueza y hermosura. » (p. 394)</p> <p>SILENA > presentada por Lauso: « ¡Oh, más que la belleza misma bella, más que la propia discreción discreta, sol a mis ojos y a mi mar estrella! » (p. 400)</p>

<p>decir os vituperios de amor, llegaron a la fuente el venerable Aurelio, padre de Galatea con algunos pastores. » (p. 415)</p> <p>TIRSI > presentado por Lenio: « el famoso Tirsi, cuya crianza en famosas academias y cuyos bien sabidos estudios no pueden asegurar en mi pretensión sino segura pérdida. » (p. 416)</p> <p>LENIO Y TIRSI > presentados por el amigo de Darinto: « como nos lo ha mostrado lo que hemos oído al desamorado Lenio y al discreto Tirsi, cuyas razones y argumentos más parecen de ingenios entre libros y las aulas criados, que no de aquellos que entre pajizas cabañas son crecidos. » (p. 452)</p> <p>SILERIO > presentado por Timbrio: « ¿Es por ventura ese Silerio que has nombrado el que es mi verdadero amigo, el que es la mitad de mi alma, el que yo deseo ver más que otra cosa que me pueda pedir el deseo? » (p. 455)</p> <p>GALERCIO: « El pastor estaba ante ella de rodillas, con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desenvainado en la derecha mano, y con la izquierda tenía asida a la pastora de un blanco cendal que encima de los vestidos traía. » (p. 457-458)</p> <p>ARTIDORO Y GALERCIO > presentados por Leonarda: « -Sin duda que te engañas, hermana – respondió Leonarda-, y no me maravillo, que en ese mismo error cayeron todos los de nuestra aldea, creyendo que este pastor era Artidoro, hasta que claramente vinieron a entender que no era sino su hermano Galercio, que tanto se parece el uno al otro como nosotras la una a la otra, y aún si puede haber mayor semejanza, mayor semejanza tienen. » (p. 461)</p> <p>GALERCIO Y ARTIDORO: « a lo cual la pastora respondió que se llamaba Galercio y que tenía otro llamado Artidoro, que le parecía tanto que apenas se</p>	<p>LAS DOS DAMAS: « Hasta este punto habían tenido las damas cubiertos los rostros con dos ricos antifaces, pero, viendo que los pastores se quedaban, se descubrieron, descubriendo una belleza extraña que en gran admiración puso a todos los que la vieron, pareciéndoles que, después de la de Galatea, no podía haber en la tierra otra que se igualase. Eran las dos damas igualmente hermosas, aunque la una de ellas, que de más edad parecía, a la más pequeña en cierto donaire y brío se aventajaba. » (p. 404)</p> <p>TEOLINDA, LEONARDA, ROSAURA: « Bien es verdad que la lastimada Teolinda, la enamorada Leonarda, la bella Rosaura y aun la dama que con Darinto y su compañero venía, claramente vieron figurados en el discurso de Lenio mil puntos de los sucesos de sus amores. » (p. 433-434)</p> <p>BLANCA: « Lo mesmo dijo la otra dama, que era su hermana Blanca, la mesma que Silerio había dicho y la que más muestras dio de contento. » (p. 456)</p> <p>UNA JOVEN PASTORA: « Llegó a la fuente una hermosa pastorcilla de hasta edad de quince años, con su zurrón al hombro y cayado en la mano. » (p. 457)</p> <p>GELASIA: « Volvieron todos los ojos a la parte que la pastora señalaba y vieron que al pie de un verde sauce estaba arrimada una pastora vestida como cazadora ninfa, con una rica aljaba que del lado le pendía y un encorvado arco en las manos, con sus hermosos y rubios cabellos cogidos con una verde guirnalda. » (p. 457)</p> <p>GELASIA > presentada por Galercio: « ¡Oh, ingrata y desconocida Gelasia, y con cuán justo título has alcanzado el renombre de cruel que tienes! Vuelve, endurecida, los ojos a mirar al que por mirarte está en el extremo de dolor que imaginarse puede. » (p. 458)</p>
---	--

	diferenciaban si no era por alguna señal de los vestidos o por el órgano de la voz, que en algo difería. » (p. 461)	
Livre 5	<p>LAUSO: « era el pastor Lauso el que, al son de un pequeño rabel, unos versos decía; y por ser el pastor tan conocido y saber ya todos la mudanza que de su libre voluntad había hecho, de común parecer recogieron el paso y se pararon a escuchar lo que Lauso cantaba. » (p. 471)</p> <p>SILERIO: « guiados por el sonido de la arpa, con el resplandor claro de la luna vieron que estaba sentado en el tronco de un olivo, solo y sin otra compañía que la de su arpa, la cual tan dulcemente tocaba. » (p. 476)</p> <p>SILERIO Y TIMBRIO: « No pudo acabar Timbrio el comenzado soneto, porque el oír Silerio su voz y el conocerle todo fue uno, y, sin ser parte a otra cosa, se levantó de do sentado estaba y se fue a abrazar del cuello de Timbrio, con muestras de tan extraño contento y sobresalto que, sin hablar palabra, se transpuso y estuvo un rato sin acuerdo. » (p. 482)</p> <p>DARINTO: « Díjole asimismo Timbrio cómo aquel caballero Darinto, que con él venía y de quien él había hecho mención en la plática pasada, conociendo quién era Blanca y llevado de su hermosura, se había enamorado de ella, con tantas veras que la pidió por esposa a su hermana Nísida, la cual le desengañó que Blanca no lo haría en manera alguna, y que, agraviado de esto Darinto, creyendo que por el poco valor suyo le desechaban; » (p. 471)</p> <p>ELICIO Y ERASTRO: « vieron estar no lejos de ellos, al pie de un crecido nogal, dos pastores, el uno sentado sobre la hierba verde, y el otro tendido en el suelo y la cabeza puesta sobre las rodillas</p>	<p>SILENA: « En lo que se detuvo Lauso en decir estos versos y en alabar la singular hermosura, discreción, donaire, honestidad y valor de su pastora, a él y a Damón se les aligeró la pesadumbre del camino. » (p. 476)</p> <p>NÍSIDA: « Si la extremada gracia con la que la hermosa Nísida cantaba causó admiración a los que con ella iban, ¿qué causaría en el pecho de Silerio, que, sin faltar punto, notó y escuchó todas las circunstancias de su canto? » (p. 479)</p> <p>BLANCA Y NÍSIDA > presentadas por Timbrio: « Oídas estas nuevas por las dos desdichadas hermanas, digan ellas lo que sintieron, si se atreven, que yo sólo sé decir que después supe que, levantándose las dos de do estaban, tirando de sus rubios cabellos arañando sus hermosos rostros, sin que nadie pudiese detenerlas, vinieron adonde yo desmayado estaba, y allí comenzaron a hacer tan lastimero llanto que a los mismos pechos de los crueles bárbaros enternecieron. » (p. 471)</p> <p>GALATEA, ROSAURA, FLORISA Y SILERIA: « Entonces acabó de conocer Damón cuánta verdad decían todos los que las gracias de Galatea alababan, la cual estaba en compañía de Rosaura y Florisa, y de la hermosa y recién casada Silveria, con otras dos pastoras de la misma aldea. Y puesto que Galatea vio venir a los pastores, no por eso quiso dejar su comenzado canto, antes pareció dar muestras de que recibía contento en que los pastores la escuchasen, los cuales así lo hicieron con toda la atención posible; y lo que alcanzaron a oír, de lo que la pastora cantaba, fue lo siguiente: » (p. 508)</p>

<p>del otro. Estaba el sentado con la cabeza inclinada, derramando lágrimas y mirando atentamente al que en las rodillas tenía; y así por esto, como por estar el otro con color perdida y rostro desmayado, no pudieron luego conocer quién era; mas cuando más cerca llegaron, luego conocieron que los pastores eran Elicio y Erastro: Elicio, el desmayado, y Erastro, el lloroso. » (p. 503-504)</p> <p>LENIO > presentado por Arsindo: « Bien creo que conocéis y conocemos todos al nombrado pastor Lenio, aquel cuya desamorada condición le adquirió renombre de desamorado; aquel que no ha muchos días que, por sólo decir mal de amor, osó tomar competencia con el famoso Tirsi, que está presente; aquel, digo, que jamás supo mover la lengua que para decir mal de maor no fuese; aquel que con tantas veras reprehendía a los que de la amorosa dolencia veía lastimados. Este, pues, tan declarado enemigo del amor, ha venido a término que tengo por cierto que no tiene el Amor quien con más veras le siga, ni aun él tiene vasallo a quien más persiga, porque le ha hecho enamorar de la desamorada Gelasia. » (p. 529)</p> <p>ARSINDO: «Y, diciendo esto, volvió los ojos a mirar al anciano Arsindo, y con ellos dijo lo que con la lengua callaba, porque todos entendieron que el tercero milagro que pudiera contar fuera ver enamoradas las canas de Arsindo de los pocos y verdes años de Maurisa » (p. 531)</p> <p>MELISO > presentado por Telesio: « el valor y fama del famoso y aventajado pastor Meliso, cuyas dolorosas obsequias se renuevan y se irán renovando de año en año tal día como mañana, en tanto que en nuestras riberas hubiere pastores y en nuestras almas no faltare el conocimiento de lo que se debe a la bondad y valor de Meliso. A lo menos, de mí os sé decir que, en tanto que la vida me durare, no dejaré de acordaros a su tiempo la obligación en que os tiene puestos la habilidad, cortesía y</p>	<p>GALATEA > presentada por Elicio: « Sin par Galatea. » (p. 512) « los cuales no querrán consentir en que se les arrebate y quite delante de sus ojos el sol que los alumbraba, y la discreción que los admira, y la belleza que los incita y anima a mil competencias. » (p. 513)</p> <p>GALATEA > presentada por Erastro: « no permitas que estas riberas nuestras queden desamparadas de aquella hermosura que la ponía y la daba a sus frescas y menudas hierbas, a sus humildes plantas y levantados árboles; no consientas, señor, que al claro Tajo se le quite la prenda que le enriquece y por quien él tiene más fama que no por las arenas de oro que en su seno cría; no quites a los pastores de estos prados la luz de sus ojos, la gloria de sus pensamientos y el honroso estímulo que a mil honrosas y virtuosas empresas les incitaba. Considera bien que, si de esta a la ajena tierra consientes que Galatea sea llevada, que te despojas del dominio que en estas riberas tienes, pues por Galatea solo le usas; » (p. 517)</p> <p>GELASIA > presentada por Arsindo: « la desamorada Gelasia, aquella cruel pastora » (p. 529)</p> <p>GELASIA > presentada por Maurisa: « la cruel Gelasia, cuya hermosura lleva siempre tras sí el alma de mi desdichado hermano » (p. 531)</p> <p>GELASIA > presentada por Lenio: « ¡Oh, dura Gelasia, esquiva, zahareña, dura, altiva! ¿Por qué gustas, di pastora, que el corazón que te adora en tantos tormentos viva?» (p. 537)</p>
---	--

	<p>virtud del sin par Meliso » (p. 534)</p> <p>LENIO: « cuando vieron venir hacia ellos al desamorado Lenio, con semblante tan triste y pensativo que puso admiración en todos; tan transportado en sus imaginaciones venía, que pasó lado con lado de los pastores sin que los viese, antes, torciendo el camino a la izquierda mano, no hubo andado muchos pasos cuando se arrojó al pie de un verde sauce y, dando un recio y profundo suspiro, levantó la mano y puniéndola por el collar del pellico, tiró tan recio que le hizo pedazos hasta abajo, y luego se quitó el zurrón del lado, y, sacando de él un pulido rabel, con grande atención y sosiego se le puso a templar; » (p. 535)</p>	
<p>Livre 6</p>	<p>MELISO > presentado por Telesio : « la triste sepultura donde reposan los honrados huesos del nombrado Meliso, honor y gloria de nuestras riberas. » (p. 545)</p> <p>MELISO: « comenzó a alabar las virtudes de Meliso, la integridad de su inculpable vida, la alteza de su ingenio, la entereza de su ánimo, la graciosa gravedad de su plática y la excelencia de su poesía y, sobre todo, la solicitud de su pecho en guardar y cumplir la santa religión que profesado había. » (p. 547)</p> <p>DAMÓN, LAUSO Y ARSINDO: « El canto de Damón acabó de confirmar en Timbrio y en Silerio la buena opinión que del raro ingenio de los pastores que allí estaban habían concebido; y más, cuando, a persuasión de Tirsi y de Elicio, el ya libre y desdeñoso Lauso, al son del a flauta de Arsindo, soltó la voz en semejantes versos: » (p. 599)</p> <p>GALERCIO: « Elicio y Arsindo, con los otros pastores, habían desnudado a Galercio; y, al desceñirle el pellico, que con todo el vestido, mojado estaba, se le cayó un papel</p>	<p>GALATEA, SILVERIA Y BELISA: « entre los cuales iban la sin par Galatea, nuevo milagro de hermosura, y la recién desposada Silveria, la cual llevaba consigo a la hermosa y zahareña Belisa, por quien el pastor Marsilio tan amorosas y mortales angustias padecía. » (p. 539)</p> <p>GALATEA > presentada por Elicio: «Añádese a todo esto criarse en estas riberas las más hermosas y discretas pastoras que en la redondez del suelo pueden hallarse, para cuyo testimonio, delando aparte el que la experiencia nos muestra y lo que tú, Timbrio, ha que estás en ellas y has visto, bastará traer, por ejemplo, a aquella pastora que allí ves, oh, Timbrio. » (p. 543)</p> <p>CALÍOPE: « Y estando, com se ha dicho, todos transportados en mirarla, la bella ninfa abrió los brazos a una y otra parte, e hizo que las apartadas llamas más se apartasen y dividiesen, para dar lugar a que mejor pudiese ser mirada; y luego, levantando el sereno rostro, con gracia y gravedad extraña, a semejantes razones dio principio: –(...) Mi nombre es Calíope; mi oficio y condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como debe alabada</p>

	<p>del seno, el cual alzó Tirsi, y abriéndole, vio que eran versos, y por no poderlos leer, por estar mojados, encima de una alta rama le puso al rayo del sol para que se enjugase. Pusieron a Galercio un gabán de Arsindo, y el desdichado mozo estaba como atónito y embelesado, sin hablar palabra alguna » (p. 614)</p> <p>LENIO: « Llegó el cansado Lenio a lo alto de la peña cuando ya Gelasia estaba al pie de ella; y viendo que no detenía el paso, sino que con más presteza por la espaciosa campaña le tendía, con fatigado aliento y laso espíritu se sentó en el mismo lugar donde Gelasia había estado, y allí comenzó con desesperadas razones a maldecir su ventura. » (p. 616)</p> <p>ELICIO: « quiriéndoselos mostrar a Elicio, vio tan mudado de color y de semblante que una imagen de muerto parecía. » (p. 622)</p>	<p>ciencia de la Poesía. » (p. 560)</p> <p>AMARILI > presentada por Damón: « Amarili, ingrata y bella, ¿quién os podrá enternecer, si os vienen a endurecer las ansias de mi querella y la fe de mi querer? » (p. 598)</p> <p>SILENA > presentada por Lauso: « Silena del Cielo y mía muchas veces la llamaba, porque tan hermosa estaba, que del Cielo parecía; mas ahora, sin recelo, mejor la podré llamar serena falsa del mar, que no Silena del Cielo. » (p. 600)</p> <p>GELASIA: « vieron encima de una pendiente roca que sobre el río caía una gallarda y dispuesta pastora, sentada sobre la misma peña, mirando con risueño semblante todo lo que los pastores hacían, la cual fue luego de todos conocida por la cruel Gelasia. » (p. 614)</p> <p>GELASIA > presentada por Galercio: « ¡Ángel de humana figura, Furia con rostro de dama, Fría y encendida llama Donde mi alma se apura! » (p. 614)</p> <p>GALATEA > presentada por Elicio: « -El Cielo te pague, discreto Tirsi, el consuelo que me has dado, con el cual (y con la voluntad de Galatea, que, a lo que creo, no discrepará de la nuestra), sin duda, entiendo que tan notorio agravio como el que se hace a todas estas riberas en desterrar de ellas la rara hermosura de Galatea, no pase adelante. Y tornándole a abrazar, tornó a su rostro la color perdida, pero no tornó al de Galatea, a quien fue oír la embajada de los pastores como si oyera la sentencia de su muerte. » (p. 623)</p>
--	---	--

- Annexe 12 : Les personnages dans le *Persiles*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

LIBRO	Capítulo	Personajes
1	1	<p>p. 127 : « el bárbaro Corsicurvo »</p> <p>p. 128 : « la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada. »</p> <p>p. 128 : « un mancebo, al parecer de hasta diez y nueve o veinte años, vestido de lienzo basto, como marinero, pero hermoso sobre todo encarecimiento. Lo primero que hicieron los bárbaros fue requerir las esposas y cordeles con que a las espaldas traís ligadas las manos; luego le sacudieron los cabellos, que, como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían; limpiáronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y eterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban. » > PERIANDRO</p> <p>p. 132 : « hallando allí al tan desfigurado como hermoso mancebo » > PERIANDRO</p>
	2	<p>en boca de Taurisa :</p> <p>p. 135 : « El capitán y señor deste navío se llama Arnaldo; es hijo heredero del rey de Dinamarca » >ARNALDO</p> <p>p. 135-136 : « a cuyo poder vino, por diferentes y estraños acontecimientos, una principal doncella, a quien yo tuve por señora, a mi parecer de tanta hermosura que, entre las que hoy viven en el mundo, y entre aquellas que puede pintar en la imaginación el más agudo entendimiento, puede llevar la ventaja. Su discreción iguala a su belleza y, sus desdichas, a su discreción y a su hermosura; su nombre es Auristela; sus padres, de linaje de reyes y de riquísimo estado. Esta, pues, a quien todas estas alabanzas vienen cortas, se vio vendida y comprada de Arnaldo » > AURISTELA</p> <p>p. 140 : « Respondióle que, aunque ella imaginaba que el tiempo había podido dar a Auristela la ocasión de querer bien a un tal Periandro, que la había sacado de su patria, caballero generoso, dotado de todas las partes que le podían hacer amable de todos aquellos que le conociesen » > PERIANDRO</p> <p>p. 141 : « Vistieron a Taurisa rica y gallardamente, al modo que suelen vestirse las ninfas de las aguas o las hamadriades de los montes » > TAURISA</p> <p>en boca de Periandro :</p> <p>p. 142 : « Mi nombre es Periandro, de nobilísimos padres nacido, y al par de mi nobleza corre mi desventura y mis desgracias, las cuales, por ser tantas, no conceden ahora lugar para contártelas. » > PERIANDRO</p> <p>p. 142 : « Esa Auristela que buscas es una hermana mía que también yo ando buscando, que por varios acontecimientos, ha un año que nos perdimos. Por el nombre y por la hermosura que me encareces, conozco, sin duda, que es mi perdida hermana » >AURISTELA</p>

	<p>p. 143 : « Cuadráronle a Arnalda las razones de Periandro y, sin reparar en algunos inconvenientes que se le ofrecían, las puso en obra y, de muchos y ricos vestidos de que venía proveído, por si hallaba a Auristela, vistió a Periandro que quedó al parecer la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues, si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele. Los del navío quedaron admirados; Taurisa atónita; el príncipe, confuso. » >PERIANDRO</p>
3	<p>p. 146 : « Traían sobre los hombros a una mujer bárbara, pero de mucha hermosura, la cual, antes que otro alguno hablase, dijo en lengua polaca : » > TRANSILA</p> <p>en boca de Arnaldo :</p> <p>p. 147 : « entre otras presas que a nuestras manos han venido, ha sido la de esta doncella –y señaló a Periandro-, la cual, por ser una de las más hermosas, o, por mejor decir, la más hermosa del mundo, os la traemos a vender » > PERIANDRO</p> <p>p. 148 : « Hízose así: levantóse en pie Periandro, descubrió el rostro, alzó los ojos al cielo, mostró dolerse de su ventura, estendió los rayos de sus dos soles a una y otra parte, que, encontrándose con los del bárbaro capitán, dieron con él en tierra. A lo menos, así lo dio a entender el hincarse de rodillas, como se hincó, adorando a su modo en la hermosa imagen que pensaba ser mujer. » > PERIANDRO</p>
4	<p>p. 149-150 : « Entre los que vinieron a concertar la compra de la doncella, vino con el capitán un bárbaro llamado Bradamiro, de los más valientes y más principales de toda la isla, menospreciador de toda ley, arrogante sobre la misma arrogancia y atrevido tanto como él mismo, porque no se halla con quien compararlo. » >BRADAMIRO</p> <p>p. 151-152 : « Miró atentamente Periandro, por ver si por ventura conocía al desdichado a quien su corta suerte había puesto en el mismo extremo en el que se había visto; pero no pudo verle el rostro de lleno en lleno, a causa que tenía inclinada la cabeza y, como de industria, parecía que no dejaba de verse de nadie. » > AURISTELA</p> <p>p. 152 : « Pero no dejó de conocer a la mujer que decían ser guardiana de la prisión, cuya vista y conocimiento le suspendió el alma y le alborotó los sentidos, porque claramente, y sin poner duda en ello, conoció ser Cloelia, ama de su querida Auristela. » > CLOELIA</p> <p>en boca de Cloelia :</p> <p>p. 153 : « -Mira, ¡oh gran gobernador!, lo que haces, porque ese varón que mandas sacrificar, no lo es, ni puede aprovechar ni servir en cosa alguna a tu intención, porque es la más hermosa mujer que puede imaginarse. Habla, hermosísima Auristela, y no permitas, llevada de la corriente de tus desgracias, que te quiten la vida, poniendo tasa a la provdiencia de los cielos, que te la pueden guardar y conservar para que felicemente la goces. » > AURISTELA</p> <p>p. 153 : « Mandó el capitán desatarle y dar libertad a las manos y luz a los</p>

	<p>ojos y, mirándole con atención; le pareció ver el más hermoso rostro de mujer que hubiese visto, y juzgó, aunque bárbaro, que, si no era el de Periandro, ninguno otro en el mundo podría igualársele. »</p> <p>> AURISTELA</p> <p>p. 158 : « Llegó en esto la luz, que la traía uno al parecer bárbaro, cuyo aspecto la edad de poco más de cincuenta años le señalaba. »</p> <p>> ANTONIO EL PADRE</p> <p>p. 159 : « Salieron, con teas encendidas en las manos, dos mujeres vestidas al traje bárbaro: la una, muchacha de hasta quince años y, la otra, hasta treinta; ésta hermosa, pero, la muchacha, hermosísima. »</p> <p>> RICLA Y CONSTANZA</p>
5	X
6	<p>En el relato de Antonio :</p> <p>p. 174 : « y la buena suerte y los piadosos cielos, que aún del todo no me tenían olvidado, me depararon una muchacha bárbara, de hasta edad de quince años » > RICLA</p> <p>p. 174 : « Yo no me hartaba de mirarla, pareciéndome antes ángel del cielo que bárbara de la tierra. » > RICLA</p> <p>p. 175 : « esperé el día y en él esperé también la vuelta de mi bárbara hermosa, de quien comencé a temer y a recelar que me había de descubrir y entregarme a los bárbaros, de quien imaginé estar llena esta isla, pero sacóme deste temor el verla volver algo entrado el día, bella como el sol, masa como una cordera, no acompañada de bárbaros que me prendiesen, sino cargada de bastimentos que me sustentasen. » > RICLA</p>
7	X
8	X
9	<p>p. 194 : « Por estas joyas vinieron en conocimiento de que Auritela y Periandro eran gente principal, puesto que mejor declaraba esta verdad su gentil disposición y agradable trato. » > PERIANDRO y AURISTELA</p>
10	<p>En el relato de Manuel de Sosa Coitiño:</p> <p>p. 199 : « Junto a las casas de mis padres, casi pared en medio, estaba la de otro caballero del antiguo linaje de los Pereiras, el cual tenía sola una hija, única heredera de sus bienes, que eran muchos, báculo y esperanza de la prosperidad de sus padres; la cual, por el linaje, por la riqueza y por la hermosura, era deseada de todos los mejores del reino de Portugal; » > LEONORA</p> <p>p. 203 : « y en esto salió por la puerta del claustro la sin par Leonora, acompañada de la priora y de otras muchas monjas, vestida de raso blanco acuchillado, con saya entera a lo castellano, tomadas las cuchilladas con ricas y gruesas perlas. Venía forrada la saya en tela de oro verde; traía los cabellos sueltos por las espaldas, tan rubios, que deslumbraban los del sol y, tan luengos, que casi besaban la tierra; la cintura, collar y anillos que traía, opiniones ubo que valían un reino. Torno a decir que salió tan bella, tan costosa, tan gallarda y tan ricamente compuesta y adornada, que causó envidia</p>

	<p>en las mujeres y admiración en los hombres. De mi sé decir que quedé tal con su vista, que me hallé indigno de merecerla, por parecerme que la agraviaba, aunque yo fuera el emperador del mundo. » > LEONORA</p> <p>p. 203-204 : « Subió en él primero la hermosa doncella, donde al descubierto mostró su gallardía y gentileza; pareció a todos los ojos que la miraban lo que suele parecer la bella aurora al despuntar del día, o lo que dicen las antiguas fábulas que parecía la casta Diana en los bosques, y algunos creo que hubo tan discretos que no la acertaron a comparar sino a sí misma. » > LEONORA</p>
11	<p>p. 208 : « Saltó en tierra, en hombros de Periandro y de los dos bárbaros, padre e hijo, la hermosa Auristela, vestida con el vestido y adorno con que fue Periandro vendido a los bárbaros por Arnaldo; salió con ella la gallarda Transila y la bella bárbara Constanza; con Ricla, su madre, y todos los demás de las barcas acompañaron este escuadrón gallardo.</p> <p>De tal manera causó admiración, espanto y asombro la bellísima escuadra en los de la mar y la tierra, que todos se postraron en el suelo y dieron muestras de adorar a Auristela; mirábanla callando y con tanto respeto, que no acertaban a mover las lenguas, por no ocuparse en otra cosa que en mirar. » > ESCUADRÓN GALLARDO</p>
12	<p>p. 210-211 : « Fue un anciano varón, al parecer de edad de sesenta años, vestido de una ropa de terciopelo negro que le llegaba a los pies, forrada en felpa negra y ceñida con una de las que llaman colonias de seda; en la cabeza traía un sombrero alto y puntiagudo, asimismo, al parecer, de felpa. » > MAURICIO</p> <p>p. 211 : « Tras él bajó al esquife un gallardo y brioso mancebo, de poco más edad de veinte y cuatro años, vestido, a lo marinero, de terciopelo negro, una espada dorada en las manos y una daga en la cinta. » > LADISLAO</p> <p>p. 211 : « Luego, como si los arrojaran, echaron de la nave al esquife un hombre lleno de cadenas y una mujer con él enredada y presa con las cadenas mismas: él de hasta cuarenta años de edad y ella, de más de cincuenta; él, brioso y despechado y, ella, malencólica y triste. »</p> <p>> CLODIO y ROSAMUNDA</p> <p>En el relato de Mauricio:</p> <p>p. 216 : « veis aquí donde veo salir, con una lanza terciada en las manos, a la gran sala donde toda la gente estaba, a Transila, hermosa como el sol, brava como una leona y airada como una tigre. »</p>
13	<p>p. 218 : « Aquí dio fin Transila a su plática, teniendo a todos colgados de la suavidad de su lengua y admirados del extremo de su hermosura, que, después de la de Auristela, ninguna se le igualaba. » > TAURISA</p>
14	<p>En boca de Clodio :</p> <p>p. 222-223 : « Sabed, señores –mirando a todos los circunstantes, prosiguió-, que esta mujer que aquí veis, atada como loca y libre como atrevida, es aquella famosa Rosamunda, dama que ha sido concubina del rey de Inglaterra, de</p>

	<p>cuyas impúdicas costumbres hay largas historias y longísimas memorias en todas las gentes del mundo. » > ROSAMUNDA</p> <p>p. 223 : « Tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre; deléitanme las maliciosas agudezas y, por decir una, perderé yo, no sólo un amigo, pero cien mil vidas. No me ataban la lengua prisiones, ni enmudeció destierros, ni atemorizaban amenazas, ni enmendaban castigos. » > CLODIO / AUTORRETRATO</p>
15	<p>En boca de Arnaldo :</p> <p>p. 229 : « - ¡Seas bien hallada, norte por donde se guían mis honestos pensamientos y estrella fija que me lleva al puerto donde han de tener reposo mis buenos deseos! » > AURISTELA</p>
16	<p>En boca de Arnaldo :</p> <p>p. 231 : « -No es posible, Periandro amigo, sino que tu hermana Auristela te habrá dicho la voluntad que, en dos años que estuvo en poder del rey, mi padre, le mostré, tan ajustada con sus honestos deseos que jamás me salieron palabras a la boca que pudiesen turbar sus castos intentos. Nunca quise saber más de su hacienda de aquello que ella quiso decirme, pintándola en mi imaginación, no como persona ordinaria y de bajo estado, sino como a reina de todo el mundo, porque su honestidad, su gravedad, su discreción, tan en extremo estremada, no me daba lugar a que otra cosa pensase. »</p> <p>> AURISTELA</p> <p>p. 231 : « jamás me quiso decir su calidad ni la de sus padres, ni yo, como ya he dicho, le importuné me la dijese, pues ella sola, por sí misma, sin que traiga dependencia de otra alguna nobleza, merece, no solamente la corona de Dinamarca, sino de toda la monarquía de la tierra. » > AURISTELA</p>
17	<p>En boca de Arnaldo :</p> <p>p. 236 : « Taurisa, tu doncella, habrá dos días que la entregué a dos caballeros amigos míos que encontré en medio dese mar, que en un poderoso navío iban a Irlanda, a causa que Taurisa iba muy mala y con poca seguridad de la vida » > TAURISA</p>
18	X
19	<p>En boca de Rosamunda :</p> <p>p. 255 : « -Ves aquí ¡oh nuevo cazador, más hermoso que Apolo! otra nueva Dafne, que no te huye, sino que te sigue. No mires que ya a mi belleza la marchita el rigor de edad ligera siempre, sino considera en mí a la que fue Rosamunda, domadora de las cervices de los reyes y de la libertad de los más esentos hombres. Yo te adoro, generoso joven » > ROSAMUNDA y ANTONIO EL MOZO</p>
20	X
21	<p>p. 263 : « temiendo que la mucha hermosura de Auristela, la gallardía y buen parecer de su hija Transila, los pocos años y nuevo traje de Constanza no</p>

		despertarsen en aquellos cosarios algún mal pensamiento. » >AURISTELA, TRANSILA y CONSTANZA
22		En el relato del capitán: p. 206 : « Esta costumbre, a mi parecer justa y santa, puso el cetro del reino en las manos de Policarpo, varón insigne y famoso así en las armas como en las letras, el cual tenía, cuando vino a ser rey, dos hijas de estremada belleza, la mayor llamada Policarpa y, la menor, Sinforosa. » > POLICARPO, POLICARPA y SINFOROSA p. 267 : « Luego la hermosa presencia del mozo arrebató la vista y aun los corazones de cuantos le miraron, y yo desde luego le quedé aficionadísimo. » > PERIANDRO
23	X	
1	X	
2		p. 283 : « El cual [el rey Policarpo], acompañado de muchos y de sus dos hermosas hijas, Policarpa y Sinforosa, » > POLICARPO, POLICARPA y SINFOROSA En boca de Auristela : p. 286 : « -¿Por ventura, hermano, está entre esta gente la bellísima Sinforosa? » > SINFOROSA p. 287 : « Pero lo que más les puso en ella, principalmente a Sinforosa, fue ver la incomparable hermosura de Auristela. Fue también a la parte de esta admiración la belleza de Transila y el gallardo y nuevo traje, pocos años y gallardía de la bárbara Constanza, de quien no desdecía el buen parecer y donaire de Ricla, su madre. » >AURISTELA, TRANSILA, CONSTANZA y RICLA En el diálogo entre Auristela y Periandro : p. 287 : « -Por ventura, hermano, esta hermosísima doncella que aquí va ¿es Sinforosa, la hija del rey Policarpo? -Ella es –respondió Periandro–, sujeto donde tienen su asiento la belleza y la cortesía. -Muy cortés debe de ser –respondió Auristela–, porque es muy hermosa. » > SINFOROSA p. 288 : « -Si por obligaciones va, y vos por ellas encarecéis las hermosuras, la mía os ha de parecer la mayor de la tierra, según os tengo obligado. -Con las cosas divinas –replicó Periandro– no se han de comparar las humanas; las hipérboles alabanzas, por más que lo sean, han de parar en puntos limitados. Decir que una mujer es más hermosa que un ángel es encarecimiento de cortesía, pero no de obligación; sola en tí, dulcísima hermana mía, se quiebran las reglas y cobran fuerzas de verdad los encarecimientos que se dan a tu hermosura. » > SINFOROSA y AURISTELA

		<p>En el diálogo entre Auristela y Sinforosa : p. 294 : « Díjole también cómo las gracias de su hermano Periandro habían despertado en ella un modo de deseo que no llegaba a ser amor, sino benevolencia, pero que después, con la soledad y ociosidad, yendo y viniendo el pensamiento a contemplar sus gracias, el amor se le fue pintando, no como hombre particular, sino como a un príncipe: que si no lo era, merecía serlo. -Esta pintura me la grabó en el alma, y yo, inadvertida, dejé que me la grabase, sin hacerle resistencia alguna y, así, poco a poco, vine a quererle, a amarle y aun a adorarle, como he dicho. » > PERIANDRO</p> <p>p. 294-295 : « Más dijera Sinforosa, si no volviera Policarpa, deseosa de entretener a Auristela, cantando al son de una arpa que en las manos traía. Enmudeció Sinforosa, quedó perdida Auristela, pero el silencio de la una y el perdimiento de la otra no fueron parte para que dejasen de prestar atentos oídos a la sin par en música Policarpa » >POLICARPA</p> <p>En boca de Sinforosa : p. 296 : « Innumerables riquezas me dejó mi madre en su muerte, sin sabiduría de mi padre; hija soy de un rey, que, puesto que sea por elección, en fin es rey; la edad, ya la ves; la hermosura no se te encubre que, tal cual es, ya que no merezca ser estimada, no merece ser aborrecida. » > SINFOROSA AUTORRETRATO</p>
3	X	
4		<p>En boca de Clodio : p. 298 : « -El otro día te dije, señor, la poca seguridad que se puede tener de la voluble condición de las mujeres, y que Auristela, en efeto, es mujer, aunque parece un ángel, y que Periandro es hombre, aunque sea su hermano » > AURISTELA y PERIANDRO</p> <p>En boca de Arnaldo : p. 299 : « -Yo te agradezco, ¡oh Clodio! –dijo Arnaldo-, el buen consejo que me has dado, pero no consiente no permite el cielo que lo reciba. Auristela es buena, Periandro es su hermano y yo no quiero creer otra cosa, porque ella ha dicho que lo es, que, para mí, cualquiera cosa que dijere ha de ser verdad. Yo la adoro sin disputas, que el abismo casi infinito de su hermosura lleva tras sí el de mis deseos, que no pueden parar sino en ella, y por ella he tenido, tengo y he de tener vida. » > AURISTELA</p> <p>En boca de Auristela : p. 300 : « -Digo, hermano (que con este nombre te he de llamar en cualquier estado que tomes), digo que Sinforosa te adora y te quiere por esposo; dice que tiene riquezas increíbles y yo digo que tiene creíble hermosura (digo creíble porque es tal, que no ha menester que exageraciones la levanten ni hipérboles la engrandezcan) y, en lo que he echado de ver, es de condición blanda, de ingenio agudo y de proceder tan discreto como honesto. » > SINFOROSA</p>
5		<p>En boca de Policarpo : p. 305 : « El calor de su hermosura tierna ha encendido los huesos de mi edad</p>

		<p>madura; en las estrellas de sus ojos han tomado lumbre los míos, ya oscuros; la gallardía de su persona ha alentado la flojedad de la mía. » > AURISTELA</p> <p>p. 307 : « Era Clodio, como se ha visto en lo que de su vida y costumbres queda escrito, hombre malicioso sobre discreto, de donde le nacía ser gentil maldiciente, que el tonto y simple ni sabe murmurar ni maldecir » > CLODIO</p>
2	6	<p>En boca de Periandro :</p> <p>p. 312 : « -Sin duda, Auristela está celosa, que los celos se engendran, entre los que bien se quieren, del aire que pasa, del sol que toca y aun de la tierra que pisa. ¡Oh señora mía, mira lo que haces! No hagas agravio a tu valor ni a tu belleza, ni me quites a mí la gloria de mis firmes pensamientos, cuya honestidad y firmeza me va labrando una inestimable corona de verdadero amante. Hermosa, rica y bien nacida es Sinforosa, pero, en tu comparación, es fea, es pobre y de linaje humilde. » > AURISTELA y SINFOROSA</p> <p>p. 312-313 : « casi puedo decir que desde las mantillas y fajas de mi niñez te quise bien, y aquí pongo yo la razón del destino; con la edad y con el uso de la razón fue creciendo en mí el conocimiento, y fueron creciendo en ti las partes que te hicieron amable. Vilas, contemplélas, conocílas, grabélas en mi alma y de la tuya y la mía hice un compuesto tan uno y tan solo, que estoy por decir que tendrá mucho que hacer la muerte en dividirle. » > AURISTELA y PERIANDRO</p>
2	7	<p>En boca de Periandro :</p> <p>p. 320 : « -Señora, mírame bien, que yo soy Periandro, que fui el que fue Persiles y soy el que tú quieres que sea Periandro. » > PERIANDRO – AUTORRETRATO</p> <p>p. 320 : « Por todos los cielos, y por ti misma, más hermosa que ellos, te ruego que no nombres más a Sinforosa, ni imagines que su belleza ni sus tesoros han de ser parte a que yo olvide las minas de tus virtudes y la hermosura incomparable tuya, así del cuerpo como del alma. » > SINFOROSA y AURISTELA</p> <p>p. 322 : « Andaba el rey Policarpo alborozado con sus amorosos pensamientos y deseoso además de saber la resolución de Auristela, tan confiado y tan seguro que había de corresponder a lo que deseaba, que ya consigo mismo trazaba las bodas, concertaba las fiestas, inventaba las galas y aun hacía mercedes en esperanza del venidero matrimonio. Pero, entre todos estos disinius, no tomaba el pulso a su edad, ni igualaba con discreción la disparidad que hay de diez y siete años a setenta; » > POLICARPO</p>
2	8	<p>p. 329 : « Sucedió en este tiempo que, estando Antonio el mozo solo en su aposento, entró a deshora una mujer en él, de hasta cuarenta años de edad (que, con el brío y donaire, debía de encubrir otros diez), vestida no al uso de aquella tierra, sino al de España; » > CENOTIA</p> <p>En boca de Cenotia :</p> <p>p. 329 : « -Parece ha novedad, ¡oh mancebo!, esta mi venida a verte, porque no</p>

	<p>debes de estar en uso de esr visitado de mujeres, habiéndote criado, según he sabido, en la isla bárbara, y no entre bárbaros, sino entre riscos y peñas, de las cuales, si, como sacaste la belleza y brío que tienes, has sacado también la dureza en las entrañas » > ANTONIO EL MOZO</p> <p>p. 330 : « Mi nombre es Cenotia; soy natural de España y criada en Alhama, ciudad del reino de Granada, conocida por mi nombre en todos los de España, y aun entre otros muchos, porque mi habilidad no consiente que mi nombre se encubra, haciéndome conocida mis obras. Salí de mi patria habrá cuatro años, huyendo de la vigilancia que que tienen los mastines veladores que en aquel reino tienen del católico rebaño; mi stirpe es agarena; mis ejercicios, los de Zoroastes, y en ellos soy única. » > CENOTIA AUTORRETRATO</p> <p>p. 334 : « Antonio, viendo lo cual, lleno de confusión, como si fuera la más retirada doncella del mundo. Y como si enemigos combatieran el castillo de su honestidad, se puso a defenderle y, levantándose, fue a tomar su arco » > ANTONIO EL MOZO</p> <p>p. 335 : « el cruel y desamorado mozo » > ANTONIO EL MOZO</p>
9	<p>p. 335-336 : « Llegóse a Clodio, por ver si le quedaban algunas reliquias de vida, y vio que todas se las había llevado la muerte; cayó en la cuenta de su yerro y túvose verdaderamente por bárbaro. » > ANTONIO EL MOZO</p> <p>En boca de Antonio el padre :</p> <p>p. 336 : « aparéjate para más de una batalla, que la verdura de tus años y el gallardo brío de tu persona con muchas batallas te amenazan. Y no pienses que has de ser siempre solicitado, que alguna vez solicitarás y, sin alcanzar tus deseos, te alcanzará la merte en ellos. » > ANTONIO EL MOZO</p>
10	<p>En el relato de Periandro :</p> <p>p. 341-342 : « Levantóse en pie mi hermana y, echándose sus hermosos cabellos a las espaldas, tomados por la frente con una cinta leonada o listón que le dio su ama, hizo de sí casi divina e improvisa muestra: » > AURISTELA</p> <p>p. 342-343 : « cuando un escuadrón de pescadores (que así los mostraba ser en su traje), nos rodearon y, uno por uno, llenos de admiración y reverencia, llegaron a besar las orillas del vestido de Auristela; la cual, a pesar del temor que la congojaba de las nuevas que la habían dado, se mostró a aquel punto tan hermosa, que yo disculpo el error de aquellos que la tuvieron por divina. » > AURISTELA</p> <p>p. 344 : « Las dos pescadoras, fea y hermosa, con sumisión humilde, besaron las manos a Auristela » > PESCADORAS</p> <p>p. 345 : « quiero que sepas que, de aquellas dos pescadoras que has visto, la una fea y la otra hermosa, a mí me ha cabido en suerte de que sea mi esposa la más bella, que tiene por nombre Selviana; pero no sé qué te diga, ni sé qué disculpa dar de la culpa que tengo ni del yerro que hago: yo adoro a Leoncia, que es la fea, sin poder ser parte a hacer otra cosa. Con todo esto, te quiero decir una verdad, sin que me engañe en creerla: que, a los ojos de mi alma, por las virtudes que en la de Leoncia descubro, ella es la más hermosa mujer del</p>

	<p>mundo. » > PESCADORAS (PRESENTADAS POR CARINO) p. 346 : « a lo menos, no ha de ser antes que yo hable con mi hermana Auristela, que es qauella hermosísima doncella que has visto. Ella es tan discreta, que parece que tiene entendimiento divino, como tiene hermosura divina. » > AURISTELA p. 346 : « Mi hermana, de industria, se aderezó y compuso con los mismos vestidos que tenía y, con ponerse una cruz de diamantes sobre su hermosa frente y unas perlas en sus orejas (joyas de tanto valor, que hasta ahora nadie les ha sabido dar su justo precio, omo lo veréis cuando os las enseñe), mostró ser imagen sobre el mortal curso levantada. » > AURISTELA</p>
11	<p>p. 353 : « Y, con esto la dejó y ella quedó tan entregada al miedo que, olvidándose de todo agravio, sacó del quicio de una puerta los hechizos que había preparado para consumir la vida poco a poco del riguroso mozo, que con los de su donaire y gentileza la tenía rendida. Apenas hubo sacado la Cenotia sus endemoniados preparamentos de la puerta cuando salió la salud perdida de Antonio a plaza, cobrando en su rostro las primeras colores, los ojos visa alegre y las desmayadas fuerzas esforzado brío, de lo que recibieron general contento cuantos le conocían. » > ANTONIO EL MOZO y CENOTIA p. 356 : « Agradecióselo Policarpo y ella, cruel y enamorada, daba trazas en su pensamiento cómo cumplierse el deseo del rey y su deseo. » > CENOTIA</p>
12	<p>p. 356 : « La que con más gusto escuchaba a Periandro era la bella Sinforosa, estando pendiente de sus palabras como con las cadenas que salían de la boca de Hércules: tal era la gracia y donaire con que Periandro contaba sus sucesos. » > PERIANDRO y SINFOROSA</p> <p>En el relato de Periandro :</p> <p>p. 358 : « de entre un pedazo de bosque que en ella estaba, salieron hasta cincuenta salteadores armados a la ligera, bien como aquellos que quieren robar y huir, todo a un mismo punto. » > SALTEADORES p. 358 : « antes nos pusimos a mirar que acometer a los ladrones, los cuales, como hambrientos lobos, arremetieron al rebaño de las simples ovejas y se llevaron, si no en la boca, en los brazos, a mi hermana Auristela, a Cloelia, su ama, y a Selviana y Leoncia, como si solamente vinieran a ofendellas, porque se dejaron muchas otras mujeres a quien la naturaleza había dotado de singular hermosura. » > SALTEADORES p. 360 : « se llevaron de las primeras a mi hermana, a Selviana, a Leoncia y a Cloelia, con que enriquecieron su nave, pareciéndoles que en la hermosura de Auristela llevaban un precioso y nunca visto rescate. » > AURISTELA, SELVIANA, LEONCIA y CLOELIA p. 361 : « entre todos salió una voz que dijo : « Embárcate, generoso huésped, y sé nuestro capitán y nuestra guía, que todos te seguiremos. » > PERIANDRO p. 363 : « Veisme aquí, señores que me estáis escuchando, hecho pescador y casamentero, rico con mi querida hermana y pobre sin ella, robado de alteadores y subido al grado de capitán contra ellos, que las vueltas de mi fortuna no tienen un punto donde paren, ni términos que las encierren. » > PERIANDRO AUTORRETRATO</p>

13	<p>En el relato de Periandro : p. 367-368 : « puestos en un cepo de hierro por la garganta, desviados uno de otro casi dos varas, a un hombre de muy buen parecer y a una mujer más que medianamente hermosa, y en otro aposento hallaron, tendido en un rico lecho, a un venerable anciano, de tanta autoridad, que obligó su presencia a que todos le tuviésemos respeto. » > LEOPOLDIO p. 368 : « que soy Leopoldio, el rey de los dáneos. » > LEOPOLDIO</p>
14	<p>En el relato de Periandro : p. 374 : « en el castillo de popa, hallaron puestas en escuadrón hasta doce hermosísimas mujeres y, delante dellas, una que postraba ser su capitana, armada de un coselete blanco y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo, a quererse mirar en él; traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes; el morrión sí, que era de hechura de una enroscada sierpe, a quien adornaban infinitas y diversas piedras de colores varios. Tenía un venablo en las manos, tachonado de arriba abajo con clavos de oro, con una gran cuchilla, de agudo y luciente acero forjada, con que se mostraba tan briosa y tan gallarda que bastó a detener su vista la furia de mis soldados, que con admirada atención se pusieron a mirarla. » > SULPICIA p. 374-375 : « Sulpicia es mi nombre; sobrina soy de Cratilo, rey de Bituania; casóme mi tío con el gran Lampidio, tan famoso por linaje como rico de los bienes de naturaleza y de los de la fortuna. » > SULPICIA</p>
15	<p>En el relato de Periandro : p. 383 : « Sobre el carro venía una hermosísima dama, cestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada, coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro, y en él fija una tablachina o escudo, donde venían estas letras: <i>Sensualidad</i>. » > SENSUALIDAD p. 384 : « un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas. Y, según la guía que traían, éranlo sin duda, porque venía delante mi hermana, que, a no tocarme tanto, gastara algunas palabras en alabanza de su más que humana hermosura. » > AURISTELA / CASTIDAD</p>
16	<p>En el relato de Periandro : p. 391 : « Esas mujeres pescadoras que dices las vendió nuestro capitán, que ya es muerto, a Arnaldo, príncipe de Dinamarca. » > ARNALDO</p>
17	<p>p. 391-392 : « [Policarpo] ponderaba la calidad de sus huéspedes, entre los cuales se le ponía delante Arnaldo, príncipe de Dinamarca, no por elección, sino por herencia; descubriría en el modo de proceder de Periandro, en su gentileza y brío, algún gran personaje y, en la hermosura de Auristela, el de l alguna gran señora. » > ARNALDO, PERIANDRO y AURISTELA p. 392 : « Acudió su hija, no alborotada, sino con reposo, a dar noticia a Arnaldo y a Periandro de los disinios de su traidor y enamorado padre » > POLICARPO</p>

	<p>p. 394 : « Sola Sinforosa se estaba aún en su desmayo y sola su hermana lloraba su desgracia, sin descuidarse de hacerle los remedios que ella podía para hacerla volver en su acuerdo. Volvió, en fin, tendió la vista por el mar, vio volar la saetía donde iba la mitad de su alma, o la mejor parte della, y, como si fuera otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba, enviando suspiros al cielo, lágrimas a la tierra y voces al aire » > SINFOROSA, POLICARPA y PERIANDRO</p> <p>p. 396 : « Dijeron también que, en una de las ermitas, servía de ermitaño un caballero principal francés llamado Renato y, en la otra ermita, servía de ermitaña una señora francesa llamada Eusebia, cuya historia de los dos era la más peregrina que se hubiese visto. » > RENATO y EUSEBIA</p>
18	<p>En el relato de Periandro :</p> <p>p. 401 : « Venía entre ellos, sobre un hermoso caballo, el rey Cratilo, que, por las insignias reales con que se adornaba, conocimos ser quien era; venía a su lado, asimismo a caballo, una hermosísima mujer, armada de unas armas blancas, a quien no podía acabar de encubrir un velo negro con que venían cubiertas. » > CRATILO y SULPICIA</p> <p>p. 402-403 : « Este mancebo es un sujeto donde tiene su asiento la suma cortesía y su albergue la misma liberalidad » > PERIANDRO</p> <p>En boca de Periandro :</p> <p>p. 405 : « -¿Sois, por ventura Renato y Eusebia, los limpios y verdaderos amantes en quien la fama ocupa sus lenguas, diciendo el bien que en ellos se encierra? » > RENATO y EUSEBIA</p> <p>p. 406 : « la bondad de los ermitaños, de quien se notaron los pobres vestidos, la edad, que tocaba en los márgenes de la vejez, la hermosura de Eusebia, donde todavía resplandecían las muestras de haber sido rara en todo extremo. » > RENATO y EUSEBIA</p>
19	<p>En el relato de Renato :</p> <p>p. 408 : « Nací en Francia; engendraronme padres nobles, ricos y bien intencionados; criéme en los ejercicios de caballero. Medí mis pensamientos con mi estado, pero, con todo eso, me atreví a ponerlos en la señora Eusebia, dama de la reina en Francia, a quien sólo con los ojos la di a entender que la adoraba » > RENATO y EUSEBIA</p> <p>p. 408 : « Pero la envidia o la demasiada curiosidad de Libsomiros, caballero asimismo francés, no menos rico que noble » > LIBSOMIRO</p> <p>p. 412 : « Pero estórbamelo deciros, primero, cómo dentro de un año volvieron mis criados y trujeron consigo a mi adorada Eusebia, que es esta señora ermitaña que veis presente, a quien mis criados dijeron en el término que yo quedaba, y ella, agradecida a mis deseos y condolida de mi infamia, quiso, ya que no en la culpa, serme compañera en la pena y, embarcándose con ellos, dejó su patria y padres, sus regalos y sus riquezas, y lo más que dejó fue la honra, pues la dejó al vano discurso del vulgo, casi siempre engañado, pues con su huida confirmaba su yerro y el mío. » > EUSEBIA</p>
20	X

	21	<p>p. 420 : « -Abrázame, hermano en albricias de que te traigo las mejores nuevas que pudieras desear. Abrazóle Renato, porque conoció ser su hermano Sinibaldo » > RENATO y SINIBALDO</p> <p>En boca de Arnaldo :</p> <p>p. 421 : « Gocéisle luengos años, señor Renato, y gócele en vuestra compañía la sin par Eusebia, yedra de vuestro muro, olmo de vuestra yedra, espejo de vuestro gusto y ejemplo de bondad y agradecimiento. » > RENATO y EUSEBIA</p> <p>p. 423 : « Para la sin par Auristela quiero ir a ganar lo que es mío » > AURISTELA</p> <p>p. 425 : « Andaba ya Rutilio de unos en otros, ya vestido con los hábitos de ermitaño de Renato, despidiéndose destos y de aquéllos » > RUTILIO</p>
	1	<p>p. 434 : « se admiraron de la hermosura de Auristela, de la gallardía de Periandro, del traje bárbaro de los dos Antonios, del buen aspecto de Ricla y de la agradable belleza de Constanza. » > AURISTELA, PERIANDRO, ANTONIO EL MOZO, ANTONIO EL PADRE, RICLA y CONSTANZA</p> <p>p. 434 : « la sin par belleza de Auristela, añadiendo la de Constanza, que, con el traje de bárbara, no solamente la encubría, pero la realzaba; » > AURISTELA y CONSTANZA</p> <p>p. 435 : « Ya salía de Belén el nuevo escuadrón de la nueva hermosura: Ricla, medianamente hermosa, pero estremadamente a lo bárbaro vestida; Constanza, hermosísima y rodeada de pieles; Antonio el padre, brazos y piernas desnudas, pero con pieles de lobos cubierto lo demás del cuerpo; Antonio el hijo iba del mismo modo, pero con el arco en la mano y la aljaba de las saetas a las espaldas; Periandro, con casaca de terciopelo verde y calzones de lo mismo, a lo marinero, un bonete estrecho y puntiagudo en la cabeza, que no le podía cubrir las sortijas de oro que sus cabellos formaban; Auristela traía toda la gala del setentrion en el vestido, la más bizarra gallardía en el cuerpo y la mayor hermosura del mundo. En efeto, todos juntos y cada uno de por sí, causaban espanto y maravilla a quien los miraba, pero sobre todos campeaba la sin par Auristela y el gallardo Periandro. » > AURISTELA, PERIANDRO, ANTONIO EL MOZO, ANTONIO EL PADRE, RICLA y CONSTANZA</p> <p>p. 439 : « Pero en lo que más se aventajó el pintor famoso fue en el retrato de Auristela, a quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase. » > AURISTELA</p>
	2	<p>p. 441 : « acomodáronse de bordones, que servían de arrimo y defensa y de vainas de unos agudos estoques. Con este cristiano y humilde aparato salieron de Lisboa, dejándola sola sin su belleza y pobre sin la riqueza de su discreción, como lo mostraron los infinitos corrillos de gente que en ella se hicieron, donde la fama no trataba de otra cosa sino del extremo de discreción y belleza de los peregrinos extranjeros. » > AURISTELA, PERIANDRO, ANTONIO EL MOZO, ANTONIO EL PADRE, RICLA y CONSTANZA</p>

p. 441 : « do se alojaba una compañía de famosos recitantes »

> RECITANTES

p. 441 : « Pero, apenas vieron el rostro de Auristela y el de Constanza, cuando les sobresaltó lo que solía sobresaltar a todos aquellos que primeramente las veían, que era admiración y espanto. » > CONSTANZA y AURISTELA

p. 442-443 : « Digo, en fin, que este poeta, a quien la necesidad había hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charchos y arroyos de los caminos y ventas, fue el que más se admiró de la belleza de Auristela y, al momento, la marcó en su imaginación y la tuvo por más que buena para ser comediana, sin reparar si sabía o no la lengua castellana. Contentóle el talle, dióle gusto el brío y, en un instante, la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, discreta, aguda y sobremanera honesta: estremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa. » > UN POETA y AURISTELA

p. 446 : « Juntas estaban muchas damas de la ciudad con la corregidora cuando entraron Auristela, Ricla y Constanza, con Periandro y los dos Antonios, admirando y suspendiendo, alborotando la vista de los presentes, que a sentir tales efetos les forzaba la sin par bizarría de los nuevos peregrinos. »

> AURISTELA, PERIANDRO, ANTONIO EL MOZO, ANTONIO EL PADRE, RICLA y CONSTANZA

p. 447 : « Acabada la comedia, desmenuzaron las damas la hermosura de Auristela parte por parte y hallaron todas un todo a quien dieron por nombre Perfección sin tacha, y los varones dijeron lo mismo de la gallardía de Periandro y, de recudida, se alabó también la belleza de Constanza y la bizarría de su hermano Antonio. » > AURISTELA, PERIANDRO, ANTONIO EL MOZO y CONSTANZA

en boca de Periandro :

p. 448 : « -No, por cierto –respondió Periandro-, sino de bien lejos della; peregrinos extranjeros somos, que vamos a Roma y, primero, a Guadalupe. » > AURISTELA, PERIANDRO, ANTONIO EL MOZO, ANTONIO EL PADRE, RICLA y CONSTANZA

en boca de un caballero [Rosanio]:

p. 448 : « -Tomad –dijo, pues, el caballero-, tomad, señores, esta cadena de oro, que debe de valer docientos escudos, y tomad asimismo esta prenda, que no debe de tener precio (a lo menos, yo no se le hallo) y darle heis en la ciudad de Trujillo a uno de los caballeros que en ella y en todo el mundo son bien conocidos. Llámase el uno don Francisco Pizarro y el otro don Juan de Orellana; ambos mozos, ambos libres, ambos ricos y ambos en todo estremo. » > ROSANIO, DON FRANCISCO PIZARRO y DON JUAN DE ORELLANA

p. 449-450 : « Hízose así y, apenas llegaron a la majada de los pastores, a costa de muchos tropiezos y caídas, cuando, antes que los peregrinos les preguntasen si eran servidos de darles alojamiento aquella noche, llegó a la majada una mujer llorando, triste, pero no reciamente, porque mostraba en sus gemidos que se esforzaba a no dejar salir la voz del pecho. Venía medio desnuda, pero las ropas que la cubrían eran de rica y principal persona. La lumbre y luz de las hogueras, a pesar de la diligencia que ella hacía para encubrirse el rostro, la

	<p>descubrieron, y vieron ser tan hermosa como niña y tan niña como hermosa, puesto que Ricla, que sabía más de edades, la juzgó por de diez y seis a diez y siete años. » > FELICIANA DE LA VOZ</p>
3	<p>en el relato de Feliciana de la Voz :</p> <p>p. 453 : « Mi nombre es Feliciana de la Voz; mi patria, una villa no lejos de este lugar; mis padres son nobles mucho más que ricos y mi hermosura, en tanto que no ha estado tan marchita como agora, ha sido de algunos estimada y celebrada. » > FELICIANA DE LA VOZ AUTORRETRATO</p> <p>p. 454 : « vi entrar a Luis Antonio (que éste es el nombre del mancebo noble) » > LUIS ANTONIO</p> <p>p. 456 : «Diole, a lo que creo, en esto a los oídos el llanto de la criatura, que mi doncella, a lo que imagino, debía de ir a poner en cobro o a dársela a Rosanio, que éste es el nombre del que yo quise escoger por esposo. » > ROSANIO</p>
4	<p>p. 461 : « Añadióse a todo esto que Feliciana, habiendo sabido cómo los peregrinos iban a Roma, aficionada a la hermosura y discreción de Auristela, a la cortesía de Periandro, a la amorosa conversación de Constanza y de Ricla, su madre, y al agradable trato de los dos Antonios, padre y hijo (que todo lo miró, notó y ponderó en aquel poco espacio que los había comunicado) »</p> <p>> AURISTELA, PERIANDRO, ANTONIO EL MOZO, ANTONIO EL PADRE, RICLA y CONSTANZA</p> <p>en boca de Feliciana de la Voz :</p> <p>p. 462 : « -No me le ha dado –respondió Feliciana- mi linaje, sino el ser común opinión de todos cuantos me han oído cantar que tengo la mejor voz del mundo, tanto, que por excelencia me llaman comúnmente Feliciana de la Voz. » > FELICIANA DE LA VOZ</p> <p>p. 463 : « y quedó Feliciana segunda peregrina, como primera Auristela y tercera Constanza, aunque este parecer se dividió en pareceres y algunos dieron el segundo lugar a Constanza, que el primero no hubo hermosura en aquella edad que a la de Auristela se le quitase. » > AURISTELA, CONSTANZA y FELICIANA DE LA VOZ</p> <p>p. 464 : « de improviso, rompiendo por las intrincadas matas, vieron salir al verde sitio un mancebo vestido de camino, con una espada hincada por las espaldas, cuya punta le salía al pecho. » > DON DIEGO DE PARRACES</p> <p>en boca de un cuadrillero de la Santa Hermandad :</p> <p>p. 466 : «Ladrones sois, salteadores sois, homicidas sois y, como tales ladrones, salteadores y homicidas, presto pagaréis vuestros delitos, sin que os valga la capa de virtud cristiana con que procuráis encubrir vuestras maldades, vistiéndoos de peregrinos. » > AURISTELA, PERIANDRO, ANTONIO EL MOZO, ANTONIO EL PADRE, RICLA, CONSTANZA y FELICIANA</p> <p>en una carta de Don Diego de Parraces :</p> <p>p. 468 : « Yo, don Diego de Parraces, salí de la corte de su Majestad tal día –y venía puesto el día– en compañía de don Sebastián de Soranzo, mi pariente,</p>

	<p>que me pidió que le acompañase en cierto viaje donde le iba la honra y la vida. Yo, por no querer hacer verdaderas ciertas sospechas falsas que de mí tenía, fiándome en mi inocencia, di lugar a su malicia, y acompañéle. Creo que me lleva a matar; si esto sucediere y mi cuerpo se hallare, sépase que me mataron a traición y que morí sin culpa.» > DON DIEGO DE PARRACES y SEBASTIÁN DE SORANZO</p>
5	<p>p. 473 : « la hermosa Feliciano de la Voz, lloviendo tiernas lágrimas, con sosegado semblante, sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura, soltó la voz a los vientos y levantó el corazón al cielo, y cantó unos versos que ella sabía de memoria (los cuales dio después por escrito), con que suspendió los sentidos de cuantos la escuchaban, y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había dicho, y satisfizo de todo en todo los deseos que sus peregrinos tenían de escucharla. » > FELICIANA DE LA VOZ</p> <p>p. 474 : « Por una parte de la plaza entraron hasta seis de a caballo, que los dos de ellos fueron luego conocidos de todos, por ser el uno don Francisco Pizarro y el otro don Juan de Orellana. » > DON FRANCISCO PIZARRO y DON JUAN DE ORELLANA</p> <p>p. 475 : « Feliciano es mi esposa, y yo soy Rosanio, como me veis, no de tan poca calidad que no merezca que me deis por concierto lo que yo supe escoger por industria. Noble soy, de cuya nobleza os podré presentar por testigos; riquezas tengo que la sustentan » > ROSANIO – AUTORRETRATO</p>
6	<p>p. 484-485 : « Seis leguas se habrían alongado de Talavera cuando delante de sí vieron que caminaba una pergrina, tan peregrina, que iba sola, y escusóles el darla voces a que se detuviese el haberse ella sentado sobre la verde yerba de un pradecillo, o ya convidada del ameno sitio, o ya obligada del cansancio. Llegaron a ella y hallaron ser de tal talle, que nos obliga a describirle. La edad, al parecer, salía de los términos de la mocedad y tocaba en las márgenes de la vejez; el rostro daba en rostro, porque la vista de un lince no alcanzara a verle las narices, porque no las tenía, sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas; los ojos les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella. El vestido era una esclavina rota que le besaba los calcañares, sobre la cual traía una muceta, la mitad guarnecida de cuero, que, por roto y despedazado, no se podía distinguir si de cordobán o si de badana fuese; ceñíase con un cordón de esparto, tan abultado y poderoso, que más parecía gúmena de galera que cordón de peregrina; las tocas eran bastas, pero limpias y blancas. Cubríale la cabeza un sombrero viejo, sin cordón ni toquilla, y, los pies, unos alpargates rotos; y ocupábale la mano un bordón hecho a manera de cayado, con una punta de acero al fin; pendíale del lado izquierdo una calabaza de más que mediana estatura y apesgábale el cuello un rosario, cuyos padrenuestros eran mayores que algunas bolas de las con que juegan los muchachos al argolla. En efeto, toda ella era rota, y toda penitente, y (como después se echó de ver) toda de mala condición. » > LA VIEJA PEREGRINA</p>

	<p>en boca de Ortel Banedre :</p> <p>p. 489-490 : « Yo, señores, aunque no queráis saberlo, quiero que sepáis que soy extranjero y, de nación polaco. Muchacho, salí de mi tierra y vine a España, como a cetro de los extranjeros y a madre común de las naciones; serví a españoles, aprendí la lengua castellana de la manera que veis que la hablo y, llevado del general deseo que todos tienen de ver tierras, vine a Portugal a ver la gran ciudad de Lisboa » > ORTEL BANEDRE – AUTORRETRATO</p> <p>p. 494 : « Pasé aquella noche dando gracias a Dios de las recibidas mercedes y ponderando el valeroso y nunca visto ánimo cristiano y admirable proceder de doña Guiomar de Sosa, que así supe se llamaba mi bienhechora. » > DOÑA GUIOMAR DE SOSA</p> <p>p. 495-496 : « estando en este mesón, entró en él acaso una doncella de hasta diez y seis años (a lo menos a mí no me pareció de más, puesto que después supe que tenía veinte y dos). Venía en cuerpo y en tranzado, vestida de paño, pero limpiísima, y, al pasar junto a mí, me pareció que olía a un prado lleno de flores por el mes de mayo, cuyo olor en mis sentidos dejó atrás las aromas de Arabia. » > LUISA</p> <p>p. 496 : « si, va a decir la verdad, señor huésped, la tal Luisa es algo atrevidilla y algún tanto libre y descompuesta. » > LUISA</p>
7	<p>en boca de Ortel Banedre :</p> <p>p. 499 : « Quedó Alonso despechado; Luisa, mi esposa, rostrituerta, como lo dieron a entender los sucesos que de allí a quince días acontecieron, con dolor mío y vergüenza suya. Que fueron acomodarse mi esposa con algunas joyas y dineros míos, con los cuales, y con ayuda de Alonso, que le puso alas en la voluntad y en los pies, desapareció de Talavera, dejándome burlado y arrepentido y dando ocasión al pueblo a que de su inconstancia y bellaquería en corrillos hablasen. » > ORTEL BANEDRE, LUISA y ALONSO</p> <p>p. 502 : « -Tú, señor, has hablado sobre tus años. Tu discreción se adelanta a tus días y, la madurez de tu ingenio, a tu verde edad; » > PERIANDRO</p> <p>p. 503 : « Díjoles su nombre, que se llamaba Ortel Banedre, que respondía en castellano Martín Banedre » > ORTEL BANEDRE</p>
8	<p>p. 503-504 : « Y, como es uso de los setentrionales ser toda la gente principal versada en la lengua latina y en los antiguos poetas, éralo asimismo Periandro, como uno de lo smás principales de aquella nación. » > PERIANDRO</p> <p>p. 505-506 : « vieron venir hacia donde ellos estaban escuadrones no armados de infantería, sino montones de doncellas, sobre el mismo sol hermosas, vestidas a lo villano, llenas de sartas y patenas los pechos. » > CAMPESINAS</p> <p>p. 508 : « El delinquimiento ya se vee, pues, siendo varón, va vestido de hembra; y no de hembra como quiera, sino de doncella de Su Majestad, en sus fiestas: porque veáis, alacalde Tozuelo, si es mocosa la culpa. Téme que mi hija Cobeña anda por aquí, porque estos vestidos de vuestro hijo me parecen suyos, y no querría que el diablo hiciese de las tuyas y, sin nuestra sabiduría, los juntase sin las bendiciones de la Iglesia » > TOZUELO, MARI COBEÑA y SUS PADRES</p> <p>p. 508 : « -Si va a decir la verdad, señores alcaldes, tan marida es Mari Cobeña de Tozuelo, y él marido della, como lo es mi madre de mi padre, y mi padre de</p>

	mi madre. Ella está encinta, y no está para danzar ni bailar. » > TOZUELO, MARI COBEÑA y SUS PADRES
9	<p>en boca de Antonio el padre :</p> <p>p. 515 : « -Por ventura, señor –replicó Antonio–, este lugar ¿no se llama el Quintanar de la Orden, y en él no viven un apellido de unos hidalgos que se llaman Villaseñores? Dígolo porque he conocido yo un tal Villaseñor bien lejos desta tierra, que, si él estuviera en ésta, no nos faltara posada a mí ni a mis camaradas. » > ANTONIO EL PADRE y SUS PADRES, LOS VILLASEÑORES</p> <p>p. 516-517 : « salieron dos hermosas y honestas doncellas, hermanas de Antonio, que habían nacido después de su ausencia, las cuales, viendo la hermosura de Auristela y la gallardía de Constanza, su sobrina, con el buen parecer de Ricla, su cuñada, no se hartaban de besarlas y de bendecirlas. » > HERMANAS DE ANTONIO EL PADRE, AURISTELA, CONSTANZA y RICLA</p> <p>p. 517 : « vieron entrar con ellos un confuso montón de gente que traían en hombros, sobre una silla sentado, un hombre como muerto, que luego supieron ser el conde que había heredado al enemigo que solía ser de su hermano. » > EL CONDE</p> <p>p. 518 : « Hiciéronlo ellas así, siempre admirándose de nuevo de la sin par belleza de Auristela. Constanza, a quien la sangre del parentesco bullía en el alma, ni quería ni podía apartarse de sus tías, que todas eran de una misma edad y casi de una igual hermosura. Lo mismo le aconteció al mancebo Antonio, el cual, olvidado de los respetos de la buena crianza y de la obligación del hospedaje, se atrevió, honesto y regocijado, a abrazar a una de sus tías. » > HERMANAS DE ANTONIO EL PADRE, AURISTELA, CONSTANZA y ANTONIO EL JOVEN</p> <p>p. 519 : « No se quitaban de la cabecera del conde, obligadas de su natural condición, Auristela y Constanza, que, con la compasión cristiana y solicitud posible, eran sus enfermeras » > AURISTELA, CONSTANZA y EL CONDE</p> <p>en boca del Conde :</p> <p>p. 521 : « haced que la tome la señora doña Constanza, vuestra nieta, que yo se lo doy en arras y para su dote. Y más, que le pienso dar esposo de mi mano, tal, que aunque presto quede viuda, quede viuda honradísima, juntamente con quedar doncella honrada. Llamadla aquí, y traed quien me despose con ella, que su valor, su cristiandad, su hermosura, merecían hacerla señora del universo. » > CONSTANZA</p> <p>p. 523 : « Finalmente, otro día, después del desposorio, recibidos todos los sacramentos, murió el conde en los brazos de su esposa, la condesa Costanza. » > CONSTANZA Y EL CONDE</p> <p>p. 525 : « Con todo eso, quiso Villaseñor quedarse con el lienzo, siquiera por ver los bien sacados retratos de sus nietos y la sin igual hermosura y gallardía de Auristela y Periandro. » > DIEGO DE VILLASEÑOR, AURISTELA y PERIANDRO</p>

3	10	<p>p. 527 : « el hermoso escuadrón de los peregrinos » > AURISTELA, PERIANDRO, CONSTANZA y ANTONIO EL JOVEN</p> <p>p. 527 : « vieron mucha gente junta, todos atentos mirando y escuchando a dos mancebos que, en traje de recién rescatados de cautivos, estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo. » > LOS DOS FALSOS CAUTIVOS</p> <p>p. 528 : « uno dellos, que debía de ser de hasta veinticuatro años, con voz clara y en todo extremo esperta lengua, crujiendo de cuando en cuando un cobarcho o, por mejor decir, azote, que en la mano tenía, le sacudía de manera que penetraba los oídos y ponía los estallidos en el cielo » > UNO DE LOS FALSOS CAUTIVOS</p> <p>p. 528 : « Entre los que la larga plática escuchaban estaban los dos alcaldes del pueblo, ambos ancianos, pero no tanto el uno como el otro. » > LOS DOS ALCALDES DEL PUEBLO</p> <p>en boca de uno de los falsos cautivos :</p> <p>p. 530 : « quizá la aprehensión deste lastimero cuento os llevará a los oídos las amenazadoras y vituperosas voces que ha dado este perro de Dragut, que así se llamaba el arráz de la galeota, cosario tan famoso como cruel, y tan cruel como Fálaris, o Busiris, tiranos de Sicilia. » > DRAGUT</p> <p>p. 531 : « Parece ser que uno de los dos alcaldes había estado cautivo en Argel mucho tiempo » > UNO DE LOS ALCALDES</p> <p>en boca de uno de los alcaldes :</p> <p>p. 534 : « estos dos señores cautivos que con tanta libertad quieren usurpar la limosna de los verdaderos pobres, contándonos mentiras y embelecocos » > LOS DOS FALSOS CAUTIVOS</p> <p>p. 534 : « Yo he estado en Argel cinco años esclavo » > UNO DE LOS ALCALDES</p> <p>en boca de uno de los falsos cautivos :</p> <p>p. 534 : « quiera quitar la honra a dos tan insignes estudiantes como nosotros, y juntamente quitar a Su Majestad dos valientes soldados, que íbamos a esas Italías y a esos Flandes » > LOS DOS FALSOS CAUTIVOS</p> <p>p. 534-535 : « quiero que sepa el señor alcalde que nosotros no somos cautivos, sino estudiantes de Salamanca » > LOS DOS FALSOS CAUTIVOS</p> <p>P. 539 : « -Aquí, señores alcaldes, tanto valor hay en la bondad destes peregrinos como hay grandeza en su hermosura. » > AURISTELA, PERIANDRO, CONSTANZA y ANTONIO EL JOVEN</p>
	11	<p>p. 540 : « Bartolomé (que así creo se llamaba el guiador del bagaje) » > BARTOLOMÉ</p> <p>p. 543 : « para socorrer con ella aun desmayado muchacho que va en aquel carro, condenado a galeras por dos años, con otros doce soldados que, por haberse hallado en la muerte de un conde los días pasados, van condenados al remo » > AMBROSIA AGUSTINA</p> <p>p. 544 : « A estas razones, alzó el rostro el untado mozo, y alzándose de la</p>

	<p>frente un roto sombrero que toda se la cubría, se mostró feo y sucio a los ojos de Constanza. » > AMBROSIA AGUSTINA p. 544 : « nuestro hermoso escuadrón » > AURISTELA, PERIANDRO, CONSTANZA y ANTONIO EL JOVEN p. 545 : « Y era así verdad, que un anciano morisco, casi por fuerza, asiéndolos por las esclavinas, los metió en casa y dio muestras de agasajarlos, no morisca, sino cristianamente. Salió a servirlos una hija suya, vestida en traje morisco y, en él, tan hermosa que las más gallardas cristianas tuvieran a ventura el parecerla: que, en las gracias que naturaleza reparte, tan bien suele favorecer a las bárbaras de Citia como a las ciudadanas de Toledo. Ésta, pues, hermosa y mora, en lengua aljamiada, asiendo a Costanza y a Auristela de las manos, se encerró con ellas en una sala baja y, estando solas, sin soltarles las manos, recatadamente miró a todas partes, temerosa de ser escuchada, y, después que hubo asegurado el miedo que mostraba, las dijo: - ¡Ay, señoras, y cómo habéis venido como mansas y simple ovejas al matadero! ¿Veis este viejo, que, con vergüenza, digo que es mi padre? ¿Veisle tan agasajador vuestro? Pues sabed que no pretende otra cosa sino ser vuestro verdugo. » > RAFALA y SU PADRE</p> <p>en boca de Rafala : p. 546 : « Hallaréis también al jadraque Jarife, que es un tío mío, moro sólo en el nombre y, en las obras, cristiano. Contadles lo que pasa y decid que os lo dijo Rafala » > RAFALA y EL JADRAQUE JARIFE</p> <p>en boca del Jadrique Jarife : p. 548 : « Morisco soy, señores, y ojalá que negarlo pudiera; pero no por esto dejo de ser cristiano, que las divinas gracias las da Dios a quien él es servido. » > EL JADRAQUE JARIFE</p> <p>p. 552 : « entró Rafala, bañado con alegres lágrimas el rostro y acrecentando con su sobresalto su hermosura » > RAFALA</p>
12	<p>p. 555-556 : « Y, al salir de Villareal, hermosa y amenísima villa, de través, de entre una espesura de árboles, les salió al encuentro una zagala o pastora valenciana, vestida a lo del campo, limpia como el sol y hermosa como él y como la luna; la cual, en su graciosa lengua, sin hablarles alguna palabra primero, y sin hacerles ceremonia de comedimiento alguno, dijo: » > PASTORA VALENCIANA p. 556 : « Y, diciendo adiós, volvió las espaldas y se entró en la espesura de los árboles, dejándolos admirados con su pregunta, con su presteza y con su hermosura. » > PASTORA VALENCIANA</p> <p>en boca de Ambrosia Agustina : p. 557 : « hermosa peregrina » > CONSTANZA p. 558 : « os digo que a mí me llaman Ambrosia Agustina, cuyo nacimiento fue en una ciudad de Aragón, y cuyo hermano es don Bernardo Agustín, cuatralbo de estas galeras que están en las playa. Contarino de Arbolánchez, caballero del hábito de Alcántara, en ausencia de mi hermano y a hurto del recato de mis parientes, se enamoró de mí y yo, llevada de mi estrella, o por mejor decir, de mi fácil condición, viendo que no perdía nada en ello, con</p>

	<p>título de esposa le hice señor de mi persona y de mis pensamientos. » > AMBROSIA AGUSTINA – AUTORRETRATO, BERNARDO AGUSTÍN y CONTARINO DE ARBOLÁNCHÉZ p. 559 : « Ausentéme de mi casa, sin sabiduría de ninguno de ella y, en hábitos de hombre, que fueron los que tomé de un pajecillo, asenté por criado de un atambor de una compañía » > AMBROSIA AGUSTINA – AUTORRETRATO p. 561 : « Pues sabed que yo era –dijo la señora Ambrosia- el que socorristeis. Por entre las esteras del carro os miré a todos, y me admiré de todos, porque vuestra gallarda disposición no puede dejar de admirar, si se mira. » > AMBROSIA AGUSTINA – AUTORRETRATO</p>
13	<p>p. 567 : « La hermosa Constanza, rica después de condesa, más cristiana que bárbara, con parecer de su hermano Antonio, dio a los pobres perdidos, con que se cobraron, cincuenta escudos de oro » > CONSTANZA p. 567 : « Otro día pisaron la tierra de Francia y, pasando por Lenguadoc, entraron en la Provenza, donde en otro mesón hallaron tres damas francesas de tan estremada belleza que, a no ser Auristela en el mndo, pudieran aspirar a la palma de la belleza. Parecían señoras de gran estado, según el aparato con que se servían; las cuales, viendo los peregrinos, así les admiró la gallardía de Periandro y de Antonio como la sin igual belleza de Auristela y Constanza. » > LAS TRES DAMAS FRANCESAS, AURISTELA, PERIANDRO, CONSTANZA y ANTONIO EL JOVEN</p> <p>en boca del criado del duque de Nemurs : p. 567-568 : « El duque de Nemurs, que es uno de los que llaman « de la sangre » en este reino, es un caballero bizarro y muy discreto, pero muy amigo de su gusto; es recién heredado y ha propuesto de no casarse por ajena voluntad, sino por la suya » > EL DUQUE DE NEMURS p. 568 : « Todas tres son libres y todas de poca edad, como habéis visto; la mayor que se llama Deleasir, es discreta en extremo, pero pobre; la mediana, que Belarmina se llama, es bizarra y de gran donaire, y rica medianamente; la más pequeña, cuyo nombre es Félix Flora, hace gran ventaja a las dos en ser rica. » > LAS TRES DAMAS FRANCESAS p. 569 : « porque le pienso llevar el retrato de esta vuestra peregrina, única y general señora de la humana belleza. Y, si ella fuese tan principal como es hermosa, los criados de mi amo no tendrían más que hacer ni el duque más que desear. » > AURISTELA</p> <p>en boca de Periandro : p. 569 : « -Su nombre es Auristela; su viaje, a Roma; sus padres, nunca ella los ha dicho y de que sea libre os aseguro, porque lo sé sin duda alguna. Pero hay otra cosa en ello: que es tan libre y tan señora de su voluntad que no la rendirá a ningún príncipe de la tierra, porque dice que la tiene rendida al que lo es del cielo. » > AURISTELA</p>
14	<p>p. 571 : « Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino: él tal tal vez habla y es escuchado en nuestra historia. » > BARTOLOMÉ, AURISTELA, PERIANDRO, CONSTANZA y ANTONIO</p>

	<p>EL JOVEN</p> <p>p. 573 : « La cual figura era de una mujer hermosísima que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies. » > CLARICIA</p> <p>p. 575 : « y era el tropel que venía las hermosas damas francesas Deleasir, Belarminia y Félix Flora. » > LAS TRES DAMAS FRANCESAS</p> <p>en boca de Auristela :</p> <p>p. 576-577 : « Monte érades vos, pero monte humilde que, con las sombras de vuestra industria y de vuestra discreción, os encubríades a los ojos de las gentes. Ventura íbades a buscar en la mía, pero la muerte ha atajado el paso, encaminando el mío a la sepultura. ¡Cuán cierta la tendrá la reina vuestra madre, cuando a sus oídos llegue vestra no pensada muerte! » > PERIANDRO</p> <p>p. 577 : « la dama que cayó de la torre, causa principal de la caída de Periandro, mandó a sus criados (que ya habían venido muchos de la casa) que le llevasen al lecho del conde Domicio, su señor; mandó también llevar a Domicio, su marido, para dar orden en sepultarle. » > CLARICIA y DOMICIO</p>
15	<p>p. 578 : « en tanto que la hermosa Claricia nos cuenta la causa de la locura de Domicio, su esposo, que fue, según ella dijo a las damas francesas, que, antes que Domicio con ella se desposase, andaba enamorado de una pariente suya, la cual tuvo casi indubitables esperanzas de casarse con él. » > CLARICIA y DOMICIO</p> <p>en boca de Claricia :</p> <p>p. 578-579 : « disimulando Lorena (que así se llamaba la parienta de Domicio) el enojo que había recibido del casamiento de mi esposo, dio en regalarle con muchos y diversos presentes, puesto que más bizarros y de buen parecer que costosos, entre los cuales le envió una vez, bien así como envió la falsa Deyanira la camisa a Hércules, digo que le envió unas camisas, ricas por el lienzo y, por la labor, vistosas. Apenas se puso una, cuando perdió los sentidos y estuvo dos días como muerto, puesto que luego se la quitaron, imaginando que una esclava de Lorena, que estaba en opinión de maga, la habría hechizado. Volvió a la vida mi esposo, pero con sentidos tan turbados y tan trocados, que ninguna acción hacía que no fuese de loco, y no de loco manso, sino de cruel, furioso y desatinado: tanto, que era necesario tenerle en cadenas. » > LORENA, CLARICIA y DOMICIO</p> <p>p. 580 : « Félix Flora, que no acertaba a quitarse de la cabecera de Antonio, amándole con un tan comedido amor, que no se extendía a más que a ser benevolencia, y a ser como agradecimiento del bien que dél había recibido cuando su saeta la libró de las manos de Rubertino, que, según Félix Flora contaba, era un caballero, señor de un castillo que cerca de otro suyo ella tenía. El cual Rubertino, llevado de no perfecto sino de vicioso amor, había dado en seguirla y perseguirla y en rogarla le diese la mano de esposa. » > ANTONIO EL JOVEN, FÉLIX FLORA y RUBERTINO</p>

	<p>en boca de Félix Flora : p. 582 « -Muy cortés eres, español » > ANTONIO EL JOVEN</p>
16	<p>p. 584 : « La primera persona con quien encontró Constanza fue con una moza de gentil parecer, de hasta veinte y dos años, vestida a la española limpia y aseadamente » > LUISA LA TALAVERANA p. 584 : « Apenas hubo dicho esto, cuando a Constanza le vinieron barruntos que debía de ser la esposa de Ortel Banedre el polaco, que, por adúltera, quedaba presa en Madrid; » > LUISA LA TALAVERANA y ORTEL BANEDRE</p> <p>en boca de Constanza : p. 585 : « Esta buena hija que tenemos delante es de Talavera de la Reina, que se casó con un extranjero polaco, que se llamaba, si mal no me acuerdo, Ortel Banedre, a quien ella ofendió con alguna desenvoltura con un mozo de mesón que vivía frontero de su casa; la cual, llevada de sus ligeros pensamientos y en los brazos de sus pocos años; se salió de casa con el referido mozo y fue presa en Madrid con el adúltero » > LUISA LA TALAVERANA y ORTEL BANEDRE</p> <p>en boca de Luisa la talaverana : p. 585 : « Yo, señora, soy esa adúltera, soy esa presa y soy la condenada a destierro de diez años, porque no tuve parte que me siguiese, y soy la que aquí estoy en poder de un soldado español que va a Italia » > LUISA LA TALAVERANA – AUTORRETRATO</p> <p>en boca de un hombre anciano : p. 587 : « en este aposento se aloja la señora Ruperta, mujer que fue, apenas hace un año, del conde Lamberto de Escocia, cuyo matrimonio a él le costó la vida y, a ella, verse en términos de perderla cada paso, a causa que Claudino Rubicón, caballero de los principales de Escocia, a quien las riquezas y el linaje hicieron soberbio y, la condición, algo enamorado, quiso bien a mi señora siendo doncella » > RUPERTA, LAMBERTO DE ESCOCIA y CLAUDINO RUBICÓN p. 588 : « Era Rubicón varón viudo que tenía hijo de casi veinte y un años, gentil hombre en extremo y de mejores condiciones que el padre; » > CLAUDINO RUBICÓN y CRORIANO</p>
17	<p>p. 590 : « La hermosa Ruperta, agraviada y airada » > RUPERTA p. 594 : « ¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo! Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos. Llegó en fin y, temblándole la mano, descubrió el rostro de Croriano, que profundamente dormía, y halló en él la propiedad del escudo de Mdusa, que la convirtió en mármol: halló tanta hermosura, que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano y a que diese lugar la consideración del enorme caso que cometer quería. Vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte</p>

	que darle quería » > RUPERTA y CRORIANO
18	<p>p. 598 : « En esto estaban, cuando entró por la puerta del mesón un hombre, cuya larga y blanca barba más de ochenta años le daba de edad. Venía vestido ni como peregrino, ni como religioso, puesto que lo uno y lo otro parecía; traía la cabeza descubierta, rasa y clava en el medio y, por los lados, luengas y blanquísimas canas le pendían; sustentaba el agobiado cuerpo sobre un retorcido cayado, que de báculo le servía. En efeto, todo él y todas las partes representaban un venerable anciano, digno de todo respeto » > PADRE SOLDINO</p> <p>en boca de la dueña del mesón : p. 598 : « -Este montón de nieve y esta estatua de mármol blanco que se mueve que aquí veis, señores, es la del famoso Soldino, cuya fama no sólo en Francia sino en todas partes de la tierra se estiende. » > PADRE SOLDINO</p> <p>en boca del padre Soldino : p. 599 : « -No soy mago ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar. » > PADRE SOLDINO - AUTORRETRATO p. 604 : « Español soy, que me obliga a ser cortés y a ser verdadero » > PADRE SOLDINO – AUTORRETRATO</p>
19	<p>p. 605 : « Estando en esto, vieron venir por el camino y pasar por delante dellos hasta ocho personas a caballo, entre las cuales iba una mujer sentada en un rico sillón y sobre una mula, vestida de camino, toda de verde, hasta el sombrero, que, con ricas y varias plumas azotaba el aire, con un antifaz, así mismo verde, cubierto el rostro. » > ISABELA CASTRUCHO</p> <p>en boca de un caminante : p. 606 : « -El que allí va delante es el señor Alejandro Castrucho, gentilhombre capuano y uno de los ricos varones no sólo de Capua, sino de todo el reino de Nápoles. La dama es su sobrina, la señora Isabela Castrucho, que nació en España, donde deja enterrado a su padre, por cuya muerte su tío la lleva a casar a Capua y, a lo que yo creo, no muy contenta. » > ALEJANDRO e ISABELA CASTRUCHO</p> <p>p. 607 : « vieron venir hacia ellos al tenido por ladrón, Bartolomé el bagajero, detrás de su bagaje, y él vestido como peregrino. » > BARTOLOMÉ</p> <p>en boca de Bartolomé : p. 608 : « excepto dos vestidos de peregrinos, que el uno es éste que yo traigo y el otro queda haciendo romera a la ramera de Talavera, que doy yo al diablo al amor y al bellaco que me lo enseñó. » > LUISA LA TALAVERANA y BARTOLOMÉ</p>
20	<p>en boca de un médico : « -Yo, señora, no me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada y, por no errar, digo que está endemoniada y loca; » > ISABELA CASTRUCHO</p>

		<p>p. 612 : « Guió y siguiéronla donde vieron en un lecho dorado a una hermosísima muchacha, de edad, al parecer, de diez y seis o diez y siete años. Tenía los brazos aspados y atados con unas vendas a los balaustres de la cabecera de lecho » > ISABELA CASTRUCHO</p> <p>en boca de Isabela Castrucho :</p> <p>p. 612 : « -¡Figuras de cielo, ángeles de carne! Sin duda, creo que venís a darme salud, porque de tan hermosa presencia y de tan cristiana visita no se puede esperar otra cosa » > AURISTELA, PERIANDRO, CONSTANZA, ANTONIO EL JOVEN, LAS TRES DAMAS FRANCESAS, RUPERTA y CRORIANO</p> <p>p. 612-613 : « del cual supieron ser aquella la dama de lo verde que, al salir de la cueva del sabio español, habían visto pasar por el camino, que el criado que se quedó atrás les dijo que se llamaba Isabela Castrucha y que se iba a casar al reino de Nápoles. » > ISABELA CASTRUCHO</p> <p>en boca de Isabela Castrucho :</p> <p>p. 613 : « Yo saldré presto, pero no ha de ser cuando vosotros quisiéredes, sino cuando a mí me parezca, que será cuando viniere a esta ciudad Andrea Marulo, hijo de Juan Bautista Marulo, caballero desta ciudad. El cual Andrea agora está estudiando en Salamanca, bien descuidado destes sucesos. » > ANDREA y JUAN BAUTISTA MARULO</p> <p>p. 614-615 : « -Yo, señoras, soy la infelice Isabela Castrucha, cuyos padres me dieron nobleza; la fortuna, hacienda y, los cielos, algún tanto de hermosura. Nacieron mis padres en Capua, pero engendraronme en España, donde nací y me crié en casa deste mi tío que aquí está, que en la corte del emperador la tenía. » > ISABELA CASTRUCHO – AUTORRETRATO y SU TÍO</p> <p>p. 615 : « llegó a la corte un mozo a quien yo vi en una iglesia, y le miré tan de propósito (y no os parezca esto, señoras, desenvoltura, que no parecerá, si consideráredes que soy mujer), digo que le miré en la iglesia de tal modo, que en casa no podía estar sin mirarle, porque quedó su presencia tan impresa en mi alma, que no la podía apartar de mi memoria. Finalmente, no me faltaron medios para entender quién él era, y la calidad de su persona, y qué hacía en la corte, o dónde iba; y lo que saqué en limpio fue que se llamaba Andrea Marulo, hijo de Juan Bautista Marulo, caballero desta ciudad, más noble que rico, y que iba a estudiar a Salamanca. En seis días que allí estuvo tuve orden de escribirle quién yo era, y la mucha hacienda que tenía, y que de mi hermosura se podía certificar viéndome en la iglesia. » > ANDREA MARULO e ISABELA CASTRUCHO – AUTORRETRATO</p>
	21	<p>en boca de Isabela Castrucho :</p> <p>p. 618 : « Créame el señor Juan Bautista, que está presente, que tiene un hijo más hermoso que santo, y menos estudiante que galán » > ANDREA MARULO</p>
	1	<p>en boca de Periandro :</p> <p>p. 628 : « De mí te sé decir, ¡oh hermosa Sigismunda!, que este Periandro que aquí ves es el Persiles que en la casa del rey, mi padre, viste; aquel, digo, que</p>

		<p>te dio palabra de ser tu esposo en los alcázares de su padre y te la cumplirá en los desiertos de Libia, si allí la contraria fortuna nos llevase. » > AURISTELA y PERIANDRO – AUTORRETRATO</p> <p>p. 630 : « solamente en el desalmado y ya muerto Clodio pasó la malicia tan adelante que llegó a sospechar la verdad. » > CLODIO</p> <p>p. 630-631 : « salió un gallardo peregrino con unas escribanías sobre el brazo izquierdo y un cartapacio en la mano » > EL PEREGRINO POETA</p> <p>en boca del peregrino poeta :</p> <p>p. 631 : « Yo, señores, soy un hombre curioso: sobre la mitad de mi alma predomina Marte y, sobre la otra mitad, Mercurio y Apolo; algunos años me he dado al ejercicio de la guerra y, algunos otros, y los mas maduros, en el de las letras » > EL PEREGRINO POETA - AUTORRETRATO</p>
2		<p>p. 638 : « un gallardo peregrino sentado en el suelo, puestas las manos casi sobre el corazón y todo lleno de sangre; vista que les turbó en gran manera, y más cuando, llegándose a él Croriano, le alzó el rostro, que sobre los pechos tenía derribado y lleno de sangre, y, limpiándosele con un lienzo, conoció, sin duda alguna, ser el herido el duque de Nemurs, que no bastó el diferente traje en que le hallaba para dejar de conocerle » > EL DUQUE DE NEMURS</p> <p>p. 638-639 : « tendido otro peregrino, cubierto casi todo de sangre, excepto el rostro, que descubierto y limpio tenía; y, así, sin tener necesidad de limpiarse ni de hacer diligencias para conocerle, conocieron ser el príncipe Arnaldo, que más desmayado que muerto estaba. » > ARNALDO</p>
3		<p>p. 641 : « Invidiosas y corridas estaban las tres damas francesas de ver que en la opinión del duque estaba estimado el retrato de Auristela mucho más que ninguno de los suyos » > LAS TRES DAMAS FRANCESAS, EL DUQUE DE NEMURS y AURISTELA</p> <p>p. 642 : « Dijo ansimismo que, viniendo el duque su señor desde París, buscando a la peregrina Auristela, enamorado de su retrato » > EL DUQUE DE NEMURS y AURISTELA</p> <p>en boca de Zabolón :</p> <p>p. 646 : « -Porque habéis de saber, señor –dijeron-, que nosotros somos judíos. Yo me llamo Zabolón y, mi compañero, Abiud; tenemos por oficio adornar casas de todo lo necesario, según y como es la calidad del que quiere habitarlas » > ZABULÓN y ABIUD</p> <p>p. 647 : « vieron los judíos a Manasés, su compañero » > MANASÉS</p> <p>p. 647 : « se acabó de entrar mucho a mucho en los corazones de los que vieron a la sin par Auristela y a la gallarda Constanza, que a su lado iba, bien así como van por iguales paralelos dos lucientes estrellas por el cielo. Tales iban, que dijo un romano que, a lo que se cree, debía de ser poeta: -Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas. Por Dios, que hace mal el señor gobernador de no mandar que se cubra el rostro desta movable imagen. ¿Quiere, por ventura, que los discretos se admiren, que los tiernos se deshagan y que los necios idolatren? » > AURISTELA y CONSTANZA</p>

4	<p>p. 648 : « estendióse aquel mismo día la llegada de las damas francesas por toda la ciudad, con el gallardo escuadrón de los peregrinos; especialmente se divulgó la desigual hermosura de Auristela, encareciéndola, si no como ella era, a lo menos cuanto podían las lenguas de los más discretos ingenios. » > LAS TRES DAMAS FRANCESAS, AURISTELA, CONSTANZA, ANTONIO EL JOVEN, PERIANDRO, RUPERTA y CRORIANO</p> <p>en boca de Arnaldo : p. 649 : « Aconséjote, ¡oh amigo Periandro! (si es que puede dar consejo quien no lo tiene para sí), que consideres que soy rey, y que quiero bien, y que por mil esperiencias estás satisfecho y enterado de que cumpliré con las obras cuanto con palabras he prometido de recibir a la sin par Aursitela, tu hermana, sin otra dote que la grande que ella tiene en su virtud y hermosura, y que no quiero averiguar la nobleza de su linaje, pues está claro que no había de negar naturaleza los bienes de la fortuna a quien tantos dio de sí misma. » > AURISTELA y ARNALDO – AUTORRETRATO</p> <p>p. 651 : « Diferente fue la plática que tuvo Croriano con el duque, pues toda se resolvió en que había de cobrar el retrato de Auristela, o había de confesar Arnaldo no tener parte en él; pidió también a Croriano fuese intercesor con Auristela le recibiese por esposo, pues su estado no era inferior al de Arnaldo, ni en la sangre le hacía ventaja ninguna de las más ilustres de Europa. En fin, él se mostró algo arrogante y algo celoso, como quien tan enamorado estaba. » > AURISTELA, ARNALDO y EL DUQUE DE NEMURS</p>
5	<p>p. 652 : « Respondióle el portador que un español que estaba preso en la cárcel que llaman Torre de Nona y, por lo menos, condenado a ahorcar por homicida, él y otra su amiga, mujer hermosa, llamada la Talaverana. » > BARTOLOMÉ y LUISA LA TALAVERANA</p> <p>en la carta de Batolomé : p. 652 : « El hombre que la sacó de España la halló aquí, en Roma, en mi compañía; recibió pesadumbre dello; asentóle la mano en mi presencia y yo (que no soy amigo de burlas ni de recibir agravios, sino de quitarlos) volví por la moza y, a puros palos, maté a su agraviador. » > BARTOLOMÉ y LUISA LA TALAVERANA</p> <p>p. 652-653 : « Estando en la fuga de esta pendencia, llegó otro peregrino que, por el mismo estilo, comenzó a tomarme la medida de las espaldas. Dice la moza que conoció que el que me apaleaba era un su marido, de nación polaco, con quien se había casado en Talavera y, teméndose que, en acabando conmigo, había de comenzar por ella, porque le tenía agraviado, no hio más de echar mano a un cuchillo, de dos que traía consigo siempre en la vaina, y, llegándose a él, bonitamente se le clavó por los riñones, haciéndoles tales heridas que no tuvieran necesidades de maestro. En efeto, el amigo a palos, y el marido a puñaladas, en un instante concluyeron la carrera mortal de su vida. » > BARTOLOMÉ, LUISA LA TALAVERANA y ORTEL BANEDRE</p>

	6	<p>p. 658-659 : « porque pensar volver a su tierra lo tenía por temeridad y por disparate, a causa que el hermano de Periandro, que la tenía destinada para ser su esposa, quizá, viendo burladas sus esperanzas, tomaría en ella y en su hermano Periandro venganza de su agravio. » > AURISTELA, PERIANDRO Y MAXIMINO</p> <p>p. 659 : « porque Croriano, como se ha dicho, era pariente del embajador de Francia » > CRORIANO</p> <p>en boca de un famoso pintor :</p> <p>p. 660 : « Quizá quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que dice que vos, señora, sois su original, y que merecéis corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero. » > AURISTELA</p> <p>p. 665 : « En esto iban hablando el peregrino y Periandro cuando llegó a ellos Zabulón el judío y dijo a Periandro que aquella tarde le quería llevar a ver a Hipólita la Ferraresa, que era una de las más hermosas mujeres de Roma y aun de toda Italia. » > ZABULÓN, EL PEREGRINO POETA, PERIANDRO y HIPÓLITA LA FERRARESA</p>
4	7	<p>p. 666-667 : « Todo esto tenía Hipólita, dama cortesana, que en riquezas podía competir con la antigua Flora y, en cortesía, con la misma buena crianza. No era posible que fuese estimada en poco de quien la conocía, porque con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar y, con la cortesía, si así se puede decir, se hacía adorar. » > HIPÓLITA LA FERRARESA</p> <p>p. 667 : « Ya había visto Hipólita a Periandro en la calle, y ya le había hecho movimientos en el alma su bizarría, su gentileza y, sobre todo, el pensar que era español, de cuya condición se prometía dádivas imposibles y concertados gustos; » > PERIANDRO e HIPÓLITA LA FERRARESA</p> <p>p. 667-668 : « Tenía la señora Hipólita (que con este nombre la llamaban en Roma, como si lo fuera) un amigo llamado Pirro Calabrés, hombre acuchillador, impaciente, facinoroso, cuya hacienda libraba en los filos de su espada, en la agilidad de sus manos y en los engaños de Hipólita » > PIRRO CALABRÉS</p>
	8	<p>p. 676 : « Más confusa que arrepentida volvió Hipólita a su casa, pensativa además y además enamorada » > HIPÓLITA LA FERRARESA</p> <p>p. 677 : « Con estos pensamientos algo consolada, llegó a su casa, donde halló a Zabulón, con quien comunicó todo su disignio, confiada en que tenía una mujer de la mayor fama de hechicera que había en Roma, pidiéndole (habiendo antes precedido dádivas y promesas) hiciese con ella, no que mudase la voluntad de Periandro, pues sabía que esto era imposible, sino que enfermase la salud de Auristela y, con limitado término, si fuese menester, le quitase la vida. Esto dijo Zabulón ser cosa fácil al poder y sabiduría de su mujer. » > HIPÓLITA LA FERRARESA, ZABULÓN y SU MUJER</p> <p>p. 678 : « No le contentó nada a Auristela los amores de la cortesana, porque ya había oído decir que era una de las más hermosas mujeres de Roma, de las más libres, de las más ricas y más discretas » > AURISTELA e HIPÓLITA</p>

	<p>LA FERRARESA</p> <p>p. 679 : « Aquella noche fue la primera vez que Bartolomé y la Talaverana fueron a visitar a sus señores, no libres, aunque ya lo estaban de la cárcel, sino atados con más duros grillos, que eran los del matrimonio, pues se habían casado, que la muerte del polaco puso en libertad a Luisa y a él le trujo su destino a venir peregrino a Roma. » > BARTOLOMÉ, LUISA LA TALAVERANA y ORTEL BANEDRE</p> <p>en boca de Arnaldo :</p> <p>p. 679 : « Contó como llegó a la isla de las Ermitas, donde no había hallado a Rutilio, sino a otro ermitaño en su lugar, que le dijo que Rutilio estaba en Roma; dijo asimismo que había tocado en la isla de los pescadores y hallado en ella, libres, sanas y contentas, a las desposadas y a los demás que con Periandro, según ellos dijeron, se habían embarcado. Contó cómo supo de oídas que Policarpa era muerta y Sinforosa no había querido casarse; dijo cómo se tornaba a poblar la isla bárbara, confirmándose sus moradores en la creencia de su falsa profecía; advirtió cómo Mauricio y Ladislao, su yerno, con su hija Transila, habían dejado su patria y pasádose a vivir más pacíficamente a Inglaterra. » > RUTILIO, LOS PESCADORES, POLICARPA, SINFOROSA, MAURICIO, LADISLAO y TRANSILA</p> <p>p. 680 : « Dijo también cómo había estado con Leopoldio, rey de los dáneos, después de acabada la guerra » > LEOPOLDIO</p> <p>p. 680-681 : « Dijo que en Portugal, especialmente en Lisboa, eran en suma estimación tenidos sus retratos; contó asimismo la fama que dejaban en Francia, en todo aquel camino, la hermosura de Constanza y de aquellas señoras damas francesas; dijo cómo Croriano había granjeado opinión de generoso y de discreto en haber escogido a la sin par Ruperta por esposa; dijo asimismo cómo en Luca se hablaba mucho en la sagacidad de Isabela Castrucho y en los breves amores de Andrea Marulo, a quien con el demonio fingido trujo el cielo a vivir vida de angeles. Contó cómo se tenía por milagro la caída de Periandro y cómo dejaba en el camino a un mancebo, peregrino poeta, que no quiso adelantarse con él por venirse despacio, componiendo una comedia de los sucesos de Periandro y Auristela, que los sabía de memoria por un lienzo que había visto en Portugal, donde se habían pintado, y que traía intención firmísima de casarse con Auristela, si ella quisiese. »</p> <p>> AURISTELA, PERIANDRO, CONSTANZA, LAS TRES DAMAS FRANCESAS, CRORIANO, RUPERTA, ISABELA CASTRUCHO, ANDREA MARULO, EL POETA</p> <p>p. 681 : « Dijo también que había estado en casa de la señora Constanza y Antonio, y que sus padres y abuelos estaban buenos » > ANTONIO EL PADRE, RICLA y LOS PADRES DE ANTONIO</p> <p>p. 682 : « Contó también cómo había encontrado en Francia a Renato » > RENATO</p>
9	<p>p. 684-685 : « No se atrevió la enfermedad a acometer rostro a rostro a la belleza de Auristela, temerosa no espantase tanto la hermosura la fealdad suya y, así, la acometió por las espaldas, dándole en ellas unos calosfríos al amanecer que no la dejaron levantar aquel día. Luego luego se le quitó la gana de comer y comenzó la viveza de sus ojos a amortiguarse y el desmayo, que con el tiempo suele llegar a los enfermos, se sembró en un punto por todos los</p>

	<p>sentimientos de Auristela, haciendo el mismo efeto en los de Periandro, que luego se alborotaron y temiendo todos los males posibles, especialmente lo que temen los poco venturosos. No había dos horas que estaba enferma y ya se le parecían cárdenas las encarnadas rosas de sus mejillas, verde el carmín de sus labios y topacios las perlas de sus dientes; hasta los cabellos le pareció que habían mudado color, estrechándose las manos y casi mudado el asiento y encaje natural de su rostro. Y no por esto le parecía menos hermosa, porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada. »</p> <p>> AURISTELA y PERIANDRO</p> <p>p. 686 : « el ángel de luz de Auristela se había vuelto él de tinieblas »</p> <p>> AURISTELA</p>
<p>10</p>	<p>p. 688 : « la pena que él sentía de la enfermedad de Auristela era tanta que causaba en él el mismo efeto que en Auristela, y así se iba enflaqueciendo, que comenzaron todos a dudar de la vida suya como de la de Auristela. »</p> <p>> PERIANDRO y AURISTELA</p> <p>p. 688 : « La cual , ya flaca, ya descolorida, parecía que estaba llamando su vida a las aldabas de las puertas de la muerte; » > AURISTELA</p> <p>p. 689-690 : « Comenzó, pues Auristela a dejar de empeorar, que fue señal de su mejoría; comenzó el sol de su belleza a dar señales y vislumbres de que volvía a amanecer en el cielo de su rostro; volvieron a despuntar las rosas en sus mejillas y la alegría en sus ojos; ajuntáronse las sombras de su melancolía; volvió a enterarse el órgano suave de su voz; afinóse el carmín de sus labios; compitió con el marfil la blancura de sus dientes, que volvieron a ser perlas, como antes lo eran. En fin, en poco espacio de tiempo volvió a ser toda hermosa, toda bellísima, toda agradable y toda contenta » > AURISTELA</p> <p>en boca de Auristela :</p> <p>p. 691 : « Heredera soy de un reino y ya tú sabes la causa por que mi madre me envió en casa de los reyes tus padres, por asegurarme de la grande guerra que se temía. » > AURISTELA – AUTORRETRATO</p> <p>p. 692 : « Una hermana tengo pequeña, pero tan hermosa como yo, si es que se puede llamar hermosa la mortal belleza. Con ella te podrás casar y alcanzar el reino que a mí me toca » > PERIANDRO, AURISTELA y SU HERMANA</p>
<p>11</p>	<p>en boca de Auristela :</p> <p>p. 694 : « –No sé, hermana –dijo Auristela–, lo que me he dicho, ni sé si Periandro es mi hermano o si no; lo que te sabré decir es que es mi alma, por lo menos: por él vivo, por él respiro, por él me muevo y por él me sustento, conteniéndome, con todo esto, en los términos de la razón, sin dar lugar a ningún vario pensamiento ni a no guardar todo honesto decoro, bien así como le debe guardar una mujer principal a un tan principal hermano. »</p> <p>> PERIANDRO</p> <p>p. 695-696 : « quiero que sepáis vosotros, pues el cielo os hizo verdaderos hermanos, que no lo es mío Periandro, ni menos mi esposo ni mi amante; a lo menos, de aquellos que, corriendo por la carrera de su gusto, procuran pasar sobre la honra de sus amadas. Hijo de rey es; hija, y heredera de un reino, soy; por la sangre, somos iguales; por el estado, alguna ventaja le hago; por la voluntad, ninguna; » > PERIANDRO y AURISTELA – AUTORRETRATO</p>

	<p>en boca de Periandro : p. 697 : « ¡Ay –iba diciendo entre sí–, hermosísima Sigismunda, reina por naturaleza, bellísima por privilegio y por merced de la misma naturaleza, discreta sobre modo y sobre manera agradable! » > AURISTELA</p>
12	<p>en boca de Serafido : p. 699-700 : « De Tile es rey y señor Maximino, hijo de la reina Eustoquia, cuyo padre no ha muchos meses que pasó desta a mejor vida, el cual dejó dos hijos, que el uno es Maximino que te he dicho, que es el heredero del reino, y, el otro, un generoso mozo llamado Persiles, rico de los bienes de la naturaleza sobre todo extremo y querido de su madre sobre todo encarecimiento. » > MAXIMINO y PERSILES p. 700 : « puesto que el amor que le tengo, por haber sido su ayo y criádole desde niño, me pudiera llevar a decir mucho, todavía será mejor callar, por no quedar corto. » > SERAFIDO y PERSILES</p> <p>p. 700-701 : « Esto escuchaba Periandro y luego cayó en la cuenta que el que le alababa no podía ser otro que Serafido, un ayo suyo, y que, asimismo, el que le escuchaba era Rutilio, según la voz y las palabras que de cuando en cuando respondía. » > PERIANDRO, SERAFIDO y RUTILIO</p> <p>en boca de Serafido : p. 701 : « -Eusebia, reina de Frislanda, tenía dos hijas de estremada hermosura, principalmente la mayor, llamada Sigismunda (que la menor llamábase Eusebia, como su madre), donde naturaleza cifró toda la hermosura que por todas las partes de la tierra tiene repartida; a la cual, no sé yo con qué disignio, tomando ocasión de que la querían hacer guerra ciertos enemigos suyos, la envió a Tile, en poder de Eustoquia. » > SIGISMUNDA, EUSEBIA LA MADRE, EUSEBIA LA HERMANA, EUSTOQUIA p. 701 : « porque sé que el príncipe Maximino muere por Sigismunda. La cual, a la sazón que llegó a Tile, no estaba en la isla Maximino, a quien su madre la reina envió el retrato de la doncella y la embajada de su madre, y él respondió que la regalasen y la guardasen para su esposa; respuesta que sirvió de flecha que atravesó las entrañas de mi hijo Persiles, que este nombre le adquirió la crianza que en él hice. » > SIGISMUNDA, MAXIMINO y PERSILES p. 702 : « Finalmente, Eustoquia habló a Sigismunda, encareciéndole lo que se perdía en perder la vida Persiles, sujeto donde todas las gracias del mundo tenían su asiento, bien al revés del de Maximino, a quien la aspereza de sus costumbres en algún modo le hacían aborrecible. » > EUSTOQUIA, SIGISMUNDA, MAXIMINO y PERSILES p. 703 : « Sigismunda, muchacha, sola y persuadida, lo que respondió fue que ella no tenía voluntad alguna » > SIGISMUNDA p. 704-705 : « Partióse el príncipe Maximino en dos gruesísimas naves y, entrando por el estrecho hercúleo, con diferentes tiempos y diversas borrascas, llegó a la isla de Tinacria y, desde allí, a la gran ciudad de Parténope, y agora queda no lejos de aquí, en un lugar llamado Terrachina, último de los de Nápoles y primero de los de Roma; queda enfermo, porque le ha cogido esto que llaman mutación, que le tiene a punto de muerte. Yo, desde Lisboa, donde me desembarqué, traigo noticias de Persiles y Sigismunda, porque no pueden ser otros una peregrina y un peregrino de quien la fama viene pregonando tan</p>

		<p>gran estruendo de hermosura que, si no son Persiles y Sigismunda, deben de ser ángeles humanados. » > MAXIMINO, PERSILES y SIGISMUNDA</p> <p>en boca de Rutilio : p. 705 : « –Si, como lo nombras –respondió el que escuchaba a Serafido– Persiles y Sigismunda, los nombraras Periandro y Auristela, pudiera darte nueva certísima dellos, porque ha muchos días que los conozco, en cuya compañía he pasado muchos trabajos. » > PERSILES / PERIANDRO y SIGISMUNDA / AURISTELA</p>
13		<p>en boca de Rutilio : p. 706 : « díjole asimismo que, sin duda, los hallarían en Roma, a quien, desde que los conoció, venían encaminados con la disimulación y cubierta de ser hermanos; preguntó muchísimas veces a Serafido la condición de las gentes de aquellas islas remotas de donde era rey Maximino y reina la sin par Auristela. Volvióle a repetir Serafido cómo la isla de Tile o Tule, que agora vulgarmente se llama Islanda, era la última de aquellos mares setentrionales, –... puesto que un poco más adelante está otra isla, como te he dicho, llamada Frislanda, que descubrió Nicolas Zeno, veneciano, el año de mil y trecientos y ochenta, tan grande como Sicilia, ignorada hasta entonces de los antiguos, de quien es reina Eusebia, madre de Sigismunda, que yo busco. » > MAXIMINO, AURISTELA, EUSEBIA y PERIANDRO</p> <p>p. 708 : « Llegó, en fin, Periandro al hermoso escuadrón » > PERIANDRO, AURISTELA, FÉLIX FLORA, CONSTANZA, ANTONIO EL JOVEN e HIPÓLITA</p> <p>p. 709 : « Sólo en el corazón de Pirro andaba la melancolía atenazeándole con tenazas más ardiendo que si fueran de fuego. » > PIRRO EL CALABRÉS</p> <p>p. 709-710 : « Serafido y Antonio arremetieron a Pirro y, a despecho de su fiereza y fuerzas, le asieron y, con gente que se llegó, le enviaron a la prisión, y el gobernador, de allí a cuatro días, le mandó llevar a la horca por incorregible y asesino. » > PIRRO EL CALABRÉS</p>
14		<p>p. 710 : « y ofrécese a los ojos la del príncipe Maximino, su hermano, que, con muchos coches y grande acompañamiento, entraba en Roma por aquel camino de Terrachina » > MAXIMINO</p> <p>en boca de Serafido : p. 710 : « –¡Oh príncipe Maximino, y qué malas albricias espero de las nuevas que pienso darte! Este herido que ves en los brazos desta hermosa doncella es tu hermano Persiles, y ella es la sin par Sigismunda, hallada de tu diligencia a tiempo tan áspero y en sazón tan rigurosa que te han quitado la ocasión de regalarlos y te han puesto en la de llevarlos a la sepultura. » > MAXIMINO, PERSILES y SIGISMUNDA</p> <p>p. 711 : « hermosa era Sigismunda antes de su desgracia, pero hermosísima estaba después de haber caído en ella, que tal vez los accidentes del dolor suelen acrecentar la belleza. Dejóse caer del coche sobre los brazos de Sigismunda, ya no Auristela, sino la reina de Frislanda y, en su imaginación, también reina de Tile » > MAXIMINO y AURISTELA / SIGISMUNDA</p>

- Annexe 13 : Le chant de Calliope

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 2006.

a- Composition :

Le chant se compose de 111 *octavas*, soit 888 vers et mentionne 100 noms d'« ingenios » (poètes, hommes de lettres ou personnes qui entretiennent des relations avec l'univers de la création littéraire). La mention de ces différents noms s'organise de la façon suivante :

Octavas 1-2	Introducción – presentación
Octavas 3 a 10	Ocho poetas : la mayoría son heroicos (Alonso de Ercilla / Diego Osorio / Gutierre Carvajal) o asociados con Marte y con la guerra (Alonso de Leiva / Francisco de Mendoza)
Octavas 11-12	Introduce a los ingenios del Tajo (29 poetas)
Octavas 13 a 41	Presentación de los 29 « ingenios del Tajo »
Octava 42	Introduce a los poetas del Betis
Octavas 43 a 63	Presentación de los 20 poetas del Betis
Octavas 64-65	Introduce a los poetas granadinos (2 en dos octavas)
Octava 66	Introduce a los poetas americanos
Octavas 67 a 79	Presentación de los 14 poetas americanos
Octava 80	Introduce a un poeta canario
Octavas 81 a 85	Introduce y presenta a 5 poetas salmantinos
Octava 86	Introduce a los poetas vallisoletanos
Octavas 87 a 91	Presentación de los 5 poetas vallisoletanos
Octava 92	Introduce a los poetas del Ebro
Octavas 93 a 96	Presentación de los 4 poetas del Ebro
Octava 97	Introduce a los ingenios de Turia
Octavas 98 a 107	Presentación de los 10 ingenios de Turia
Octavas 108 a 111	Epílogo que se acaba con la mención de dos poetas, Laínez y Figueroa

b- Noms mentionnés et leurs liens avec le monde littéraire :

Octava n°	Noms	Poète épique	Poète lyrique	Autre
3	Alonso de Leiva		X	Militar
4	Alonso de Ercilla	X		
5	Juan de Silva		X	Gran señor
6	Diego Osorio	X		
7	Francisco de Mendoza			Noble
8	Diego de Sarmiento y Carvajal			Correo mayor del reino del

				Perú
9	Gutierre Carvajal		X	
10	Luis Vargas		X	
13	Francisco de Campuzano		X	
14	Doctor Suárez de Sosa			Desconocido
15	Doctor Vaca			Desconocido
16	Licenciado Daza			Licenciado
17	Maestro Garay		X	
18	Juan de Córdoba	X		Maestro – Profesor de Lope de Vega - citado en <i>El Parnaso español</i>
19	Francisco Díaz		X	Médico – autor de un soneto
20	Luján			Médico
21	Juan de Vergara		X	Médico
22	Alonso de Morales			Licenciado
23	Hernando Maldonado			Licenciado
24	Marco Antonio de la Vega			Estudió teología
25	Diego de Mendoza			Desconocido
26	Diego Durán		X	
27	López Maldonado		X	Soldado
28	Gálvez de Montalvo		X	Soldado
29	Pedro de Liñán		X	Autor de comedias
30	Alonso de Valdés			Autor de un « Prólogo en alabanza de la poesía »
31	Pedro de Padilla		X	Poesía profana y religiosa (carmelita)
32	Gaspar Alfonso		X	Licenciado
33	Cristóbal de Mesa	X		Traductor de Virgilio
34	Pedro de Ribera			Desconocido
35	Benito de Caldera			Traductor de <i>Os Lusíadas</i>
36	Francisco de Guzmán		X	Soldado – autor de libros moralizantes
37	Capitán Salcedo		X	Capitán en Lima
38	Tomás de Gracián			Censor de libros
39	Juan Bautista de Vivar		X	Autor de romances
40	Baltasar de Toledo			Desconocido
41	Lope de Vega	X	X	Autor de comedias
43-44	Francisco de Pacheco			Canónigo de la catedral de Sevilla – organiza reuniones en su casa – autor de un <i>Libro de verdaderos retratos</i>
45	Fernando de Herrera		X	Comentarista de Garcilaso
46	Fernando de Cangas		X	
47	Cristóbal de Villaroel		X	Caballero
48	Francisco de Medina			Orador – autor del prólogo a

				las Anotaciones de Herrera
49	Baltasar de Alcázar		X	Traductor de Horacio
50	Cristóbal Mosquera de Figueroa			Autor de obras militares
51	Domingo de Becerra			Presbítero – cautivo en Argel
52	Espinel		X	Sacerdote – músico – prosista Autor de <i>Diversas rimas</i>
53	Carranza			Noble - Autor de un libro sobre la filosofía de las armas
54	Lázaro Luis Iranzo		X	Soldado
55	Baltasar de Escobar		X	Secretario
56	Juan Sanz de Zumeta		X	Citado en <i>El Parnaso español</i> – Autor de sonetos como <i>Al saco de Cadiz</i>
57	Juan de las Cuevas	X	X	Dramaturgo sobre todo trágico Autor de <i>Flores de Varia Poesía de Viaje de Sannio</i> et de <i>La conquista de la Bética</i>
58	Adam Vivaldo		X	Banquero sevillano
59	Juan Aguayo			Autor de <i>El perfecto regidor</i>
60	Juan Gutiérrez Rufo	X		Soldado – Autor de la <i>Austriada</i>
61	Luis de Góngora		X	
62	Gonzalo Cervantes Saavedra		X	Soldado y poeta
63	Gonzalo Gómez	X		Autor de <i>Libro primero de los famosos hechos del príncipe Celidón de Iberia</i>
64	Gonzalo Mateo de Berrío		X	Jurisconsulto
65	Soto Barahona		X	Licenciado – Médico – Autor de <i>Primera parte de Angélica</i>
67	Francisco de Terrazas	X		Mexicano – autor de un poema sobre Cortés
67	Diego Martínez de Ribera		X	Licenciado
68	Alonso Picado		X	
69	Alonso de Estrada			
70	Juan de Ávalos y Ribera			
71	Sancho de Ribera		X	Conquistador y soldado
72	Pedro de Montesdoca			Corregidor
73	Diego de Aguilar	X		Soldado
74	Gonzalo Fernández de Sotomayor		X	Soldado – Citado en el <i>Parnaso español</i>
75	Enrique Garcés		X	Traductor de Petrarca y de

				Camoens al español
76	Rodrigo Fernández de Pineda			Desconocido
77	Juan de Mestanza		X	Fiscal en la Audiencia de Guatemala
78	Baltazar de Orena		X	Alcaide - Autor de poesía religiosa
79	Pedro de Alvarado			Desconocido
80	Bartolomé Cairasco		X	Autor de obras de teatro y de obras religiosas
81	Damián de la Vega		X	Licenciado
82	Francisco Sánchez de las Brozas			Maestro de Retórica
83	Francisco de las Cuevas		X	Autor dramático
84	Fray Luis de León		X	
85	Matías de Zúñiga		X	Citado en <i>El Parnaso Español</i>
87	Damasio de Frías		X	Autor de diálogos
88	Andrés Sanz de Portillo		X	
89	Pedro Sanz de Soria		X	Médico y catedrático en la Universidad de Valladolid– Autor de un cancionero
90	Jerónimo de Lomas Cantoral		X	Entre sus Obras : sonetos
91	Jerónimo Vaca y Quiñones		X	Abogado
93	Lupercio Leonardo de Argensola			Cronista de Aragón
94	Bartolomé Leonardo de Argensola			Cronista de Aragón
95	Cosme Pariente		X	Autor de un romance
96	Fray Diego Morillo		X	Franciscano – Autor de obras religiosas y sermones
98	Juan Colona		X	Conde de Elda – Autor del poema religioso <i>Década de la pasión</i>
99	Luis Garcerán de Borja		X	Noble
100	Alonso Girón de Rebolledo		X	Autor de obras religiosas
101	Jaime Falcón		X	Matemático
102	Micer Andrés Rey de Artieda		X	Soldado en Lepanto – Autor de obras dramáticas y obras teóricas
103	Gaspar Gil Polo			Autor de la <i>Diana enamorada</i> (libro de pastores)
104	Cristóbal de Virués	X	X	Dramaturgo – autor del poema épico <i>El Montserrate</i>
105	Silvestre de Espinosa		X	Gobernador de Nicaragua
106	García Romero			Desconocido
107	Fray Pedro de Huete		X	Procurador General de la Orden de San Jerónimo

111	Pedro Laínez		X	
111	Francisco de Figueroa		X	

LÓPEZ DE SEDANO, Juan Joseph, *El Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los mas célebres poetas castellanos*, D. Antonio de Sancha, Madrid, 1774.

c- Système de références mythologiques et littéraires :

Noms mentionnés (dans l'ordre d'apparition)	Occurrences dans le chant
Apolo	15
Martes	7
Febo	12
Homero	4
Virgilio	2
Orfeo	1
Arión	1
Narciso	1
Eco	3
Cicerón	1
Demóstenes	1
Petrarca	1
Ovidio	1
Ariosto	1
Lieux mythologiques :	
Hipocrene	3
Helicón	2
Pindos	1
Parnaso	3
Mincio	2
Arno	1
Tibre	1

d- Autres termes récurrents dans le chant :

Cielo	27
Ingenio	57
Ingenioso	3

- Annexe 14 : Répartition des parties versifiées dans les VI livres de *La Galatée*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 2006.

-Primer libro de Galatea : pp. 165 a 236 (71 páginas) > 10 composiciones en verso

- p. 165-166: canto de Elicio (octavas reales)
- p. 169 a 171: canto de Elicio
- p. 176 a 179: diálogo en verso entre Elicio y Erastro
- p. 184 a 186: canto de Lisandro
- p. 207: soneto de Galatea
- p. 211-212: glosa de una pastora desconocida (Teolinda, cuyo nombre aparece p. 216)
- p. 227-228: canción en sextinas (lo que cantó Artidoro y que vuelve a cantar Teolinda)
- p. 230-231: soneto de Lenio
- p. 231 a 233: glosa de Elicio
- p. 235-236: soneto de Florisa

-Segundo libro de Galatea : pp. 237 a 306 (69 páginas) > 17 composiciones en verso

- p. 239-240 : villancico de Teolinda
- p. 245 a 248 : versos grabados por Artidoro en un árbol y leídos o cantados por Teolinda
- p. 250 : soneto de Teolinda
- p. 253 a 257 : diálogo en verso entre Damón y Tirsi
- p. 259-260 : canto de Elicio
- p. 263-264 : Elicio cita cuatro versos de Tirsi
- p. 265-266 : soneto de Erastro
- p. 266 : soneto de Elicio
- p. 267 : soneto de Damón
- p. 267-268 : soneto de Tirsi
- p. 269 a 272 : canto de un mozo desconocido (Silerio cuyo nombre aparece p. 275)
- p. 285 : canto de Silerio que cantó a Timbrio y que repite para sus oyentes
- p. 287-288 : canto de Silerio (lo repite)
- p. 296 a 298 : canto de Silerio (lo repite)
- p. 300 : estancias de Silerio (las repite)
- p. 302-303 : canto de Lenio en liras
- p. 305-306 : canto de Erastro

-Tercer libro de Galatea : pp. 307 a 380 (73 páginas) > 10 composiciones en verso

- p. 309 a 316 : carta en versos (tercetos) de Timbrio a Nísida, leída o recitada por Silerio
- p. 320 a 323 : canto de Mireno
- p. 333 a 336 : Elicio lee un papel en el que están escritos versos de Mireno a Silveria
- p. 342-343 : canto de Lenio
- p. 346 a 348 : canto de Orompo en estrofas medievales de arte mayor
- p. 349 a 351 : canto de Marsilio
- p. 351 a 368 : diálogo en verso entre Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio, calificado de « égloga », p. 368
- p. 375 : glosa de Francenio
- p. 375-376 : glosa de Lauso
- p. 377 a 379 : epitalamio de Arsindo

-Cuarto libro de Galatea : pp. 381 a 468 (87 páginas) > 5 composiciones en verso

- p. 399 a 401 : canto de Lauso
- p. 407 a 413 : canto de Damón
- p. 431 a 433 : canción de Lenio (en la Disputa sobre el amor que empieza p. 416)
- p. 448 a 451 : canción de Tirsi (en la Disputa sobre el amor)
- p. 464 a 468 : diálogo en verso entre Elicio y Erastro

-Quinto libro de Galatea : pp. 469 a 538 (69 páginas) > 17 composiciones en verso

- p. 469 a 471 : canto de Lauso en quintillas
- p. 472-473 : soneto de Lauso
- p. 473 a 476 : versos escritos por Lauso a su pastora Silena que cuenta o recita a sus oyentes
- p. 477 : soneto de Silerio
- p. 478-479 : canto de Nísida
- p. 480-481 : soneto de Damón
- p. 481 : primer cuarteto del soneto de Timbrio interrumpido por Silerio que lo reconoce
- p. 486 a 488 : canto de Timbrio que repite
- p. 500-501 : canto de Lauso
- p. 509-510 : canto de Galatea
- p. 517 : soneto de Erastro
- p. 520 : soneto de Timbrio
- p. 521: soneto de Silerio
- p. 521-522: soneto de Nísida
- p. 522 : soneto de Blanca
- p. 525 a 527 : canto de Lauso
- p. 535 a 537 : canto de Lenio

-Sexto y último libro de Galatea : pp. 539 a 629 (90 páginas) > 23 composiciones en verso

- p. 548 a 556 : Elegía a Melisa en la que participan Tirsi, Elicio, Damón y Lauso
- p. 563 a 589 : canto de Calíope
- p. 592 a 594 : canto de Elicio
- p. 594-595 : canto de Marsilio
- p. 595-596 : canto de Erastro
- p. 596-597 : canto de Crisio
- p. 598-599 : canto de Damón
- p. 599-601 : canto de Lauso
- p. 602 : soneto de Galatea
- p. 602-603 : soneto de Nísida
- p. 603-604 : soneto de Belisa
- p. 606-607 : adivinanza de Aurelio
- p. 607-608 : adivinanza de Arsindo
- p. 608 : adivinanza de Damón
- p. 609 : adivinanza de Tirsi
- p. 609-610 : adivinanza de Elicio
- p. 611 : adivinanza de Timbrio
- p. 612 : adivinanza de Nísida
- p. 612 : adivinanza de Galatea
- p. 615 : soneto de Gelasia
- p. 617 : canto de Lenio
- p. 620 a 622 : canto de Galercio a Gelasia, leído por Tirsi
- p. 627 : soneto de Elicio

- Annexe 15 : Interventions en vers des personnages dans *La Galatée*

	Libro I	Libro II	Libro III	Libro IV	Libro V	Libro VI	Total de las intervenciones
Elicio	4	2	1	1		4	12
Erastro	1	2		1	1	1	6
Lisandro	1						1
Galatea	1				1	2	4
Teolinda	2	3					5
(Artidoro)	(1)	(1)					2
Lenio	1		1	1	1	1	5
Florisa	1						1
Damón		2		1	1	3	7
Tirsi		4		1		2 (+1)	8
Silerio		5	1		2		8
Timbrio			(1)		3		4
Mireno			1 (+1)				2
Orompo			2				2
Marsilio			2			1	3
Crisio			1			1	2
Orfenio			1				1
Francenio			1				1
Lauso			1	1	5	2	9
Arsindo			1			1	2
Nísida					2	2	4
Blanca					1		1
Calíope						1	1
Belisa						1	1
Aurelio						1	1
Gelasia						1	1
Galercio						(1)	(1)
TOTAL :	12	19	15	6	17	26	95

N.B :

-Los nombres aparecen en el cuadro según el orden de aparición en la novela

-Los paréntesis entre los que aparecen algunos nombres o cifras significan que el personaje no ha pronunciado personalmente sus versos (cuando aparecen bajo la forma (1)) o que no es el autor de los versos (cuando aparecen bajo la forma (+1))

- Annexe 16 : Les récits dans *La Galatée*

	Libro I	Libro II	Libro III	Libro IV	Libro V	Libro VI	Total de las intervenciones
Elicio	4	2	1	1		4	12
Erastro	1	2		1	1	1	6
Lisandro	1						1
Galatea	1				1	2	4
Teolinda	2	3					5
(Artidoro)	(1)	(1)					2
Lenio	1		1	1	1	1	5
Florisa	1						1
Damón		2		1	1	3	7
Tirsi		4		1		2 (+1)	8
Silerio		5	1		2		8
Timbrio			(1)		3		4
Mireno			1 (+1)				2
Orompo			2				2
Marsilio			2			1	3
Crisio			1			1	2
Orfenio			1				1
Francenio			1				1
Lauso			1	1	5	2	9
Arsindo			1			1	2
Nísida					2	2	4
Blanca					1		1
Calíope						1	1
Belisa						1	1
Aurelio						1	1
Gelasia						1	1
Galercio						(1)	(1)
TOTAL	12	19	15	6	17	25	94

N.B :

-Los nombres aparecen en el cuadro según el orden de aparición en la novela

-Los paréntesis entre los que aparecen algunos nombres o cifras significan que el personaje no ha pronunciado personalmente sus versos (cuando aparecen bajo la forma (1)) o que no es el autor de los versos (cuando aparecen bajo la forma (+1))

- Annexe 17 : Les récits dans le *Persiles*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

<i>LIBRO</i>	<i>Capítulo</i>	<i>Relato de...</i>
1 >14 relatos	1	0
	2	p. 135-139 : Taurisa p. 142 : Periandro
	3	0
	4	0
	5	p. 161-170 : Antonio (padre)
	6	p. 173-175 : Antonio (padre) p. 176-178 : Ricla
	7	0
	8	p. 185-192 (capítulo entero) : Rutilio
	9	p.192-194 : Rutilio
	10	p. 199-205 (capítulo entero) : Manuel de Sosa Coitiño
	11	0
	12	p. 213-216 : Mauricio
	13	p. 216-218 (relato interrumpido) : Transila
	14	p. 222-223 : Clodio
	15	0
	16	p. 235-237 : Arnaldo
	17	p. 244-245 : Mauricio
	18	0
	19	0
	20	0
	21	0
	22	p. 265-272 (capítulo entero) : capitán
	23	0
2 >8 relatos	1	0
	2	0
	3	0
	4	0
	5	p. 304-306 : Policarpo p. 307-310 : Clodio
	6	p. 311-313 (monólogo): Periandro p. 315-316 (carta a Auristela) : Periandro
	7	Primera parte: p. 317 (carta a Policarpo) : Rutilio p. 318-319 (carta a Auristela) : Clodio Segunda parte: 0
	8	p. 329-334 (relato interrumpido una vez): Cenotia, a solas con Antonio (hijo)
	9	0
	10	p. 340-351 (capítulo entero) : Periandro
	11	0

+ el relato de Periandro	12	p. 357-363 : Periandro (interrumpido por Arnaldo)
	13	p. 366-371 : Periandro (pide permiso para descansar)
	14	p. 372-378 : Periandro (interrumpido por el narrador)
	15	p. 379-382 : Periandro (interrumpido por Ladislao) p. 383-385: Periandro (interrumpido por Constanza)
	16	p. 387-391 : Periandro (interrumpido por Arnaldo)
	17	0
	18	p. 397-404 : Periandro (interrumpido por un ruido)
	19	p. 408-413 : Renato
	20	p. 414-415 : Periandro (interrumpido por el narrador) p. 416-419 : Periandro (interrumpido una vez por Arnaldo)
	21	0
3 >20 relatos	1	0
	2	0
	3	p. 453-456 (interrumpido una vez) : Felician de la Voz
	4	p. 457-459 : Auristela a Periandro
	5	0
	6	p. 486-487 : La vieja peregrina p. 489-497 (interrumpido una vez) : Ortel Banedre
	7	p. 498-500 : Ortel Banedre p. 500-502 : Periandro
	8	0
	9	p. 520-521 : el conde p. 524-525 : Auristela
	10	p. 528-531 : los falsos cautivos
	11	p. 545-547 : Rafala p. 547-549 : el jadraque Jarife p. 553-554 : el jadraque Jarife
	12	p. 558-563 (interrumpido una vez) : Ambrosia Agustina
	13	p. 567-569 : criado del Duque de Nemurs
	14	0
	15	p. 578-579 : Claricia
	16	p. 585-586 : Luisa p. 587-590 : El enlutado escudero (relata la historia de Ruperta)
	17	p. 592 (monólogo): Ruperta
	18	p. 601-604 : Soldino
	19	0
	20	p. 614-617 : Isabel Castrucha
	21	0
4 >13 relatos	1	p. 631-632 : un peregrino escritor
	2	0
	3	p. 642-643 : un criado del duque de Nemurs
	4	p. 649-650 : Arnaldo
	5	p. 652-655 (carta) : Bartolomé Manchego
	6	0
	7	0
	8	p. 676-677 (monólogo) : Hipólita
	9	p. 686 : El duque de Nemurs

<i>10</i>	p. 690-692 : Auristela, a solas con Periandro
<i>11</i>	p. 693-694 : Periandro (monólogo en presencia de otros) p. 694-695 : Antonio p. 695-696 : Auristela p. 697 : Periandro (monólogo en presencia de otros)
<i>12</i>	p. 698-705 (interrumpido una vez) : Serafido
<i>13</i>	p. 706-707 : Serafido
<i>14</i>	0

- Annexe 18 : Les compositions en vers dans le *Persiles*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

Livre 1	<ul style="list-style-type: none"> - chapitre 9 : sonnet de Manuel de Sosa Coitiño (p. 196) - chapitre 18 : sonnet (chanté en toscan et retranscrit en castillan) de Rutilio (p. 242)
Livre 2	<ul style="list-style-type: none"> - chapitre 3 : sonnet (chanté « dans sa langue » et retranscrit en castillan) de Policarpa (p. 295)
Livre 3	<ul style="list-style-type: none"> -chapitre 4 : quatre vers gravés sur un portrait (p. 465) -chapitre 5 : douze stances chantées par Feliciano (p. 477 à 483) -chapitre 8 : citation d'un extrait de l'églogue de Garcilaso (p. 504) -chapitre 16 : citation d'une strophe du Marquis de Santillane (p. 583) -chapitre 21 : citation de deux vers d'un <i>romance</i> (p. 619) -chapitre 21 : citation de quatre vers d'un <i>romance</i> (p. 621)
Livre 4	<ul style="list-style-type: none"> -chapitre 3 : sonnet d'un pèlerin en hommage à Rome (p. 644-645)

- Annexe 19: Occurrences du champ lexical de l'imagination dans *La Galatée*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 2006.

> 111 occurrences

<p>Livre 1</p>	<p>19 occurrences</p>	<p>p.168 : « imaginábase » / « estas imaginaciones » p.174 : « imaginé » p. 179 : « imagino » p. 180 : « imaginaron » p. 182 : « amorosas imaginaciones » / « imaginativos corazones » p. 188 : « no imagines » p. 189 : « según yo imagino » p. 190 : « los ojos de la imaginación » / « vine a imaginar » p. 191 : « Imaginar » / « imaginaba » p. 198 : « con la imaginación » p. 205 : « tú imaginas » p. 220 : « imaginara » p. 224 : « en estas imaginaciones » p. 228 : « imaginar » p. 236 : « en sus amorosas imaginaciones »</p>
<p>Livre 2</p>	<p>17 occurrences</p>	<p>p. 241 : « imaginar » p. 242 : « imagino » p. 246 : « imaginara » (en el canto de Artidoro grabado en un árbol) p. 251 : « imaginando » p. 273 : « la profunda imaginación » p. 280 : « según se debe imaginar » p. 285 : « imaginando » p. 289 : « imaginarse » / « imaginar » p. 290 : « imagináis » / « imaginar » p. 291 : « imaginar » p. 293 : « imagino » (en la carta de Timbrio a Nísida) p. 298 : « en mis continuas imaginaciones » p. 299 : « imagino » / « su imaginación falsa » p. 305 : « imagino » (en el canto de Erastro)</p>
<p>Livre 3</p>	<p>19 occurrences</p>	<p>p. 307 : « la falsa imaginación » p. 319 : « imagino » p. 326 : « imaginé » / « imaginaba » / « imaginé » p. 328 : « imaginar » p. 329 : « comenzó a imaginar » p. 330 : « imaginaba » p. 332 : « imaginas » / « eran imaginaciones más » p. 334 : « imagino » (en la carta-canto de Mireno a Silveria) p. 338 : « imaginar »</p>

		<p>p. 371 : « imaginarse » / « falsas imaginaciones » p. 376 : « imaginas » p. 377 : « imaginando » / « imaginaba » / « imaginar » p. 380 : « con esta penosa imaginación »</p>
Livre 4	21 occurrences	<p>p. 381 : « se imaginase » p. 385 : « imaginarse » / « imaginas » p. 387 : « te imaginaste » p. 388 : « en tu imaginación » / « te imaginaste » p. 396 : « se imaginó » p. 397 : « imaginarse » p. 402 : « imaginaron » p. 407 : « imaginara » / « el vano imaginar » (en el canto de Damón) p. 419 : « imaginar » p. 423 : « el imaginarlas » p. 424 : « se imaginan » p. 426 : « las prestas y varias imaginaciones » p. 427 : « imaginado » p. 433 : « prometiéndose todos en su imaginación que, sin duda alguna, a la de Lenio haría ventaja. » p. 444 : « desesperadas imaginaciones » p. 452 : « como tú imaginas » p. 455 : « la más estrecha vida que imaginarse puede » p. 458 : « en el extremo de dolor que imaginarse puede »</p>
Livre 5	17 occurrences	<p>p. 486 : « en medio de mis imaginaciones » p. 489 : « ¿Qué falsas imaginaciones... » p. 489 : « que la continua imaginación, que de Nísida no se apartaba, » p. 491 : « que imaginarse pudiera » p. 492 : « que desmaya la imaginación cuando de él se acuerda la memoria. » p. 494 : « ni otra cualquiera aflicción que imaginar pudiera » p. 499 : « imaginó » p. 500 : « que puede imaginar el pensamiento » (en el canto de Lauso) p. 508 : « y sucedió la suerte como él mesmo se había imaginado » p. 511 : « imaginaban » p. 512 : « si imaginas, por ventura, sin par Galatea, » p. 524 : « de lo que yo imagino » p. 524 : « imaginas » p. 525 : « ni aun mi pensamiento para imaginarlo » p. 527 : « como tú imaginas » p. 535 : « como allí imaginaron que se juntarían. » p. 535 : « y tan transportado en sus imaginaciones venía »</p>
		<p>p. 563 : « con la más sonora voz que imaginarse puede » p. 572 : « que puede imaginar el pensamiento » (en el canto de Calíope) p. 593 : « y el imaginar en esto, / tiempla en parte su rigor. » (en el canto de Elicio)</p>

Livre 6	18 occurrences	<p>p. 594 : « doy a la imaginación » (en el canto de Elicio)</p> <p>p. 594 : « que suelen imaginarse » (en el canto de Marsilio)</p> <p>p. 602 : « como ella en Lauso imaginaba »</p> <p>p. 611 : « si tenía yo razón de imaginar »</p> <p>p. 613 : « la más extraña cosa que imaginar pudieran »</p> <p>p. 614 : « de modo que imagine buen suceso de tus deseos. »</p> <p>p. 619 : « y, acompañada de las más tristes imaginaciones que imaginarse pueden. »</p> <p>p. 620 : « No imagines » (en un papel en el que vienen escritos versos de Galercio)</p> <p>p. 622 : « que una imagen de muerto parecía »</p> <p>p. 623 : « que bien imagino »</p> <p>p. 625 : « si algún remedio por allá imaginas » (en la carta de Galatea a Elicio)</p> <p>p. 625 : « sólo paró en imaginar cómo cumpliría lo que le era mandado »</p> <p>p. 627 : « y sin salir de esta imaginación »</p> <p>p. 629 : « como lo imaginaba »</p>
----------------	-----------------------	---

- Annexe 20 : occurrences du champ lexical de l'imagination dans le *Persiles*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, MADRID, Cátedra, 2003.

> 113 occurrences

Livres	Chapitres	Occurrences du lexique de l'imaginaire
Libro 1 >28 occurrences	1	0
	2	8 : p. 135 : « imagino » p. 136 : « entre aquellas que puede pintar en la imaginación » p. 136 : « dudosas imaginaciones » p. 137 : « imaginando » p. 139 : « ha imaginado » p. 140 : « aunque ella imaginaba » p. 142 : « el alma llena de mil imaginaciones y sospechas » p. 143 : « que en la imaginación fabrico »
	3	1 : p. 148 : « adorando a su modo en la hermosa imagen que pensaba ser mujer »
	4	1 : p. 153 : « que puede imaginarse »
	5	1 : p. 168 : « me representaba la imaginación mil géneros de muertes espantosas »
	6	1 : p. 175 : « imaginé »
	7	0
	8	0
	9	0
	10	1 : p. 205 : « con la imaginación en este extraño suceso, »
	11	2 : p. 205 : « dejando a todos confusos y admirados del triste y no imaginado suceso. » p. 206 : « imaginaban »
	12	0
	13	0
	14	1 : p. 222 : « sobre culpas verdaderas o imaginadas »
	15	0

	16	1 : p. 231 : « Pintándola en mi imaginación, no como persona ordinaria y de bajo estado, sino como a reina de todo el mundo. »
	17	1 : p. 235 : « con sola la imaginación de pensar »
	18	4 : p. 240 : « tornó a mirar en su imaginación » p. 245 : « todo eso se ha de tener por mentira y, si algo hay, pasa en la imaginación, y no realmente. » p. 247 : « No sé – respondió Mauricio- de dónde tomó principio esa fábula, tan creída como mal imaginada. » p. 249 : « ni mirar imágenes »
	19	0
	20	0
	21	0
	22	1 : p. 267 : « imaginó »
	23	4 : p. 272 : « en tu imaginación » p. 273 : « por venturas no imaginadas » p. 274 : « ciertas imaginaciones » p. 276 : « y pasa al segundo, donde se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos. »
Libro 2 >33 occurrences	1	0
	2	0
	3	1 : p. 293 : « como lo imagino sin duda »
	4	0
	5	2 : p. 304 : « imaginó » p. 310 : « pero yo no puedo imaginar »
	6	5 : p. 313 : « por los mismos términos con que lo voy fraguando en mi imaginación, » p. 314 : « imaginándose » p. 314 : « imagino » p. 315 : « que puede imaginarse » p. 315 : « ni imagines »
	7	6 : Primera parte :

	<p>p. 316 : « se imaginaron » p. 317 : « imagina » p. 320 : « ni imagines » p. 320 : « y no imagines »</p> <p>Segunda parte : p. 322 : « los gustos imaginados » p. 323 : « las blandas imaginaciones »</p>
8	<p>1 : p. 329 : « cuya imaginación ocupó un temor »</p>
9	<p>1 : p. 337 : « imaginando »</p>
10	<p>2 : p. 346 : « imagen » p. 349 : « de aquello que se imagina »</p>
11	0
12	<p>3 : p. 358 : « como sin duda lo imagino » p. 359 : « como yo imaginé » p. 362 : « con la imaginación »</p>
13	<p>4 : p. 364 : « con todas las trazas que podía imaginar su agudo entendimiento » p. 365 : « ni enmendar en la imaginación lo que ahora con nombre de piadoso quieres hacer » p. 366 : « esto imaginé con tan gran vehemencia que me fuerza a decir que lo vi » p. 366 : « en la imaginación de alguno de los demás »</p>
14	0
15	<p>1 : p. 386 : « Ésas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades. »</p>
16	<p>2 : p. 389 : « imaginamos » p. 389 : « que puede caber en la imaginación »</p>
17	<p>1 : p. 394 : « que pudiera imaginarse »</p>
18	<p>3 : p. 398 : « imagino » p. 405 : « un altar con tres devotas imágenes » p. 413 : « en las regaladas imaginaciones »</p>

	19	1 : p. 418 : « imaginando »
	20	0
	21	0
Libro 3 >31 occurrences	1	0
	2	4 : p. 442 : « la marcó en su imaginación » p. 442 : « la vistió en su imaginación » p. 443 : « por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia » p. 448 : « y veréis cómo sale verdadera vuestra imaginación. »
	3	1 : p. 456 : « a lo que imagino »
	4	1 : p. 468 : « donde imagino »
	5	6 : p. 471 : « la santísima imagen » p. 471 : « la santísima imagen » p. 471 : « la santísima imagen » p. 472 : « ni de admirar lo que imaginaban » p.472 : « en crédito y honra de aquella imagen » p. 477 : « la santísima imagen »
	6	6 : p. 486 : « la devota imagen del Sagrario» p. 487 : « Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación, donde la tengo fija, y pintárosla con palabras y ponérosla delante de la vista, para que, comprendiéndola, viéredes la mucha razón que tengo de alabárosla. » p. 487 : « una santa imagen llamada de la Cabeza » p. 487 : « la imagen » p. 489 : « para poder levantarme de los riscos donde la imaginación me tiene puesta el alma » p. 492 : « que había de imaginar »
	7	0
	8	0
	9	1 : p. 520 : « que pueda imaginarse »
	10	0
	11	1 : p. 552 : « hizo oración a las imágenes »
	12	2 : p. 559 : « añadiendo yo imaginaciones a imaginaciones y deseos a deseos »

	13	1 : p. 570 : « el pintor que me ha dicho que, de sola una vez que la ha visto, la tiene tan aprehendida en la imaginación, que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando. »
	14	2 : p. 571 : « Esté, revolviendo en su imaginación el cuento del que vendió su libertad por sustentar a sus hijos, » p. 575 : « como a aquellos que, por su singular belleza, quedaban impresos en la imaginación del que una vez los miraba. »
	15	2 : p. 579 : « imaginando » p. 581 : « que imaginaba »
	16	2 : p. 583 : « Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos, » p. 584 : « Y en un instante fabricó en su imaginación un montón de cosas »
	17	1 : p. 594 : « una camisa que ella se imaginaba que aún no estaba enjuta de la sangre de su esposo. »
	18	0
	19	1 : p. 608 : « en vuestras imaginaciones »
	20	0
	21	0
	Libro 4 >21 occurrences	1
2		2 : p. 637 : « y, haciéndoles la variedad de los sitios variar en la imaginación cuál escogerían » p. 639 : « No es posible que no seas tú, señora, la verdadera Auristela, y no imagen suya »
3		3 : p. 643 : « y, al mismo instante, se deshizo en la imaginación » p. 644 : « entre estos discursos y imaginaciones » p. 647 : « que se cubra el rostro desta movable imagen »
4		0
5		0
6		3 : p. 660 : « si son los que yo imagino » p. 660 : « ver la verdadera imagen del rostro de Auristela »

	p. 661 : y proponed en vuestra imaginación el que quisiéredes»
7	0
8	0
9	0
10	3 : p. 692 : « y, en un breve instante formó en su imaginación millares de discursos. » p. 692 : « porque imaginó » p. 692 : « Y fue y vino con esa imaginación con tanto ahincó »
11	3 : p. 693 : « su imaginación » p. 693 : « colmado de imaginaciones » p. 697 : « y las continuas imaginaciones no le dejaban un punto. »
12	2 : p. 697 : « llevábale la imaginación Auristela. » p. 701 : « que había imaginado »
13	1 : p. 708 : « Todos los demás circunstantes discurrieron en su imaginación qué consejo darían »
14	2 : p. 710 : « porque se imaginaba » p. 711 : « en su imaginación »

- Annexe 21 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha I*, edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 2003.

> 116 occurrences

Parties	Chapitres	Occurrences du lexique de l'imaginaire
Prólogo > 3 occurrences		3 : p. 50 : « que pudiera imaginarse » p. 50 : « lleno de pensamientos varios y nunca imaginados » p. 52 : « viéndome tan imaginativo »
	Primera Parte > 15 occurrences	1
2		2 : p. 82 : « imaginaba » p. 85 : « él se imaginaba »
3		0
4		2 : p. 99 : « se le vino a la imaginación » p. 99 : « se imaginó »
5		0
6		0
7		2 : p. 125 : « imaginaren » p. 126 : « imaginando »
8		4 : en el título : « la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos » (p. 128) p. 131 : « imagino » p. 137 : « imágenes » p. 138 : « con esta imaginación »
Segunda parte	9	2 : p. 141 : « imaginación » p. 143 : « imaginación »
	10	1 : p. 153 : « según yo me voy imaginando »

>5 occurrences	11	1: p. 159 : « ha de ser cual imagino » (canción de Antonio)
	12	0
	13	0
	14	1 : « los celos imaginados »
Tercera parte >33 occurrences	15	2 : p. 194 : « porque imagino » p. 194 : « ¿qué digo imagino?, sé muy cierto, »
	16	5 : en el título : « en la venta que él imaginaba ser castillo » (p. 198) p. 202 : « le trujo a la imaginación » p. 202 : « que buenamente imaginarse pueden » p. 202 : « que él se imaginó » p. 203 : « él la pintó en su imaginación »
	17	1 : p. 210 : « que él se imaginaba »
	18	3 : p. 219 : « viendo en su imaginación lo que no veía ni había » p. 220 : « que él se imaginaba » p. 221 : « llevado de la imaginación »
	19	2 : p. 230 : « se le representó en su imaginación » p. 235 : « como había imaginado »
	20	0
	21	1 : p. 255 : « ¿Sabes qué imagino, Sancho? »
	22	1 : p. 265 : « dulce e imaginada historia »
	23	2 : p. 284 : « siempre con imaginación » p. 285 : « Luego imaginó Don Quijote »
	24	1 : p. 295 : « las más acertadas que se podían imaginar »
	25	4: p. 306 : « vengo a imaginar » p. 307 : « unos imaginados celos » p. 314 : « yo imagino » p. 314 : « píntola mi imaginación »

	26	5 : p. 319 : « imaginando » p. 321 : « imaginaron que debió de imaginar » p. 322 : « imaginaremos » p. 322 : « como ya imaginamos »
	27	6 : p. 331 : « la fuerza de la imaginación » p. 333 : « pudiera imaginar » p. 334 : « imaginarla » p. 335 : « llena el alma de imaginaciones » p. 335 : « ni imaginaba » p. 336 : « imaginaldo »
Cuarta parte >63 occurrences	28	8 : p. 348 : « la imaginación » p. 349 : « imaginando » p. 351 : « imaginar » p. 352 : « esta imagen de Nuestra Señora que aquí tienes » p. 352 : « lo que imagino » p. 352 : « una imagen que en aquel aposento estaba » p. 353 : « en la imaginación » p. 355 : « de muchas imaginaciones »
	29	2 : p. 360 : « en desvariadas imaginaciones » p. 367 : « imaginó »
	30	0
	31	1 : p. 389 : « se imagina »
	32	0
	33	4 : p. 402 : « aunque iba revolviendo en su imaginación » p. 404 : « imagino » p. 406 : « que imaginarse pueda » p. 411 : « que es la mayor pérdida que imaginar puedo »
	34	4 : p. 421 : « y creía que había sido imaginación suya » p. 424 : « no te asalten la imaginación esos escrupulosos y melindrosos pensamientos » p. 429 : « que se puede imaginar » p. 435 : « que jamás pudiera imaginarse »
	35	4 : p. 438 : « que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer » p. 442 : « que yo te diré cosas de más importancia de las que puedes

	<p>imaginar »</p> <p>p. 445 : « la imaginación de su desventura »</p> <p>p. 446 : « no se puede imaginar »</p>
36	<p>1 :</p> <p>p. 450 : « en tu imaginación »</p>
37	<p>2 :</p> <p>p. 458 : « donde él se imaginaba estar »</p> <p>p. 462 : « imaginaron »</p>
38	0
39	0
40	<p>3 :</p> <p>p. 487 : « imaginamos »</p> <p>p. 487 : « imaginamos »</p> <p>p. 490 : « por el Dios que aquella imagen representaba »</p>
41	<p>5 :</p> <p>p. 496 : « que ella podía imaginar »</p> <p>p. 504 : « que lo imagine »</p> <p>p. 505 : « a lo que yo imagino »</p> <p>p. 512 : « dijo que allí había rostros que se parecían a los de Lela Marién. Dijámosle que eran imágenes suyas »</p> <p>p. 513 : « las imágenes »</p>
42	<p>1:</p> <p>p. 521 : « Nadie podía imaginar »</p>
43	<p>5 :</p> <p>p. 525 : « imagino »</p> <p>p. 527 : « se imaginaba »</p> <p>p. 527 : « se le representó en su loca imaginación »</p> <p>p. 528 : « donde se imaginaba estar la ferida doncella »</p> <p>p. 529 : « se dio a imaginar »</p>
44	<p>2 :</p> <p>p. 531 : « imaginando »</p> <p>p. 533 : « más contentos de lo que imaginar se puede »</p>
45	<p>3 :</p> <p>p. 541 : « imagino »</p> <p>p. 545 : « la labarda se quedó por jaez hasta el día del juicio, y la bacía por yelmo y la venta por castillo en la imaginación de don Quijote »</p> <p>p. 546 : « Imaginando »</p>
46	<p>4 :</p> <p>p. 552 : « en tu confusa imaginación »</p> <p>p. 554 : « y no por fantasmas soñadas ni imaginadas »</p> <p>p. 554 : « su continua y desvariada imaginación le representaba »</p>

		p. 555 : « las lucientes imágenes »
47	1 :	p. 564 : « en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante »
48	4 :	p. 568 : « así las imaginadas como las de historia » p. 569 : « imagen de la verdad » p. 570 : « ejemplos de necedades e imágenes de lascivia » p. 573 : « y ponerte en un laberinto de imaginaciones, »
49	1 :	p. 578 : « la imaginación »
50		0
51	1 :	p. 591 : « o como a imagen de milagros »
52	7 :	p. 598 : « se imaginó » p. 598 : « esta imaginación » p. 598 : « una imagen » p. 599 : « es la imagen benditísima de la Virgen » p. 599 : « la imagen » p. 600 : « alrededor de la imagen » p. 604 : « y sí fue como ellas se lo imaginaron »

- Annexe 22 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans *El ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha II*

Les numéros de pages correspondent à l'édition utilisée : CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha II*, edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2008.

> 104 occurrences

Chapitre	Occurrences	
1	4 occurrences	p. 35 : « y con esta imaginación » p. 37 : « imagino » p. 40 : « imagino » p. 41 : « aunque imagino »
2	1 occurrence	p. 46 : « pueden imaginarse »
3	3 occurrences	p. 51 : « imaginó » p. 52 : « envuelto y revuelto en estas y otras muchas imaginaciones » p. 55 : « a lo que yo imagino »
4	0 occurrence	
5	0 occurrence	
6	0 occurrence	
7	1 occurrence	p. 81 : « imaginando »
8	1 occurrence	p. 96 : « y no imaginaba Sancho »
9	0 occurrence	
10	3 occurrences	p. 103 : « que pueden imaginarse » p. 104 : « lleno de tristes y confusas imaginaciones » p. 106 : « como yo imagino »
11	4 occurrences	p. 114 : « y no imaginaba » p. 116 : « cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse » p. 117 : « imaginé » p. 118 : « imaginación »
12	0 occurrence	
13	0 occurrence	
14	0 occurrence	
15	2 occurrences	p. 149 : « como él se imaginaba »

		p. 151 : « imaginando »
16	3 occurrences	p. 152 : « imaginándose » p. 152 : « En estas imaginaciones » p. 160 : « imagino »
17	1 occurrence	p. 171 : « Destas imaginaciones »
18	0 occurrence	
19	1 occurrence	p. 186 : « imagino »
20	0 occurrence	
21	1 occurrence	p. 208 : « se fijó en la imaginación »
22	1 occurrence	p. 217 : « les hizo imaginar »
23	6 occurrences	p. 220 : « ni imaginar la más discreta imaginación humana » > 2 p. 222 : « según imagino » p. 224 : « imagino » p. 227 : « imaginar » p. 228 : « imaginaba »
24	1 occurrence	p. 237 : « la imaginación »
25	1 occurrence	p. 243 : « ni se imaginó »
26	2 occurrences	p. 251 : « puesta la imaginación en París » p. 259 : « imagino »
27	0 occurrence	
28	0 occurrence	
29	1 occurrence	p. 276 : « imágenes »
30	1 occurrence	p. 284 : « imagine »
31	3 occurrences	p. 290 : « para que imaginase » p. 294 : « que imaginarse puede » p. 295 : « imagino »

32	1 occurrence	p. 300 : « que se pudiera imaginar »
33	1 occurrence	p. 314 : « aquella imaginación »
34	1 occurrence	p. 320 : « una imagen de la guerra »
35	0 occurrence	
36	1 occurrence	p. 335 : « que puede imaginarse »
37	0 occurrence	
38	1 occurrence	p. 352 : « que imagino »
39	0 occurrence	
40	1 occurrence	p. 356 : « las imaginaciones »
41	1 occurrence	p. 365 : « al revés de lo que imagino »
42	2 occurrences	p. 375 : « yo imagino » p. 377 : « que puede imaginarse »
43	1 occurrence	p. 385 : « si se imagina »
44	3 occurrences	p. 390 : « a eso se puede imaginar » p. 390 : « guardaba, siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís » p. 393 : « imaginó »
45	5 occurrences	p. 398 : « imagino » p. 399 : « él debióse de imaginar, a lo que yo imagino, e imaginé » > 3 p. 401 : « le vino a la imaginación »
46	1 occurrence	p. 407 : « las imágenes »
47	1 occurrence	p. 411 : « lo que imagino »

48	3 occurrences	p. 420 : « imaginó » p. 420 : « creyendo a su imaginación » p. 423 : « según imagino »
49	0 occurrence	
50	0 occurrence	
51	3 occurrences	p. 458 : « en su imaginación » p. 459 : « imagino » p. 459 : « la que él imaginaba ser ínsula »
52	3 occurrences	p. 464 : « habiendo imaginado » p. 465 : « no pueden imaginar » p. 466 : « que imaginaba »
53	0 occurrence	
54	0 occurrence	
55	1 occurrence	p. 489 : « y llevado desta imaginación »
56	1 occurrence	p. 498 : « imagino »
57	1 occurrence	p. 500 : « se imaginaba »
58	10 occurrences	p. 506 : « imágenes » p. 506 : « imágenes » p. 506 : « la primera imagen » p. 506 : « toda la imagen » p. 507 : « la imagen » p. 508 : « no había más imágenes » p. 508 : « con sus imágenes » p. 509 : « estas imágenes » p. 511 : « sin poder imaginar » p. 511 : « que pueda imaginar »
59	1 occurrence	p. 517 : « llevado de sus imaginaciones »
60	5 occurrences	p. 526 : « desvelaban sus imaginaciones » p. 527 : « Con esta imaginación » p. 528 : « como él lo había imaginado » p. 530 : « de los hombres no imaginados » p. 533 : « pudieran imaginarse »

61	1 occurrence	p. 540 : « no podía imaginar »
62	1 occurrence	p. 545 : « que imaginarse pueden »
63	3 occurrences	p. 558 : « sin poder imaginar » p. 561 : « que pudiera pintar la humana imaginación » p. 564 : « que se podía imaginar »
64	1 occurrence	p. 573 : « imaginaba »
65	2 occurrences	p. 575 : « yo imagino » p. 576 : « yendo y viniendo con la imaginación »
66	0 occurrence	
67	0 occurrence	
68	1 occurrence	p. 592 : « Yo imagino »
69	0 occurrence	
70	4 occurrences	p. 606 : « imaginó » p. 610 : « en su imaginación la imagen o imágenes » >3
71	0 occurrence	
72	1 occurrence	p. 625 : « daremos vado a nuestras imaginaciones »
73	1 occurrence	p. 627 : « imagino »
74	0 occurrence	

- Annexe 23 : Occurrences du champ lexical de l'imagination dans les *Novelas Ejemplares*

Les citations proviennent de CERVANTES, M., *Novelas Ejemplares I*, Edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2004 et CERVANTES, M., *Novelas Ejemplares II*, Edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2000.

> 118 occurrences

Novela ejemplar	occurrences	Página
<i>La Gitanilla</i>	17	<p>p. 70 : « A la imagen de la vida » p. 85 : « aun con la imaginación » p. 95 : « imagino » p. 97 : « mil celosas imaginaciones le sobresaltaron » p. 110 : « no sé qué se pueda imaginar » p. 110 : « ¿Qué puedes imaginar, Preciosa ? » p. 111 : « a lo que imagino » p. 111 : « de mil contrarias imaginaciones » p. 112 : « yo imagino » p. 112 : « como la imagino » p. 112 : « lo que imagino » p. 114 : « él se imaginaba » p. 118 : « yo imagino » p. 124 : « suspenso e imaginativo » p. 126 : « al cabo de toda esta suspensión y imaginación » p. 128 : « ¿quién había de imaginar que la gitanilla era hija de sus señores ? » p. 130 : « imaginó »</p>
<i>El Amante Liberal</i>	13	<p>p. 137 : « llevados de sus imaginaciones » p. 139 : « imagino » p. 140 : « imaginas » p. 140 : « que imaginarse pudiera » p. 147 : « que imaginarse puede » p. 147 : « por imaginar el peligro » p. 159 : « imaginó » p. 160 : « imaginó » p. 167 : « con la imaginada alegría » p. 170 : « ni pude imaginar » p. 176 : « que él se había imaginado » p. 178 : « con todo esto que se imaginaban » p. 187 : « imaginas »</p>
<i>Rinconete y Cortadillo</i>	8	<p>p. 194 : « imagino » p. 199 : « imaginando »</p>

		<p>p. 208 : « una imagen muy devota »</p> <p>p. 209 : « una imagen de Nuestra Señora, destas de mala estampa »</p> <p>p. 210 : « de rodillas ante la imagen »</p> <p>p. 225 : « en su imaginación »</p> <p>p. 230 : « que si se hubiera imaginado »</p> <p>p. 240 : « poner candelillas de cera a las imágenes »</p>
<i>La Española Inglesa</i>	10	<p>p. 245 : « las dificultades que él se imaginaba »</p> <p>p. 245 : « aquel imaginar »</p> <p>p. 248 : « dando de sí la más hermosa muestra que pudo caber en la imaginación »</p> <p>p. 251 : « como imagino »</p> <p>p. 261 : « yo imagino »</p> <p>p. 265 : « siempre imaginan »</p> <p>p. 267 : « imaginó »</p> <p>p. 274 : « imaginó »</p> <p>p. 276 : « ninguna cosa que imaginó »</p> <p>p. 276 : « ante la imagen de un devoto crucifijo »</p>
<i>El Licenciado Vidriera</i>	5	<p>p. 50 : « aquella sacrosanta imagen »</p> <p>p. 53 : « Imaginóse »</p> <p>p. 53 : « con esta imaginación »</p> <p>p. 53 : « Para sacarle desta extraña imaginación »</p> <p>p. 72 : « ni por imaginación »</p>
<i>La Fuerza De La Sangre</i>	16	<p>p. 79 : « le vino a la imaginación »</p> <p>p. 79 : « ya me imagino y veo »</p> <p>p. 80 : « ni guardar en la memoria la imagen del autor de mi daño »</p> <p>p. 81 : « podrías imaginar »</p> <p>p. 83 : « aquella imagen »</p> <p>p. 83 : « esta imagen »</p> <p>p. 84 : « la imagen del crucifijo »</p> <p>p. 84 : « imaginó »</p> <p>p. 85 : « que pudieran imaginarse »</p> <p>p. 87 : « la imagen »</p> <p>p. 87 : « certificó por verdadera su imaginación »</p> <p>p. 87 : « Imaginaron »</p> <p>p. 88 : « la imagen »</p> <p>p. 93 : « la hermosa imagen de Leocardia »</p> <p>p. 93 : « comenzó a revolver en su imaginación »</p> <p>p. 95 : « una imagen de un crucifijo »</p>
<i>El Celoso Extremeño</i>	8	<p>p. 100 : « dejar sus imaginaciones »</p> <p>p. 102 : « con sólo la imaginación »</p>

		<p>p. 102 : « sobresaltar las imaginaciones »</p> <p>p. 117 : « imaginando »</p> <p>p. 127 : « se imagine »</p> <p>p. 127 : « se imaginaba »</p> <p>p. 128 : « que pudieran imaginarse »</p> <p>p. 129 : « él imaginaba »</p>
<i>La Ilustre Fregona</i>	8	<p>p. 143 : « puesta la imaginación »</p> <p>p. 143 : « imaginativo »</p> <p>p. 151 : « imaginaciones »</p> <p>p. 156 : « una imagen de Nuestra Señora »</p> <p>p. 169 : « imagina » (en un canto)</p> <p>p. 174 : « se imaginaron »</p> <p>p. 197 : « ni imaginaba »</p> <p>p. 198 : « se imaginó »</p>
<i>Las Dos Doncellas</i>	11	<p>p. 207 : « ni imaginar »</p> <p>p. 207 : « discurrí con la imaginación »</p> <p>p. 211 : « que él imaginaba »</p> <p>p. 212 : « según aquello imaginó »</p> <p>p. 218 : « luego se me figuró en la imaginación »</p> <p>p. 221 : « se le representaba en la imaginación »</p> <p>p. 221 : « cuántas imaginó »</p> <p>p. 222 : « No la imaginaba »</p> <p>p. 227 : « la imagen »</p> <p>p. 234 : « imaginaba »</p> <p>p. 235 : « a lo que imagino »</p>
<i>La Señora Cornelia</i>	10	<p>p. 248 : « a lo que él imaginaba »</p> <p>p. 254 : « imagino »</p> <p>p. 261 : « imaginando »</p> <p>p. 266 : « imaginaba »</p> <p>p. 268 : « imaginó »</p> <p>p. 268 : « imaginaría »</p> <p>p. 268 : « En esta imaginación »</p> <p>p. 269 : « imaginativos »</p> <p>p. 270 : « imaginó »</p> <p>p. 274 : « que pudiera imaginarse »</p>
<i>El Casamiento Engañoso</i>	2	<p>p. 285 : « mayor de lo que en la imaginación le pintaba »</p> <p>p. 291 : « la hallo siempre en la imaginación »</p>
<i>El Coloquio De Los Perros</i>	10	<p>p. 302 : « por donde imaginara »</p> <p>p. 305 : « imaginó »</p> <p>p. 325 : « imaginó »</p> <p>p. 340 : « las imágenes »</p>

		<p>p. 341 : « que es la mayor que se puede imaginar » p. 343 : « el deleite mucho mayor es imaginado que gozado » p. 351 : « se ponía tan imaginativo » p. 351 : « la más gallardamente que imaginarse puede » p. 352 : « Imaginad vos » p. 353 : « imaginando »</p>
--	--	--

- Annexe 24 : Les images mentionnées dans les inventaires de biens étudiés

Dates	Références des actes notariés	Identité du défunt	Description des biens
1579	Acte notarié 992	Marquis de Velez, don Pedro Forjado, majordome de la Reine	F. 16 r° : -sept toiles de Flandres qu'on appelle les Vertus -une autre de toile de l'Incarnation -un portrait du buste du marquis -gloire à lui-
Octobre 1586	Acte notarié 785	Bachiller Juan de Barreda, cleric, bénéficiaire de l'église de Saint Pierre de Madrid	F. 640 v° : -un Christ dans sa caisse et six autres grandes images
Janvier 1601	Acte notarié 2188	Marquise de Navarre, Doña María de Cardona	F. 681 v° : une image peinte de Madeleine
4 janvier 1602	Acte notarié 2419	Don Francisco de Rivera, Marquis de Malpira	F. 252 r° : -Un petit tableau de deux anciens -Une planche d'une illumination de la gloire -Un tableau de la déesse Io et de Jupiter -Un tableau sans cadre de la déesse Vénus embrassant Cupidon -Une Vénus avec un Cupidon dans les bras avec son cadre -Une planche d'Andromède avec le dieu Mercure
11 août 1604	Acte notarié 2619	Don Bernardino de Mendoza, chevalier de l'ordre de Saint-Jacques	-Un portrait du Duc d'Albe avec son cadre
1606	Acte notarié 1294	Juan Gonzalez, charpentier	F. 160 r° : -Un grand portrait de Notre Dame, de l'enfant Jésus et de Sainte Anne et Saint Jean -Quatre portraits des quatre éléments -Un autre portrait de la Princesse Jeanne -Deux portraits d'un Turc et d'une Turque -Un portrait de Vénus et Adonis

Novembre 1607	Acte notarié 2001	Duc de Medinaceli	F. 1450 v° : IMAGES -Une image de Notre dame avec son fils mort -Une image de Saint François
3 janvier 1609	Acte notarié 2662	Pompeo Leoni – sculpteur de Sa Majesté	F. 1345 v° : -Une planche d'une Vénus en pied, nue, avec un Cupidon à la main droite
Juillet 1617	Acte notarié 1877	Don Antonio Manrique de Lara, frère de la Comtesse de Valence	F. 248 r° : -Le tableau de la charité et une nature morte -Le tableau des triomphes de David
20 avril 1618	Acte notarié 5796	Don Luis de Mercado, seigneur des villes de Santa Cecilia y Valdeolmillos, du Conseil royal	F. 456 r° : PEINTURES -Plus une autre plus petite de notre Dame et Saint Joseph et l'enfant endormi avec son cadre doré -Plus une autre de Madeleine -Plus une autre de Saint François
1620	Acte notarié 1884	Fernando de Segura y Puebla, trésorier du Cardinal Duc de Lerma	F. 222 r° : -Neuf grands tableaux des sept planètes -Un autre l'histoire d'Argos -Un autre tableau de Flandres de différentes histoires -Un autre tableau de Flandres de Sainte Susanne -Un autre de Flandres de la Fortune -Douze petits empereurs -Quatre ermites -Un grand tableau de l'adoration des rois -Un Saint François -Un Saint Jérôme
7 mai 1629	Acte notarié 4739	Luis Saranz, chambrier du connétable de Castille	F. 922 r° : -Une image de Notre Dame avec l'Enfant et Saint Jean et Sainte Isabelle avec son cadre -Une autre de Notre Dame et Saint Isidore -Une autre de la Madeleine avec son cadre -Une autre de Sainte Catherine en martyre avec son cadre -Une autre de la Nativité -Un Christ en croix

16 février 1630	Acte notarié 5599	Capitaine Jeronimo de Soto.	F. 710 r° : PEINTURES ET TABLEAUX -Une image de Notre Dame -Deux portraits du roi Philippe
11 avril 1635	Acte notarié 4761	Martin de Beva, libraire	F. 281 r° : -Un autre tableau de Notre Dame et Saint Jean et l'Enfant Jésus avec son cadre -Une autre peinture de Saint Jean sans cadre -Une autre peinture de Saint Antoine de Padoue avec son vieux cadre -Un autre petit tableau de Sainte Catherine de Sienna avec son cadre -Un portrait d'un vieillard avec son cadre F. 281 v° : -Une Madeleine endormie sans cadre -Une peinture d'un christ en croix sans cadre -Deux petites peintures de Notre Seigneur et de Notre Dame -Deux autres petites de Notre Seigneur et Notre Dame
1638	Acte notarié 6753	Ana del Castillo, épouse de don Francisco de Herrera, médecin de chambre de Sa Majesté	F. 417 r° : -Images de Notre Dame

- Annexe 25 : Galatée et les représentations de la vierge de Luis de Morales

Luis de Morales, né et mort à Badajoz (v. 1510 – v. 1586)



La Virgen vestida de gitana con el Niño.
(1567) Técnica mixta. 51 x 41 cm
Colección Conde de Adanero. Madrid.



La Virgen de la leche (1570)
Óleo sobre tabla. 84 x 64 cm.
Museo del Prado, Madrid.



Madonna della Purità, técnica mixta
(?) ,92 cm de diámetro
Basílica de San Paoli Maggiore, Nápoles,
Italia



La Virgen enseñando a escribir al niño Jesús
(?) Tabla. 54,5 x 39,5 cm

Images libres de droit

- Annexe 26 : Un exemple de représentation iconographique de Galatée



Image libre de droit

Raphaël, *Le triomphe de Galatée*, fresque 2,25 x 2,95m - Villa Farnesina, Rome, 1512

Si cette fresque n'a pas pu être admirée par un large public, sa diffusion a été assurée par le travail du graveur italien Marcantonio Raimondi (v. 1480- v. 1534) :



Image libre de droit

RAIMONDI, Marcantonio, *Galatée d'après la fresque de Raphael*, gravure 40,2 x 28,6 cm, Collection privée, 1515

- Annexe 27 : Les figures de bergers dans la peinture espagnole des XVI^e et XVII^e siècles



image libre de droit

YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, Fernando, *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*, huile sur bois, 194 x 227 cm., Retable de la cathédrale de Valence, 1507-1510



image libre de droit

El Greco, *La Adoración de los Pastores*, Huile sur toile, 320 cm x 180 cm, Madrid, Musée du Prado, 1612



image libre de droit

RIBALTA, Francisco, *Sueño de la madre de san Eloy*, Huile sur toile, 115 x 94 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1607

- Annexe 28 : La figure du berger dans les Emblèmes de Sebastián Covarrubias y Horozco



image libre de droit

- Annexe 29 : « Orfeo tocando la vihuela »

Illustration de *El Maestro* de Luys de Milán (gravure, auteur inconnu, 1536)



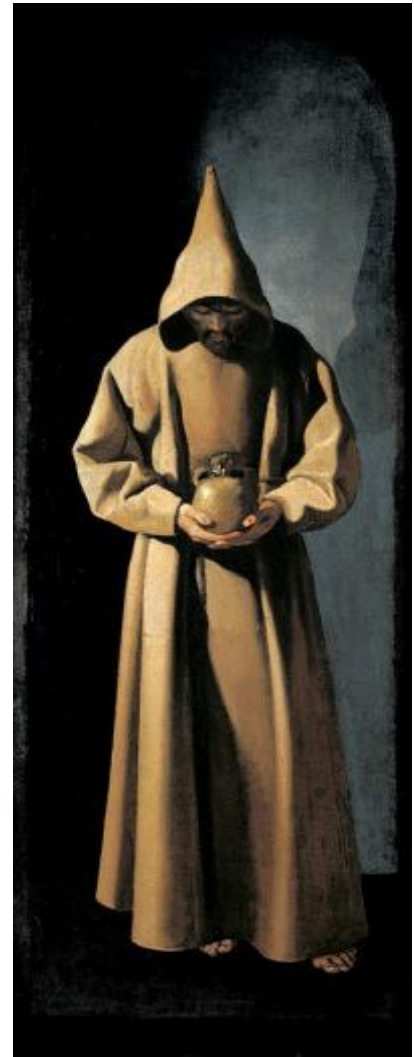
image libre de droit

- Annexe 30 : Silerio et le Saint François de Francisco de Zurbarán (1598-1664)

Voici quelques tableaux de Francisco de Zurbarán (créés ultérieurement, mais qui rendent compte de l'image de l'ermite que pouvaient partager les contemporains de Cervantès) :



Saint François en extase, 1639
Huile sur toile. 152 x 99 cm
Londres, National Gallery



Saint François d'Assise dans sa tombe (1630-1634)
Huile sur toile. 204,2 x 113,3
Milwaukee, Milwaukee Museum

Voici les deux passages dans lesquels Silerio est décrit : « la voz de un agraciado mozo que dentro de aquella ermita habrá doce o catorce días se ha venido a vivir una vida más áspera de lo que a mí me parece que puedan llevar sus poco años; » (p. 268) / « vieron a un cabo, sentado encima de una dura piedra, a un dispuesto y agraciado mancebo, al parecer de edad de veinte y dos años, vestido de un tosco buriel, con los pies descalzos y una áspera soga ceñida al cuerpo, que de cordón le servía. Estaba con la cabeza inclinada a un lado, y la una mano asida de la parte de la túnica que sobre el corazón caía, y el otro brazo a la otra parte flojamente derribado; » (p. 272)

Images libres de droit

- Annexe 31 : Auristela et le portrait féminin des XVI^e et XVII^e siècles

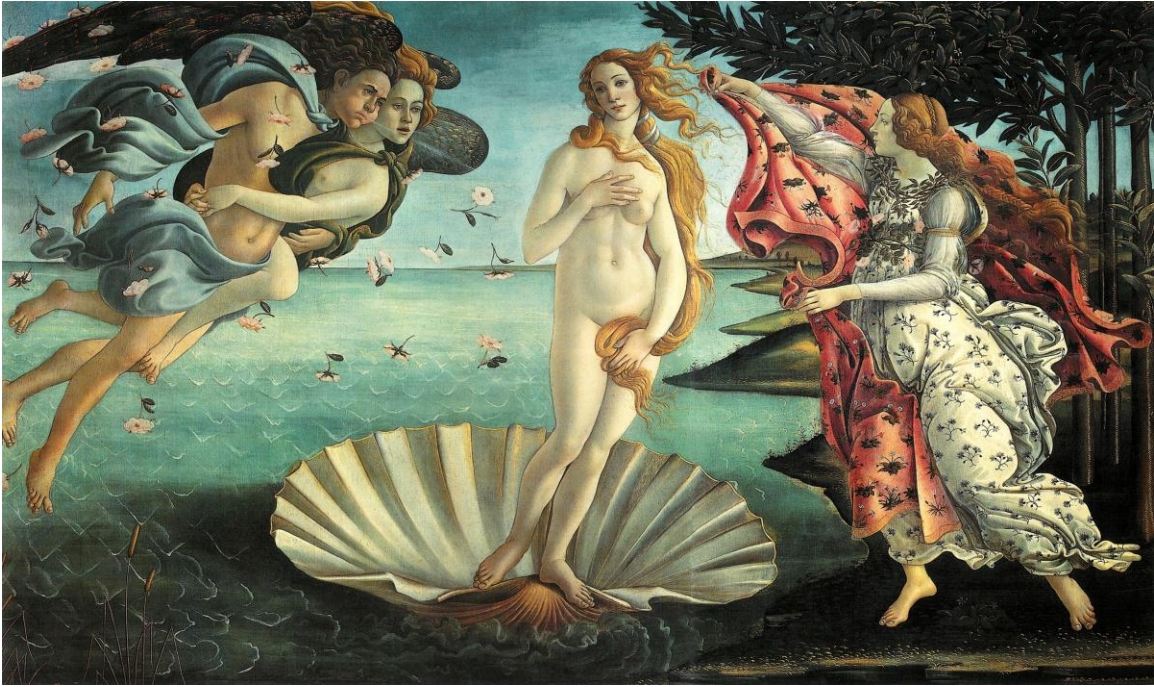


Image libre de droit

Botticelli, Sandro, *La Naissance de Vénus*, Peinture sur toile 172,5 cm x 278,5 cm. Galerie des Offices, Florence, v. 1485



Image libre de droit

Titien, *Description de l'amour*, - Huile sur toile 118 cm x 279 cm. Galleria Borghese, Rome, v. 1515

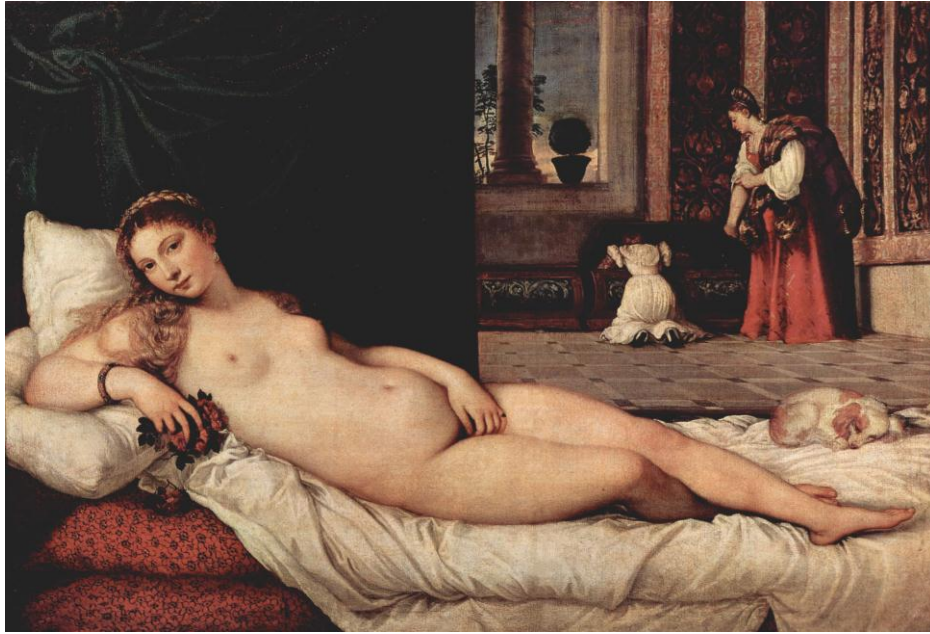


Image libre de droit

Titien, *La Vénus d'Urbino*, Huile sur toile 119cm x 165 cm - Galerie des Offices, Florence, 1538



Image libre de droit

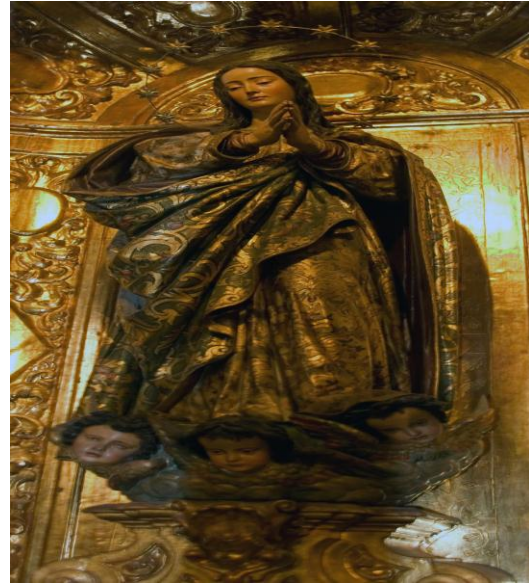
Titien, *Vénus à son miroir*, Huile sur toile 124,5cm x 105,5cm -National Gallery of Art, Washington, v. 1555

- Quelques exemples de représentations de la Vierge aux XVI^e et XVII^e siècles :



Antón Pérez (attribution), *Virgen de la Antigua*, dernier quart du XVI^e siècle, Huile sur toile, 290 x 120 cm, Monastère de Santa Clara - Fondation Museo de las Ferias. Medina del Campo.

Copyright Fondation Museo de las Ferias - Medina del Campo



Juan Martínez Montañés (attribution), *La Vierge de l'Immaculée Conception*, (vers 1628), Bois polychromé, 144 x 49 x 53 cm - Base : 37,5 x 97,5 x 58,5cm - Église de l'Annonciation, Université de Séville

Image libre de droit



Juan de Juanes, *L'Immaculée Conception*, huile sur panneau, 218 x 184 cm, 1535-1540 - Collection Fundación Banco Santander, Madrid.

Image libre de droit



Francisco de Zurbarán, *L'Immaculée Conception*, Huile sur toile, 139 x 104 cm, 1630-35 - Museo del Prado, Madrid.

Image libre de droit

- Annexe 32 : Policarpo, Thomas More et Ambrosius Holbein

Voici successivement le passage du *Persiles* où est décrit pour la première fois, le royaume de Policarpo, un extrait de la préface de *L'Utopie* de Thomas More et une représentation de cette Utopie interprétée par Ambrose Holbein pour illustrer l'œuvre de Thomas More.

« -Una de las islas que están junto a la de Hibernia me dio el cielo por patria. Es tan grande que toma nombre de reino, el cual no se hereda ni viene por sucesión de padre a hijo; sus moradores le eligen a su beneplácito, procurando siempre que sea el más virtuoso y mejor hombre que en él se hallara y, sin intervenir de por medio ruegos o negociaciones, y sin que los soliciten promesas ni dádivas, de común consentimiento de todos sale él rey y toma el cetro absoluto del mando, el cual le dura mientras le dura la vida o mientras no se empeora en ella. Y con esto, los que no son reyes procuran ser virtuosos para serlo y, los que lo son, pugnan serlo más, para no dejar de ser reyes. Con esto se cortan las alas a la ambición, se atierra la codicia y, aunque la hipocresía suele andar lista, a larfo andar se le cae la máscara y queda sin el alcanzado premio; con esto los pueblos viven quietos, campea la justicia y resplandece la misericordia, despáchanse con brevedad los memoriales de los pobres y, los que dan los ricos, no por serlo son mejor despachados; no agobian la vara de la justicia las dádivas ni la carne y sangre de los parentescos; todas las negociaciones guardan sus puntos y andan en sus quicios. Finalmente, reino es donde se vive sin temor de los insolentes y donde cada uno goza lo que es suyo. »

CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op.cit., p. 265

« Car mon principal souci est qu'il n'y ait dans ce livre aucune imposture. S'il subsiste un doute, je préférerai une erreur à un mensonge, tenant moins à être exact qu'à être loyal.

Vous pourrez aisément me tirer d'embarras en interrogeant Raphaël lui-même ou en lui écrivant. Et vous allez être obligé de le faire à cause d'un autre doute qui nous vient. Est-ce par ma faute, par la vôtre, par celle de Raphaël lui-même ? Je ne saurais le dire. Nous avons en effet négligé de lui demander, et il n'a pas pensé à nous dire, dans quelle partie du nouveau monde Utopie est située. Je donnerais beaucoup pour racheter cet oubli, car j'ai quelque honte à ignorer dans quelle mer se trouve l'île au sujet de laquelle j'ai tant à dire. »

MORE, Thomas, « Préface : du Traité de la meilleure forme de gouvernement » in *L'Utopie* (traduction française, 1842) par Victor Stouvenel, p. 5-6



Image libre de droit

HOLBEIN, Ambrose, *Utopia*, gravure sur bois pour l'édition de 1518 de l'*Utopie* de Thomas More

- Annexe 33 : L'imaginaire du doute et les œuvres de Antonio de Pereda y Salgado

Dans le tableau suivant, attribué à Antonio de Pereda y Salgado, les images associées au doute se retrouvent réunies dans le même espace constitué par la toile : nous retrouvons le sommeil / songe (le « sueño »), le masque, le crâne et d'autres éléments traditionnels de la vanité (les biens terrestres, l'horloge...). Ce que nous relevons dans le *Persiles* comme autant d'indices d'un imaginaire en devenir se retrouve ainsi dans des tableaux réalisés quelques décennies plus tard : les nouvelles représentations que convoque Cervantès pour élaborer sa dernière œuvre pénètrent ainsi peu à peu l'imaginaire collectif des Espagnols du XVII^e siècle.



Image libre de droit

Pereda y Salgado, Antonio de, « *El sueño del caballero* », huile sur toile - 152 cm x 217 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, v. 1655

- Annexe 34 : Portraits et pouvoir aux Siècles d'Or

- Charles Quint, Le Titien et le portrait équestre :



Titien, « *L'empereur Charles Quint après la bataille de Mühlberg* », huile sur toile, 1548, 332 × 279 cm, Musée du Prado, Madrid.

- Le Comte-Duc d'Olivares, Philippe III, Diego de Velázquez et le portrait équestre :



Velázquez, Diego de, « *Le Comte-Duc d'Olivares* », huile sur toile – 268 cm x 350 cm, Museo del Prado, Madrid, 1634.



Velázquez, Diego de, « *Philippe III à cheval* », huile sur toile – 305 X 320 cm, Museo del Prado, Madrid, v. 1634-1635.

- Annexe 35 : Tratado de la esfera de Johannes de Sacrobosco

Johannes de Sacrobosco (v. 1195, Holywood, Yorksire – v. 1256, Paris)



image libre de droit

BIBLIOGRAPHIE

- Éditions utilisées des œuvres étudiées :

- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, edición Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 2006.
- _____, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

- Autres éditions mentionnées des œuvres étudiées :

- CERVANTES, Miguel de, *Primera parte de La Galatea, dividida en seys libros*, Alcalá, Juan Gracián, 1585 (A costa de Blas de Robles mercader de libros).
- _____, *Galatea dividida en seys libros*, Paris, Gilles Robinot, 1611.
- _____, *La Galatée*, Édition publiée sous la direction de Jean Canavaggio, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 2001.
- _____, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia Setentrional*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1617.
- _____, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.
- _____, *Les travaux de Persille et Sigismonde – Histoire septentrionale*, traduit et présenté par Maurice Molho, Paris, Ibériques, Éditions José Corti, 1994.
- _____, *Persilès*, Édition publiée sous la direction de Jean Canavaggio, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 2001.

- Autres éditions consultées des œuvres étudiées :

- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, Edición de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, B. Rodríguez, 1914, 2 vols.
- _____, *La Galatea*, Edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

- Éditions des autres œuvres de Cervantès mentionnées :

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quichotte*, Édition publiée sous la direction de Jean Canavaggio, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 2001.
- _____, *Don Quijote de la Mancha II*, Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2008.

- _____, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2003.
- _____, *Novelas ejemplares*, Edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2001.
- _____, *Novelas ejemplares*, publicada bajo la dirección de Francisco Rico, volumen 49, Barcelona, Biblioteca Crítica, 2001.
- _____, *Nouvelles exemplaires*, Édition publiée sous la direction de Jean Canavaggio, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 2001.
- _____, *Viaje al Parnaso*, Barcelona, Linkgua, 2007.

- Éditions utilisées des ouvrages littéraires mentionnés :

- ALCIAT, André, *Livret des emblèmes*, Paris, C. Wechel, 1536.
- BOSCÁN, Juan, *Poesía*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *El Cortesano traducido por Boscan en nuestro vulgar castellano*, Anvers, Martin Nutio, 1561.
- CONTRERAS, Jerónimo de, *Selva de aventuras*, Barcelona, Claudes Bornat, 1565.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605.
- FRÉNICLE, Nicolas, *L'Entretien des illustres bergers*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- GÁLVEZ MONTALVO, Luis, *El Pastor de Fílida*, Valencia, Librería Mayansiana, 1792.
- GUEVARA, Antonio de, *Epístolas familiares primera y segunda parte*, Madrid, Joseph Gonzalez Impressor, 1732.
- _____, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.
- HEBREO, León, *Los Dialogos de amor de mestre Leon Abrabanel medico y filosofo excelente*, Venise, 1568.
- HÉLIODORE, *L'Histoire aethiopique*, traduction de Jacques Amyot, Édition critique établie, présentée et annotée par Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2008.

- HOMÈRE, *L'Iliade*, Édition traduite et présentée par Mario Meunier, Préface par Fernand Robert, Paris, *Le Livre de Poche*, 1972.
- _____, *L'Odyssée*, Traduction, introduction, notes et index par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- _____, *L'Odyssée*, The Echo Library, Teddington, 2008.
- HORACE, *Œuvres*, Paris, GF Flammarion, 1967.
- L'ARIOSTE, *Roland furieux*, Préface d'Yves Bonnefoy - Traduction de Francisque Reynard, Paris, Galimard, 2003, 2 volumes.
- *Lazarillo de Tormes*, Edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2000.
- *La Santa Biblia*, bajo la dirección del Dr Evaristo Martín NIETO, Madrid, San Pablo, 1989.
- LE TASSE, *Jérusalem délivrée*, Traduction nouvelle de Michel Orcel, Paris, Gallimard, 2002.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás éd., Madrid, Cátedra, 2006.
- _____, *El peregrino en su patria*, Barcelona, Sebastián de Comellas, 1605.
- _____, *La viuda valenciana*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid : Biblioteca Nacional, 2005.
- _____, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Clásicos Castalia, 2007.
- L'HÉBREU, Léon, *Philosophie d'amour*, traduction de Denis Sauvage, Paris, Claude Micard, 1577.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, tome 1, Paris, Garnier-Flammarion, 1958.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, Edición Francisco López Estrada, María Teresa López García Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Garnier Flammarion, 1966.
- PLATON, *La République*, Édition de Robert Baccou, Paris, Flammarion, 1966.
- _____, *Le Banquet*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas*, Estudio preliminar, Edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1966.

- *Romans grecs et latins*, Introduction par Pierre Grimal, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1958.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, Introduction par Gérard Marino, Les Classiques de l'Humanisme, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie, Histoire romaine*, Édition de Delphine Denis, Paris, Gallimard, 2006.
- THÉOCRITE, *Idylles*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- *Tres Colloquios pastoriles* de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567), San Millán de la Cogolla, Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua, 2006.
- URFÉ (d'), Honoré, *l'Astrée*, Paris, Gallimard, 1984.
- VIRGILE, *Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1933.
- _____, *L'Énéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

- Ouvrages et articles critiques généraux :

- ARCE DE VÁZQUEZ, Margot, *Obras completas : Literatura española e literatura hispanoamericana*, San Juan, La Editorial, UPR, 2001.
- ARREDONDO, María Soledad, « El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro », *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2008), pp. 151-169.
- ASENSIO, Eugenio, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Edición Istmo, 1974.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1984.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus et l'Espagne*, Genève, E. Droz, 1998.
- _____, « Charles-Quint bon pasteur, selon Fray Cipriano de Huerga », *Bulletin Hispanique*, t. 50, n°3-4 (1948), pp. 398-406.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal, *Los siglos del Barroco, Historia del arte español 2*, Madrid, Akal, 1997.

- BENNASSAR, Bartolomé, *Histoire des Espagnols, 1, XVI^e – XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1985.
- _____, *L’Inquisition espagnole XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 1979.
- _____; JACQUART, Jean, *Le XVI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1990.
- BOUDARD, Jacqueline, « Un exemple de diffusion de la pastorale italienne en France au XVI^e siècle : la première traduction française de l’Arcadia de Jacopo Sannazaro par Jean Martin », *Bulletin de l’Association d’études sur l’Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 1980, n°12, pp. 22-33.
- CANAVAGGIO, Jean, (dir.), *Historia de la literatura española*, tomo III. El siglo XVII, Barcelona, Ariel, 1995.
- _____, *La invención de la novela*, vol. n° 60, Madrid, Casa de Velázquez, 1999.
- CARO BAROJA, Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989.
- CHAUVIN, Victor, *Les romanciers grecs et latins*, Paris, F. Dentu, Libraire, Palais-Royal, 1862.
- CHEVALIER, Maxime, *l’Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l’influence du Roland furieux*, Bordeaux, Institut d’études ibériques et ibéro-américaines de l’Université de Bordeaux, 1966.
- CIVIL, Pierre, *La prose narrative du siècle d’or espagnol*, Paris, Dunod, 1997.
- CONDE, Juan Carlos, « Un aspecto de la recepción del *Decamerón* en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda. », *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario (2001), pp. 351-372.
- DAMIANI, Bruno, « Orphée dans le roman pastoral de Montemayor », *Criticón*, 17 (1982), pp. 5-11.
- DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.
- _____, *L’Italie de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1991.
- DOLCE, Lodovico, *Vitta dell’invittissimo e gloriosissimo Imperatore Carlo Quinto*, Venise, 1561.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de Poche, 1979.

- _____, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, « La astrología en el Arte del Renacimiento y Barroco español », *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 6, n° 11 (1993), pp. 297-316.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Les quatre éléments dans les Littératures d'Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.
- FABRY, Irène, « La « Suite Vulgate », « Suite historique » du *Merlin* ? Entre histoire et roman, le statut ambigu d'un récit arthurien en prose », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 10, ENS Éditions (2006), pp. 75-94.
- FERNÁNDEZ-GAILLAT, Michèle, *Les Espagnols à Paris à l'époque de Philippe III (1598-1621). Aspects sociaux et culturels*, thèse de doctorat dir. A Redondo, Université Paris III, 1997.
- FEROS, Antonio, *El Duque de Lerma – Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2006.
- _____, « « Vicedioses, pero humanos » : el drama del Rey », *Cuadernos de Historia Moderna*, n°14, (1993), pp. 103-131.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994.
- FUSILLO, Massimo, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, 1991.
- GARCÍA DE LA SANTA CASANUEVA, Tomás, « La vida campesina en tiempos de Cervantes », *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Ciudad Real, Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, n° 7, II época (1977), pp. 209-245.
- GONZALO SANTOS, Tomás, « De la *Diana* de Montemayor a la novela pastoril francesa : el canon europeo », *Mil Seiscientos Dieciséis*, vol. XI (2006), pp. 109-118.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- GRONDIN, Jean, « Foi et vision mystique dans les *Confessions* d'Augustin », *Théologiques*, vol. 16, n° 2 (2008), pp. 15-30.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1973.
- HIGHET, Gilbert, *La Tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, FCE, 1978.

- KRAUSS, Werner, « localización y desplazamientos en la novela pastoril española », *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, coordinación por Norbert Polussen, Jaime Sánchez Romeralo, 1967, pp. 363-369.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986.
- *L'auteur à la Renaissance*, Rosanna Gorris Camos et Alexandre Vanautgaerden éd., Turnhout, Brepols, 2009.
- LE GOFF, Jacques, « Les mentalités : une histoire ambiguë », *Faire de l'histoire*, J. Le Goff et P. Nora (Ed.), t. III, Paris, Gallimard, 1974, pp. 106-129.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- *Le monde rural : réalité, mythes et représentations, (domaine ibérique)*, Travaux de Pyrénéica, sous la direction de Claude Allaigre, Publications de L'Université de Pau, 1995.
- *Le topos du manuscrit trouvé - Hommages à Christian Angelet*, Études réunies et présentées par Ian Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters, Louvain-Paris, Editions Peeters, 1999.
- LÓPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- LOPEZ DE SEDANO, Juan Joseph, *El Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los mas célebres poetas castellanos*, Madrid, D. Antonio de Sancha, 1774.
- MAC LUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1977.
- MAGNUS, Olaus, *Histoire et description des peuples du Nord*, traduit du latin et présenté par Jean-Marie Maillefer, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, « Los cánones del retrato femenino en el *Canzonere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento », *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario (2005), pp. 247-260.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARGUET, Christine, « De *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación », *Criticón*, 76 (1999), pp. 9-22.
- MARTI, Marc, *Ville et campagne dans l'Espagne des lumières (1746-1808)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997.

- MARTÍN ROMERO, José Julio, « Nuevos datos sobre la influencia del *Orlando Furioso* en España : Pedro de la Sierra frente a Ariosto », *Revista de Literatura Medieval - Número 16/1* (2004), pp. 95-119.
- MARTÍNEZ SAN JUAN, Miguel Ángel, *Estudio y edición de El pastor de Fílida por Luis Gálvez Montalvo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- MOLINIÉ, George, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- MOLL, Jaime, « La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales », *Anales cervantinos*, vol. XL (2008), pp. 31-46.
- MONGE, Carlos Francisco, « Las sombras de la duda (Velázquez y el Barroco literario español) », *Atenea*, segundo semestre, n° 488 (2004), pp. 135-152.
- MONTERO REGUERA, José, « Prosa de Lope », *Lectura y signo*, 3 (2008), pp. 195-235.
- MOOS, Peter I. Von, « Le dialogue latin au Moyen Âge : l'exemple d'Evrard d'Ypres », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n°4, volume 44 (1989), pp. 993-1028.
- ORDEN JIMÉNEZ, Rafael V., « La teoría de la causalidad natural de Francisco Sánchez el escéptico », *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 20 (2003), pp. 247-267.
- PARILLA, Carmen, « La novela pastoril », *Orígenes de la Novela. Estudios. Actas del primer Simposio de la Sociedad Menéndez Pelayo*, dir. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, Universidad de Cantabria y Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria, 2007, pp. 295-333.
- PASSOT, Virginie, « Essai de caractérisation de la construction d'un univers fictif à travers le commencement romanesque (corpus anglophone) », *Linguistique et littérature. Cluny, 40 ans après.*, vol. II, Driss Ablali et Margareta Katsberg Sjöblom (Eds), 2010, pp.1-11.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PEDROSA, José Manuel, *El Cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.
- PLAZENET, Laurence, « L'amour du mariage dans le roman français de la première moitié du XVIIe siècle : le cas de L'Astrée », *Le Mariage dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles : réalités et représentations*, textes réunis par Richard Crescenzo, Marie Roig-Miranda, Véronique Zaercher, « Groupe XVIe-XVIIe siècles en Europe », Université de Nancy II, 2003, pp. 327-356.
- PORQUERAS-MAYO, Alberto, « Función de la fórmula « no sé qué » en textos literarios españoles (siglos XVIII-XX) », *Bulletin Hispanique*, t. 67, n° 3-4 (1965), pp. 253-273.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

- _____, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.
- RAMUSIO, Giovanni Battista, *Navigazioni e viaggi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980.
- REY HAZAS, Antonio, « Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista) », *Edad de Oro I* (1982), pp. 65-105.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, t.2, Madrid, Editorial Crítica, 1980.
- _____, *Historia y crítica de la literatura española* ; WARDROPPER, Bruce W., « Siglos de oro : Barroco », tomo III, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
- _____, *Historia y crítica de la literatura española*, « Siglos de oro: Barroco », primer suplemento, Barcelona, Crítica, 1992.
- RIQUER, Isabel de, « La peregrinación fingida », *Revista de Filología Románica*, n° 8 (1991), pp. 103-120.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1989.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, « Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVI », *Bulletin Hispanique*, t. 106, n° 1 (2004), pp. 45-80.
- SAEZ, Ricardo (dir.), *L'Espagne des validos:1598-1645*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- SAINT-SAËNS, Alain, « Thérèse d'Avila ou l'érémisme sublimé », *Mélange de la Casa de Velázquez*, , vol. 25, 1989, pp. 121-143.
- SANTA MARÍA, Juan de, *Tratado de Republica y policia christiana ; Para Reyes y Príncipes y para los que en el gobierno tienen sus veces*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1619.
- TEIJERO, Miguel Ángel, GUIJARRO, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Ediciones Eneida, 2007.
- UNAMUNO, Miguel de, *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1958.
- VIALA, Alain, *La naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- WIND, Edgar, *Les mystères païens à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992.

- ZAMORA CALVO, María Jesús, « El cuento, desde su origen hasta su inserción en tratados de magia », in *Archivum, Revista de la Facultad de Filología*, tomos LII-LIII, (2002-2003), pp. 551-565.

- Revues et ouvrages sur la théorie littéraire :

- ARISTOTE, *Poétique*, Édition et traduction de Michel MAGNIEN, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

- BLECUA José Manuel, *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977.

- GARCÍA BERRIO, Antonio ; HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.

- GARRIDO GALLARDO, M. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.

- GENETTE, Gérard ; JAUSS, Hans Robert ; SCHAEFFER, Jean-Marie ; SCHOLÉS, Robert ; STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

- GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus, 1989.

- Articles, revues et ouvrages sur la théorie littéraire des XVI^e et XVII^e siècles :

- ALBURQUEQUE GARCÍA, Luis, « La poética extravagante en textos españoles del siglo XVI », *Epos*, IX (1993), pp. 277-291.

- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana*, Eleuterio F. Tiscornia, Madrid, Visor Libros, 1995.

- BALBÍN LUCAS, Rafael de, *Estudio preliminar al « Arte poética en romance castellano de Sánchez de Lima »*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

- BRAVO GARCÍA, A., « Aristóteles en la España del siglo XVI. Antecedentes, alcance y matices de su influencia », *Revista Española de Filosofía Medieval*, 4 (1997), pp. 203-249.

- CASAS, Elena, *La retórica en España*, Madrid, 1980.

- CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Roma, Bari, Laterza, 1979.
- CHECA BELTRÁN, José, « « Acción humana », « prosa frente a verso » y « retractatio » : tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII », *Castilla*, 15 (1990), pp. 53-68.
- CHEVROLET, Teresa, « « Che cosa è questo purgare ? » : la *catharsis* tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance », *Études Épistémè*, n° 13 (2008), pp. 37-68.
- CINZIO GIRALDI, Giambattista, *De' romanzi, delle comedie e delle tragedie*, Milano, G. Daelli, 1864.
- CLEMENTS, Robert J., « López Pinciano's *Philosophia Antigua Poetica* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory : A review Article », *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 48-55.
- COSTER, Adolphe, *Fernando de Herrera (el Divino) 1534-1597*, Paris, Honoré Champion, 1908.
- COTTAZ, Joseph, *le Tasse et la conception épique*, Paris, Éditeur Italia, 1942.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.
- DIEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.
- EGIDO, Aurora, « Sin poética hay poetas ». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro », *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77.
- FERRERAS, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.
- FUMAROLI, Marc, « L'héritage d'Amyot » : la critique du roman de chevalerie et les origines du roman moderne », in *Exercices de lecture.- de Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 2006.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, Granada, Editorial COMARES, 2003.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna 2 : Teoría poética del siglo de oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.
- GIORGI, Giorgetto, *Les poétiques italiennes du « roman »*, Simon Fornari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, traduction, introduction et notes par Giorgetto Giorgi, Paris, Honoré Champion, 2005.

- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964.
- LÓPEZ, François, « Sobre la moderna filosofía poética de Alonso López Pinciano », « Por discreto y por amigo », *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, vol. n°88, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 579-602.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Rimado de Palacio*, Edición de Michel García, Madrid, Gredos, 1978
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Obras completas*, t. I : *Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1998.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, *Retórica y literatura en el siglo XVI. El Brocense*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España, Obras completas*, t. II (siglos XVI y XVII), Santander, Aldus, MCMXLVII.
- MERINO JEREZ, Luis (coord.), SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (coord.), LÓPEZ MOREDA, Santiago (coord.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1996.
- MESTRE Marina, « Antropología filosófica y teoría de la literatura en el siglo XVI: la *Filosofía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano », *Horror y tragedia en el teatro del siglo de oro: actas del IV coloquio del G.E.S.T.E (Toulouse, 27 –29 de enero de 1983)*, n° 97, Toulouse, France-Ibérie Recherche (1983), pp. 75-88.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- PALMA CHAGUACEDA, Antonio, *El historiador Gonzalo Argote de Molina: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- PARAÍSO, Isabel, (coord.), *Retóricas y poéticas españolas (siglos XVI-XIX) : L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000.
- PÉREZ PASTOR, José, « La traducción del licenciado Francisco de Cascales del *Ars poetica* de Horacio », *Criticón*, 86 (2002), pp. 21-39.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1983.

- _____, *Teorías poéticas del Manierismo y Barroco en España*, Barcelona, Puvill, 1988.
- _____, « La colección en lengua castellana de retóricas y poéticas (ediciones de los siglos XVI y XVII) en la biblioteca de la Universidad de Illinois », en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, I (1989), pp. 521-540.
- RICO VERDÚ, José, *La retórica española en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- _____, « Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento », *Edad de oro*, II (1983), pp. 157-178.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, « Sobre el relato breve y sus nombres. Evolución de la nomenclatura española de la narración breve desde el Renacimiento hasta 1850 », *Revista de Filología Románica*, n° 22 (2005), pp. 143-160.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *El arte poética en romance castellano*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico ; PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1965 ; nueva ed. aumentada, 1972.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, « La reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro », *Criticón*, 79 (2000), pp. 9-36.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, « Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro », *Edad de oro*, VI (1987), pp. 201-214.
- SHEPARD, Sanford, « las huellas de Escalígero en la *Philosophía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano », *Revista de Filología Española*, XLV (1962), pp. 311-317.
- _____, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- TASSO, Torquato, *Discours de l'art poétique ; Discours du poème héroïque*, Paris, Aubier, 1997.
- VEGA RAMOS, María José, *La teoría de la «novella» en el siglo XVI*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.
- VEGA, María José ; ESTEVE, Cesc, (dir.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Madrid, Mirabel Editorial, 2004.
- VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIème siècle*, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1988.

- YNDURAIN, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

- Articles, revues et ouvrages sur la réception, la création littéraire et leur contrôle :

- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, « La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote* », in *Literatura : teoría, historia, crítica*, n° 7 (2005), pp. 45-68.

- ALCALÁ, Ángel, *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

- ALONSO PALOMAR, Pilar, « La importancia de la magia a la luz de los libros contenidos en algunas bibliotecas particulares españolas de los Siglos de Oro (Primera Parte) », *Castilla: Estudios de literatura*, n° 22 (1997), pp. 21-35.

- ARREDONDO, María Soledad, « Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia », *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 6 (1987), pp. 349-358.

- BOUZA, Fernando, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.

- _____, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

- _____, « Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro », *Cuadernos de Historia Moderna*, n° 18 (1997), pp. 31-50.

- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel, « « Bibliotecas » y « libros de mujeres » en el siglo XVI », *Península: revista de estudios ibéricos*, n°0 (2003), pp. 13-28.

- CÁTEDRA Pedro M.; ROJO, Anastasio, *Bibliotecas y lecturas de mujeres – siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

- CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or*, Paris, Librairie Droz, 1996.

- _____, « Las justificaciones y críticas de la lectura », *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-194*, Dirs. F. LOPEZ y J.F. BOTREL, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 171-179.

- _____, *Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

- CHARTIER, Roger, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècles*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992.

- *Creación y público en la literatura española*, Edición a cargo de J.F Botrel y S. Salaün, Madrid, Editorial Castalia, 1974.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Literatura (Novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Biblioteca Áurea Hispánica 66, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2010.
- ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social –Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.
- *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Garrot, Juan Carlos ; Guereña, Jean-Louis ; Zapata, Mónica coord., Paris, Indigo, 2009.
- FRENK, Margit, « Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro », *Historia y crítica de la literatura española 3 / 1. Siglos de Oro. Barroco. Primer suplemento*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 49-55.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique, « Sobre la censura literaria en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición », *Revista de la Inquisición*, nº 1 (1991), pp. 11-61.
- GAGLIARDI, Donatella, « Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas », *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, nº 2 (2008), pp. 1-16.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos, « Las Bibliotecas de los humanistas y el Renacimiento », *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 6, nº2 (1996), pp. 91-124.
- GARROSA RESINA, Antonio, « Santa Teresa y la cultura literaria de su tiempo (referencias literarias profanas en la obra Teresiana) », *Castilla: Estudios de literatura*, nº4 (1982), pp. 83-117.
- GEAL, François, *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire du Siècle d'Or*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- JAURALDE POU, Pablo, « El público y la realidad histórica de la Literatura Española de los siglos XVI y XVII », *Edad de oro*, 1 (1982), pp. 55-64.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, « El fondo de librería de Francisco de Robles, editor de Cervantes », *Cuadernos Bibliográficos*, 38 (1979), pp. 107-138.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, « Aquí se imprimen libros – La imprenta en la época del Quijote », Prólogo de Julián Martín Abad, Madrid, Imprenta Artesanal Ollero y Ramos, 2005.
- MARQUEZ, Antonio, *Literatura e Inquisición en España 1478/1834*, Madrid, Taurus, 1980.
- MONTERO, Juan ; RUIZ PÉREZ, Pedro, « El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005) », *Etiópicas*, nº 2 (2006), pp. 15-108.

- PEÑA DÍAZ, Manuel, « Libros permitidos, lecturas prohibidas (siglos XVI-XVII) », *Cuaderno de Historia Moderna Anejos*, I (2002), pp. 85-101.
- PLAZENET, Laurence, « Inopportunité de la mélancolie pastorale : inachèvement, édition et réception des oeuvres contre logique romanesque », *Etudes Epistémè*, n°3 (avril 2003), pp. 28-96.
- PRIETO BERNABÉ, José Manuel, *Lectura y lectores – La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de oro (1550-1650)*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004.
- SAEZ, Ricardo, « Censure et création : le cas du *Lazarillo de Tormes* (1554,1559,1573) », *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Garrot, Juan Carlos ; Guereña, Jean-Louis ; Zapata, Mónica coord., Paris, Indigo, 2009, pp. 105-122.
- VENEGAS, Alejo, *Primera parte de las diferencias de libros q[ue] ay en el universo*, prólogo de Daniel Eisenberg, Barcelona, Puvill Libros, 1983.
- _____, *Tractado de orthographía y accentos en las tres lenguas principales*, Toledo, en casa de Lázaro Salvago Ginovés (1531); estudio de Lidio Nieto y edición facsímil, Madrid, Arco Libros, 1986.

- Articles, revues et ouvrages sur l'image et l'imaginaire :

- ACEBRÓN RUIZ, Julián, *Sueños y ensueños en la Literatura Castellana Medieval y del siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura Servicio, 2004.
- ARREDONDO, María Soledad, « El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro », *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2008), pp. 151-170.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes - Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *The Dialogic Imagination – Four essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARELLA VIGAL, Julia, « El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca », *Anthropos : Boletín de información y documentación*, n° 154-155 (1994), pp. 45-50.
- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4 (1964), pp. 40-51.
- BATTISTINI, Mathilde, *Símbolos y alegorías*, Barcelona, Electa, 2003.

- BRAY, Xavier, *The Sacred made real - Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres, National Gallery Publications, 2009.
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CAILLOIS, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1979.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, « Conquistadores, utopía y libros de caballería », *Revista de Filología Románica*, 10, Editorial Complutense, Madrid (1993), pp. 11-30.
- CARRASCO, Félix, « América en el imaginario colectivo del Siglo de Oro », *AIH, Actas XI* (1992), pp. 79-92.
- CHASSAY, Jean François ; GERVAIS, Bertrand [dir.], *Paroles, Textes et Images – Formes et pouvoir de l'imaginaire*, Montréal, UQAM, n° 19, vol. 1 et 2, 2008.
- CHASTEL, André, *Fables, Formes, Figures*, volume 1, Paris, Flammarion, 1978.
- _____, « Le dictum Horatii : quilibet audendi potestas et les artistes (XIIIe-XVIe siècle) », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 121e année (1977), pp. 30-45.
- CRIADO MAINAR, Jesús, « El retablo mayor del monasterio de Veruela. Noticias sobre su erección y desaparición », *Turiaso*, n° 10, 2 (1992), pp. 507-545.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- _____, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- ECO, Umberto, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, sous la direction de Bérengère Voisin, *Studia Romanica Tartuensia VII*, Université de Tartu, Centre d'Etudes Francophones Robert Schuman, 2008.
- GARROSA RESINA, Antonio, « La tradición de animales fantásticos y monstruosos en la literatura medieval española », *Castilla: Estudios de literatura*, n° 9-10 (1985), pp. 77-102.
- *Géographies imaginaires*, Textes réunis par Laurence Villard, Mont-Saint-Aignan, Publications de Universités de Rouen et du Havre, 2008.

- GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures : Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- HAMON, Philippe, *Imageries – Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- *Historia, espacio e imaginario*, Jacqueline Covo ed., Lille, Septentrion Presses universitaires, 1997.
- HOLANDA, Francisco de, *Da pintura Antiga*, éd. José da Felicidade Alves, Lisbonne, Livros Horizontes, 1984.
- ISER, Wolfgang, *The fictive and the imaginary : charting literary anthropology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- LECERCLE, François, « L'or feint – Les paradoxes de l'or dans la théorie de la peinture », *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, pp. 187-198.
- LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis – Humanisme et Théorie de la Peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1998.
- *Les lieux de l'imaginaire*, sous la direction de Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, Montréal, Liber, 2002.
- *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, François Delpech (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- MOLINIÉ, Anne-Sophie, « Les images du pouvoir : l'art du portrait dans l'Espagne des Habsbourg : l'exemple des portraits de validos à la cour de Philippe III et de Philippe IV », SAEZ, Ricardo, *L'Espagne des validos:1598-1645*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 215-218.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y sus grandeza*, Sevilla, Simon Faxardo, 1649.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, « Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 8 (1995), pp. 55-89.
- POZUELO YVANCOS, José María, « Los conceptos de fantasía e imaginación en Cervantes », *Barcarola: revista de creación literaria*, n° 70 (2007), pp. 111-124.
- RUIZ-GALVEZ PRIEGO, Estrella (dir.), *L'Immaculisme : un imaginaire religieux dans sa projection sociale*, Paris, Indigo, 2009.
- SAEZ, Ricardo, « Analyse iconographique des *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) et spécificités de Jerónimo Nadal (1507-1580) : processus de pénétration, de consolidation et

d'expansion de la Compagnie de Jésus au tournant du XVI^e siècle en Europe et dans le monde », *Les Langues néo-latines*, 4, n° 359 (2011), pp. 37-80.

- *Texte, image, imaginaire*, sous la direction de Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte, Actes du 1^{er} colloque organisé dans le cadre des échanges U.C.L – U.M.A.S.S (1999-2006), Paris, L'Harmattan, 2007.

- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, « Cronoimágenes: poética visual de la vida en movimiento », *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, 2009.

- WIEL, Véronique, « Du bon usage de l'imagination selon Malebranche », *L'information littéraire*, 4/2006 (Vol. 58), pp. 20-27.

- **Articles, revues et ouvrages sur Cervantès et son œuvre :**

- ALONSO, Álvaro, « Cervantes y los mapas: la cartografía como metáfora », *Lectura y signo*, 1 (2006), pp. 75-88.

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, « Cervantes y el narrador infidente », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 7 (1987), pp. 163-172.

- BATAILLON, Marcel, « Cervantès et le mariage chrétien », *Bulletin Hispanique*, XLIX, (1947), pp.129-144.

- BLASCO, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2005.

- _____, « La compartida responsabilidad de la « escritura desatada » del *Quijote* », *Criticón*, 46 (1989), pp. 41-62.

- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo ; BRIOSO SANTOS, Héctor, « De nuevo sobre Cervantes y Heliodoro. La comunicación lingüística y algunas notas cronológicas », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.2 (2003), pp. 297-341.

- CAMPANA, Patrizia, « «Et per tal variar natura è bella »: Apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (1997), pp. 109-121.

- CANAVAGGIO, Jean, « Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote* », *Anales cervantinos*, 8 (1958), pp. 13-108.

- _____, *Cervantes*, Paris, Fayard, 1997.

- _____, *Cervantes – entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2000.

- CARRANZA, Paul, « Cipión, Berganza, and the Aesopic Tradition », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1 (2003), pp. 141-163.
- *Cervantes en Italia : actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas : Academia de España, Roma, 27-29 septiembre 2001*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, « El amor en El Laberinto de Cervantes », *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 11 (1993), pp. 57-70.
- DÍEZ CODERQUE, Belén, « El comentario de textos a través de los silencios. Cervantes y su tiempo: Entre el deseo de decir y la conveniencia de callar », *Didáctica (Lengua y Literatura)*, vol. 17 (2005), pp. 37-46.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, « Del entusiasmo al desengaño (En torno a la aventura poético-heroica de Cervantes) », *Anales de Filología Hispánica*, vol. I (1985), pp. 59-70.
- EDWARDS, Jorge, « Lectores leídos, escritores contados », *Escritos públicos*, nº 100 (2005), pp. 51-62.
- EL SAFFAR, Ruth, « Cervantes and the Imagination », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 6.1 (1986), pp. 81-90.
- FLORES ORTEGA, Bernardo Enrique, «El simbolismo del viaje, la nostalgia por la Edad de oro y otros mitos en *Don Quijote de la Mancha* », *Dikaiosyne*, nº 20 (Enero-junio de 2008), pp. 153-172.
- IFFLAND, James, « *Don Quijote* dentro de la « Galaxia Gutenberg » (Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica », *AIH. Actas X* (1989), pp. 623-634.
- JEHENSON, Yvonne, « The Pastoral Episode in Cervantes' *Don Quijote*: Marcela Once Again », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10. 2 (1990), pp. 15-35.
- KELLAR, Paula Ann, *From "La Galatea" through the "Quijotes": the historicization of the pastoral in Cervantes*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1999.
- MAC GRADY, Donald, « Cervantes and the *Decameron*: A Note on the Sources and Meaning of *Don Quijote's* Prototypical Chivalric Adventure », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 5.2 (1985), pp. 141-147.
- MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del "Quijote"*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, « Erasmo y Cervantes, una vez más », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4.2 (1984), pp. 123-137.
- MARTÍN JÍMENEZ, Alfonso, « El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega », *Etiópicas*, Universidad de Huelva, nº 2, 2006, pp. 255-334.

- MARTÍN MORÁN, José Manuel, « Cervantes y Avellaneda. Apuntes para una relectura del *Quijote* », in *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, 24-29 de agosto de 1992*, vol. V, Juan VILLEGAS ed., Universidad de California, 1994, pp. 137-147.
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix, *El Quijote y la poética de la novela*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- MONER, Michel, *Cervantès conteur - écrits et paroles*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 1989.
- _____, « La femme-étoile : esquisse d'une mythologie cervantine », *Hommage à Alain Milhou - Les Cahiers du C.R.I.A.R*, Études réunies et présentées par N. Harwich, n° 21 (2002), pp. 233-242.
- MONTERO REGUERA, José, « Cervantes y la verosimilitud: la ilustre fregona », *Revista de Filología Románica*, 10 (1993), pp. 337-359.
- PÉREZ, Miguel José ; ENCISO ORELLANA, Julia, « Cervantes entre la realidad y la ficción de su propia obra (Una meditación personal en torno al capítulo 3 de la Segunda Parte) », *Didáctica (Lengua y Literatura)*, n° 11 (1999), pp. 111-122.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003.
- REY HAZAS, Antonio, « Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal », *Príncipe de Viana. Anejo*, n° 18 (2000), pp. 239-260.
- RICO, Francisco, « Don Quijote, Cervantes, El justo Medio », *Estudios Públicos*, n° 100 (Primavera 2005), pp. 63-70.
- _____, « Poética de la antífrasis (sobre la dedicatoria del primer *Quijote*) », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25. 1 (2005 / 2006), pp. 69-77.
- RILEY, Edward, C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- _____, « Tradición e innovación en la novelística cervantina », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17. 1 (1997), pp. 46-61.
- _____, « *La rara invención* ». *Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- RODRIGUEZ, Alfred ; DYKSTRA, Joel F., « Cervantes's Parodic Rendering of a Traditional Topos : Locus Amoenus », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17. 2 (1997), pp. 115-121.

- RUFFINATO, Aldo, « Tasso-Cervantes: Cervantes vs Tasso », *Cervantes*, Roma, Carrocci, (2002), pp. 210-225.
- RUTA, Maria Caterina, « Lecturas italianas de Cervantes », *Península, Revista de Estudios Ibéricos*, n° 4 (2007), pp. 11-21.
- SAEZ, Ricardo, « Construction d'un récit singulier : *Le Mariage trompeur* et le *Colloque des chiens* », *La Licorne*, n° 39 (1996), pp. 121-144.
- _____, « Le *Colloque des chiens* : hybridation des genres et métadiscursivité », *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, sous la direction de Philippe Guérin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006, pp. 296-310.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa, *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes*, Roma, Bulzoni Editore, 1998.
- SCHMIDT, Rachel, « Maps, Figures, and Canons in the *Viaje del Parnaso* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16. 2 (1996), pp. 29-46.
- SICROFF, Albert A., « La segunda muerte de Don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, n°2 (1975), pp. 267-291.
- *Suma cervantina*, Editada por J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley, London, Tamesis Books Limited, 1973.
- TAMAYO, Juan Antonio, « Los pastores de Cervantes. », *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 383-406.

- Articles, revues et ouvrages sur *La Galatea* :

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, « *La Galatea*: The Novelistic Crucible », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 Special Issue (1988), pp. 7-16.
- CLOSE, Anthony, « Ambivalencia del estilo elevado en Cervantes », *La Galatea de Cervantes - cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, edited by Juan Bautista Avalle-Arce, Newark, Delaware, 1985, pp. 91-102.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, « Poesía y poetas en *La Galatea* », *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 14 (1996), pp. 79-92.
- DAMIANI, Bruno Mario, « El Valle de los Cipreses en « *La Galatea* » de Cervantes », *Anales de literatura española*, n° 5 (1986-1987), pp. 39-50.
- _____, « Death in Cervantes' *Galatea* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 4, n° 1 (1984), pp. 53-78.

- JOHNSTON, Robert M., « *La Galatea* : Structural Unity and the Pastoral Convention », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 Special Issue (1988), pp. 29-42.

- *La Galatea de Cervantes – cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Juan Bautista Avalle-Arce ed., Newark, Delaware, 1985.

- MAESTRO, Jesús G., « La fractura histórica en *La Galatea* de Miguel de Cervantes (Problemas metodológicos de interpretación histórico-literaria desde el materialismo filosófico) », I Congreso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), *La fractura historiográfica : las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca, 13-16 de diciembre de 2006, pp. 629-641.

- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, « Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de « *La Galatea* » », *Anuario de estudios filológicos*, vol. 26 (2003), pp. 279-297.

- _____, « Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea* », *EPOS*, XIX (2003), pp. 89-102.

- _____, « El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea* », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 52, n°1 (2004), pp. 29-44.

- RHODES Elizabeth, « *La Galatea* and Cervantes' « Tercia Realidad » », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 Special Issue (1988), pp. 17-28.

- RIVERS, Elias, L., « Pastoral, Feminism and Dialogue in Cervantes », *La Galatea de Cervantes-cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, edited by Juan Bautista Avalle-Arce, Newark, Delaware, 1985, pp. 7-15.

- SABOR DE CÓRTAZAR, Celina, « Observaciones sobre la estructura de *La Galatea* », *Filología*, 15 (1971), pp. 227-259.

- STAGG, Geoffrey L., « The composition and Revision of *La Galatea* », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14. 2 (1994), pp. 9-26.

- TRABADO CABADO, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

- **Articles, revues et ouvrages sur le *Persiles* :**

- *Autour de Los trabajos de Persiles y Sigismunda - Historia septentrional de Miguel de Cervantes – Études sur un roman expérimental du Siècle d'Or*, sous la direction de Christian Andrés, Paris, Éditions INDIGO, 2003.

- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' epic novel – Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, « *Persiles and Allegory* », *Cervantes : Bulletin of Cervantes Society of America*, 10.1 (1990), pp. 7-16.
- BAENA, Julio, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: La utopía del novelista* », *Cervantes : Bulletin of Cervantes Society of America*, 8.2 (1988), pp. 127-140.
- BLANCO, Mercedes, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: entretenimiento y verdad poética* », *Criticón*, nº 91 (2004), pp. 5-39.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo ; BRIOSO SANTOS, Héctor, « *Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el Persiles y Sigismunda de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística* », *Criticón*, nº 86 (2002), pp. 73-96.
- BRITO DÍAZ, Carlos, « « *Porque lo pide así la pintura* »: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles* », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.7 (1997), pp. 145-164.
- CANAVAGGIO, Jean, « *El « maldiciente Clodio* », primer lector del *Persiles* », *RILCE*, 23.1 (2007), pp. 89-96.
- CASTILLO, David R. ; SPADACCINI, Nicholas, « *El antiutopismo en Los trabajos de Persiles y Sigismunda: Cervantes y el cervantismo actual* », *Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America*, 20.1 (2000), pp. 115-131.
- CRO, Stelio, « *Cervantes, el Persiles y la historiografía indiana* », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, IV (1975), pp. 5-25.
- CRUZ CASADO, Antonio, « *Auristela hechizada: Un caso de maleficia en el Persiles* », *Cervantes : Bulletin of Cervantes Society of America*, 12.2 (1992), pp. 91-104.
- _____, « *Periandro / Persiles: las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes* », *Cervantes : Bulletin of Cervantes Society of America*, 15.1 (1995), pp. 60-69.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, « *Funciones de la poesía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 14 (1996), pp. 93-112.
- _____; AGUIRRE DE CÁRCER, Luisa-Fernanda, « *Contexto histórico y tratamiento literario de la « hechicería morisca y judía en el Persiles* », *Cervantes : Bulletin of Cervantes Society of America*, 12.2 (1992), pp. 33-62.
- EGIDO, Aurora, « *Poesía y peregrinación en el Persiles. El templo de la Virgen de Guadalupe* », *Actas del Tercer Congreso Internacional de la asociación de cervantistas*, Palma, Antonio Bernat Vistarini (ed.), 1998, pp. 13-43.

- FERNÁNDEZ PANZANO, José Juan, « Camino literario y meta vital en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *Lemir* 13 (2009), pp. 85-95.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- GARROSA RESINA, Antonio, « Algunas reflexiones sobre el tema de lo inverosímil y maravilloso en el « Persiles » de Cervantes », *Castilla : Estudios de literatura*, n° 1 (1980), pp. 23-48.
- *Lecture d'une œuvre Los Trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantès*, collectif coordonné par Jean-Pierre Sánchez, Nantes, Éditions du Temps, 2003.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del « Persiles »*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1998.
- _____, « La función de la *écfrasis* en el *Persiles* », *Actas del Tercer Congreso Internacional de la asociación de Cervantistas*, Palma, Antonio Bernat Vistarini ed., 1998, pp. 507-515.
- _____, « Los relatos orales del *Persiles* », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.1 (2002), pp. 111-126.
- LUPI, Adelia, « El *ut pictura poesis* cervantino : alegorías y bodegones en el *Persiles* », *Volver a Cervantes – Actas del IV Congreso Internacional de la asociación de cervantistas, Lepanto 1/8 de octubre de 2000*, Universitat de les Illes Balears, Antonio Bernat Vistarini ed. (2001), pp. 907-912.
- MARGUET, Christine, « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes : origine et originalité », *Pandora : revue d'études hispaniques*, n° 3 (2003), pp. 81-92.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, « Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI (2003), pp. 147-173.
- _____, « Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la « bella matadora » del *Persiles* », *Revista de Filología Española*, LXXXVII, 1 (2007), pp. 103-130.
- _____, « « Los vírgenes esposos del *Persiles* »: el episodio de Renato y Eusebia », *Anales cervantinos*, vol. XL (2008), pp. 205-228.
- NELSON, Bradley J., « *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* : una crítica cervantina de la alegoresis emblemática », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2 (2004 / 2005), pp. 43-69.
- NERLICH, Michael, *Le Persiles décodé ou la « Divine Comédie » de Cervantes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

- _____, « Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* », *Lectures d'une œuvre - Los Trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes*, Collectif coordonné par J.-P. Sánchez, Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 145-149.
- NEVOUX, Pierre, « Barbarie et humanisme dans le *Persiles* de Cervantès et le *Criticón* de Gracián », *Lieux et figures de la barbarie*, Lille, Université Lille 3 (2006-2008), pp. 1-12.
- NÚÑEZ RONCHI, Ana, « « Así se escribe la historia » : verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda : historia septentrional* », *Didáctica (Lengua y Literatura)*, vol. 17 (2005), pp. 217-234.
- PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del Persiles*, Anejos de *Criticón*, 16, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- RIVA, Reynaldo C., « Apuntes para una solución : la narración de Rutilio », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.2 (2003), pp. 343-355.
- VIVÓ DE UNDABARRENA, Enrique, « Persiles el peregrino andante, la obra postuma cervantina (peregrinación, matrimonio y derecho) », *Boletín de la Facultad de Derecho*, nº 15 (2000), pp. 131-184.
- ZIMIC, Stanislav, *Cuentos y episodios del Persiles, de la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005

INDEX DES NOMS

Abravanel, Juda / Léon L'Hébreu / León Hebreo :	t.1: p. 172, 210, 211, 213, 299, 515; t.2: p. 26, 40, 41, 48, 51
Achille / Aquiles :	t.1: p. 293, 338
Acis :	t.1: p. 286
Adonis :	t.1: p. 467 ; t.2: p. 58, 206
Aguilar, Gaspar de :	t.1: p. 359
Alberti, León Battista :	t.1: p. 472, 520
Alciat, André :	t.1: p. 468 ; t.2: p. 32, 55, 63
Alcine :	t.1: p. 469
Alecto :	t.1: p. 215
Alemán, Mateo :	t.1: p. 181 ; t.2: p. 50
Alexandre Le Grand / Alejandro Magno :	t.1: p. 338
Alejandro Castrucho:	t.2: p. 161
Alfeo :	t.1: p. 110, 258, 260
Allaigre, Claude :	t.1: p. 329, 333
Alonso Quijano :	t.1: p. 351
Ambrosia Agustina :	t.1: p. 283 ; t.2: p. 120, 156, 157, 158, 180
Amezúa y Mayo, Agustín :	t.1: p. 354
Amyot, Jacques :	t.1: p. 62, 64, 66, 68, 69, 70, 125, 131, 132, 133, 134, 176, 178, 180, 227, 228, 235, 339, 573, 614, 616
Andrès, Christian :	t.1: p. 431
Anne d'Autriche / Ana de Austria :	t.1: p. 182
Antonio, el mozo :	t.1: p. 285, 387, 472, 517 ; t.2: p. 114, 123, 142, 145, 146, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 164, 169, 179
Antonio, el padre :	t.1: p. 123, 223, 269, 282, 283, 285, 338, 372, 409, 491, 530, 536, 546, 596 ; t.2: p. 105, 106, 107, 110, 114, 117, 118, 140, 150, 151, 152, 155, 166, 179, 181
Antonio de Eraso :	t.1: p. 67
Aphrodite / Afrodita :	t.1: p. 107, 505, 506
Apollon / Apolo :	t.1: p. 308, 600, 604 ; t.2: p. 142, 163, 174
Apulée / Apuleyo :	t.1: p. 157, 354 ; t.2: p. 27, 57, 61, 63
Aquilano, Serafino :	t.1: p. 323
Arbolea :	t.1: p. 421
Arce de Otalora, Juan de :	t.1: p. 141
Arce de Vázquez, Margot :	t.1: p. 553
Archelausa :	t.1: p. 207
Argensola, Lupercio Leonardo :	t.1: p. 121, 359 ; t.2: p. 173
Aristophane / Aristófanes :	t.1: p. 86, 90
Aristote / Aristóteles :	t.1: p. 37, 95, 96, 112, 115, 117, 118, 120, 122, 129, 130, 131, 157, 158, 172, 198, 199, 200, 203, 204, 212, 224, 242, 251, 257, 332, 349, 358, 365, 432, 459, 493, 525, 548, 556, 559, 560 ; t.2: p. 14, 17, 27, 31, 32, 38, 41, 47, 48, 49, 51, 55, 65, 71, 78, 83, 84, 92, 93
Arnaldo :	t.1: p. 223, 281, 282, 284, 322, 415, 451, 486, 492, 509, 518, 536, 545, 600 ; t.2: p. 9, 109, 110, 112, 113, 122, 123, 138, 139, 141, 142, 144, 148, 150, 163, 164, 166, 179, 180
Arredondo, María Soledad :	t.1: p. 217, 325, 512
Artidoro :	t.1: p. 404, 414, 433, 434, 469, 515, 544, 581 ; t.2: p. 99, 104, 128, 132, 133, 175, 177, 178, 183

Asensio, Eugenio :	t.1: p. 87, 102
Augustin (saint) / Agustín (san) :	t.1: p. 159, 301, 593 ; t.2: p. 38, 39, 40, 43, 45, 59, 86, 87, 88, 89
Aurelio :	t.1: p. 363, 478, 481, 552, 580 ; t.2: p. 100, 104, 132, 133, 176, 177, 178
Avalle-Arce, Juan Bautista :	t.1: p. 16, 51, 58, 274, 299, 445 ; t.2: p. 18
Avellaneda, Alonso Fernández de :	t.1: p. 81, 82, 192
Avendaño :	t.1: p. 246
Bachelard, Gaston :	t.1: p. 27, 28, 588
Barreda, Juan :	t.1: p. 160 ; t.2: p. 37
Barella Vigal, Juan :	t.1: p. 425
Barrido :	t.1: p. 333
Barthes, Roland :	t.1: p. 148, 454
Bartolomé el Manchego :	t.1: p. 535, 536 ; t.2: p. 125, 156, 158, 161, 164, 166, 180
Bataillon, Marcel :	t.1: p. 134, 135, 491
Bayard / Bayardo :	t.1: p. 447
Belisa :	t.1: p. 174, 330
Bembo, Pietro :	t.1: p. 160, 210, 211, 213; t.2: p. 23, 32, 39, 49
Berceo, Gonzalo de :	t.1: p. 26, 454
Berganza :	t.1: p. 354, 371, 376, 377, 378, 380
Bible / Biblia :	t.1: p. 159, 160, 165, 307, 309, 310, 311, 456, 468, 499 ; t.2: p. 34, 35, 39, 47, 53, 54, 55, 63, 68, 69, 72, 81, 94
Blanca :	t.1: p. 541, 542, 545, 546 ; t.2: p. 101, 104, 130, 133, 134, 176, 177, 178
Blanco, Mercedes :	t.1: p. 345, 422, 424, 482, 559, 564, 565, 567, 576
Blasco, Javier :	t.1: p. 17, 20, 21, 112, 131, 246, 396, 397, 420, 577
Blecua, José Manuel :	t.1: p. 139, 155
Boccace / Boccaccio :	t.1: p. 51, 87, 116, 553, 554 ; t.2: p. 23, 76, 77
Bohemo, Martino :	t.1: p. 221
Boiardo, Matteo Maria :	t.1: p. 118
Boron, Robert de :	t.1: p. 448
Boscán, Juan de :	t.1: p. 102, 172, 511, 607 ; t.2: p. 20, 44, 52, 74,
Botero, Giovanni :	t.1: p. 221
Botticelli, Sandro :	t.1: p. 106, 441, 506, 507, 558 ; t.2: p. 216
Boudard, Jacqueline :	t.1: p. 47
Bouza, Fernando :	t.1: p. 146, 167, 578
Bradamante :	t.1: p. 448
Bray, Xavier :	t.1: p. 462
Briseno :	t.1: p. 434 ; t.2: p. 132
Brito Díaz, Carlos :	t.1: p. 472
Brocense (el) (cf. aussi, Sánchez de las Brozas, Francisco) :	t.1: p. 96, 102
Brown, Cynthia :	t.1: p. 82
Brûlart de Sillery, Noël :	t.1: p. 182
Bry, Théodore de :	t.1: p. 221
Bularcus :	t.1: p. 508
Buonamici, Francesco :	t.1: p. 204
Calasiris :	t.1: p. 219
Caldera, Benito de :	t.1: p. 352 ; t.2: p. 171
Calderón de la Barca, Pedro :	t.1: p. 162, 302 ; t.2: p. 21, 92
Calliope / Calíope :	t.1: p. 110, 127, 352, 353, 404, 446, 491, 551, 554, 555, 557, 558, 564, 607 ; t.2: p. 170, 171
Calmo, Luigi :	t.1: p. 86

Campana, Patrizia :	t.1: p. 323
Canavaggio, Jean :	t.1: p. 12, 342, 517, 546
Candaule :	t.1: p. 508
Cardona, María de :	t.1: p. 164, 465 ; t.2: p. 49, 206
Carino :	t.1: p. 253, 300, 433, 440, 441, 516 ; t.2: p. 147
Carmona Fernández, Fernando :	t.1: p. 149, 153
Carranza, Paul :	t.1: p. 354
Carrasco, Félix :	t.1: p. 241
Carriazo :	t.1: p. 247
Casalduero, Joaquín :	t.1: p. 39, 54, 173, 580
Casar, Juan del :	t.1: p. 354 ; t.2: p. 80
Cascales, Francisco :	t.1: p. 131, 199
Castelvetto, Lodovico :	t.1: p. 198, 200
Castiglione, Baldassare / Catiglione, Baltasar:	t.1: p. 171, 172, 211 ; t.2: p. 23
Castillo, Ana del :	t.1: p. 465 ; t.2: p. 93, 208
Castro, Américo :	t.1: p. 236, 237
Catalina de Salazar :	t.1: p. 58
Catalina Micaela (Infante) :	t.1: p. 39 ; t.2: p. 5
Cátedra, Pedro :	t.1: p. 155
Caton / Catón :	t.1: p. 338 ; t.2: p. 44, 53
Cayuela, Anne :	t.1: p. 206, 315, 419
Celio :	t.1: p. 66
Cenotia :	t.1: p. 304, 449, 560 ; t.2: p. 114, 145, 146, 147, 179
Cerda, Juan de :	t.1: p. 206
Cervantès :	t.2: p. 5, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 29, 95, 192, 197, 202, 215, 219, 220
César, Jules / César, Julio :	t.1: p. 157, 338 ; t.2: p. 27, 31, 32, 43, 44, 45, 53, 63, 65, 85
Chariclée / Cariclea :	t.1: p. 178, 219, 251, 291, 356, 435 ; t.2: p. 10, 14, 74
Chariton :	t.1: p. 291
Charles Quint / Carlos Quinto :	t.1: p. 409, 466, 471, 491, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 559, 601 ; t.2: p. 14, 24, 42, 56, 60, 62, 64, 106, 221
Chartier, Roger :	t.1: p. 142
Chassay, Jean-François :	t.1: p. 29
Checa Beltrán, José :	t.1: p. 257
Chevalier à la Triste Figure / Caballero de la Triste Figura :	t.1: p. 245, 595
Chevalier, Maxime :	t.1: p. 115, 141, 150, 151, 153, 154, 155, 161
Chevrolet, Teresa :	t.1: p. 203, 204
Christ / Cristo :	t.1: p. 361, 454, 455, 456, 473, 507, 558 ; t.2: p. 37, 76, 86, 116
Cicéron / Cicerón :	t.1: p. 129, 157, 158, 235, 243, 593 ; t.2: p. 16, 27, 32, 33, 36, 39, 41, 43, 44, 48, 49, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 93, 94, 174
Cide Hamete Benengeli :	t.1: p. 335, 336, 337, 385, 386
Cinthio, Giraldo :	t.1: p. 112, 113, 115, 130, 132 ; t.2: p. 23
Cipión :	t.1: p. 354, 371, 372, 377
Circé / Circe :	t.1: p. 74
Civil, Pierre :	t.1: p. 119
Clodio :	t.1: p. 284, 533, 535, 545, 546 ; t.2: p. 108, 110, 114, 141, 142, 144, 145, 146, 163, 179
Cloelia :	t.1: p. 541, 542, 574, 575 ; t.2: p. 118, 138, 139, 147
Clotaldo :	t.1: p. 411
Coccio, Francisco Ángel :	t.1: p. 136

Colomb, Christophe / Colón, Cristóbal :	t.1: p. 241, 475, 601
Colón Calderón, Isabel :	t.1: p. 210, 211
Colona, Ascenio :	t.1: p. 42
Comatas :	t.1: p. 49
Comte-Duc d'Olivares / Conde Duque de Olivares :	t.1: p. 466, 497 ; t.2: p. 221
Constanza :	t.1: p. 60, 247, 284, 285, 374, 387 ; t.2: p. 8, 9, 114, 121, 123, 140, 141, 142, 143, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 166, 169, 180
Costanza :	t.1: p. 247, 371
Corsicurvo :	t.1: p. 194, 574, 575 ; t.2: p. 7, 138
Cottaz, Joseph :	t.1: p. 119
Covarrubias Horozco, Sebastián de :	t.1: p. 237, 455, 456, 458, 459, 468, 479, 480 ; t.2: p. 213
Crisio :	t.1: p. 288, 334, 428 ; t.2: p. 131, 175
Cro, Stelio :	t.1: p. 136
Croce, Annibale (della) :	t.1: p. 136
Croriano :	t.1: p. 436 ; t.2: p. 123, 125, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166
Cuesta, Juan de :	t.1: p. 76 ; t.2: p. 5, 79
Cupidon / Cupido :	t.1: p. 50, 216, 464, 470, 506, 516 ; t.2: p. 53, 64, 160, 206, 207
Cusset, Christophe :	t.1: p. 49
Damiani, Bruno Mario :	t.1: p. 264, 558
Damón :	t.1: p. 214, 215, 277, 288, 289, 318, 324, 334, 363, 370, 404, 428, 480, 481, 490, 545, 552, 555, 580 ; t.2: p. 97, 99, 100, 101, 102, 103, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 137, 175, 176, 177, 178, 184
Danaé :	t.1: p. 194
Danaos / Dánao :	t.1: p. 215
Dante :	t.1: p. 108, 116, 160, 593; t.2: p. 23, 30, 51, 75, 76, 77, 83
Darinto :	t.1: p. 277, 545 ; t.2: p. 100, 133, 134
Dávila y Ahumada, Beatriz :	t.1: p. 229
Diana (de Montemayor) :	t.1: p. 413, 568
Diane (déesse) :	t.1: p. 515
Didi-Huberman, Georges :	t.1: p. 455, 505, 506
Didon / Dido :	t.1: p. 65, 66, 194 ; t.2: p. 10, 149
Díez Borque, José María :	t.1: p. 141, 146, 147, 153, 155, 160, 161, 419, 527, 578, 611
Diodore de Sicile :	t.1: p. 484
Dionysios :	t.1: p. 432
Dolce, Lodovico :	t.1: p. 136, 469, 497
Don Juan d'Autriche / Don Juan de Austria :	t.1: p. 490, 493 ; t.2: p. 40, 92
Don Quichotte / Don Quijote :	t.1: p. 57, 76, 208, 230, 235, 244, 245, 246, 273, 274, 331, 335, 349, 356, 371, 380, 385, 438, 439, 449, 450, 451, 489, 496, 595, 604, 611; t.2: p. 193, 195
Dórida :	t.1: p. 553
Duc d'Albe / Duque de Alba :	t.1: p. 465 ; t.2: p. 56
Duc de Némours / Duque de Nemurs :	t.1: p. 509, 518, 519 ; t.2: p. 120, 158, 163, 164, 180
Dulcinée / Dulcinea del Toboso :	t.1: p. 335, 403, 595
Durand, Gilbert :	t.1: p. 140, 588
Eco, Umberto :	t.1: p. 411, 463
Eisenberg, Daniel :	t.1: p. 130
Eisenstein, Elizabeth :	t.1: p. 350, 351

Elicio :	t.1: p. 127, 173, 193, 252, 253, 260, 261, 265, 290, 299, 300, 363, 383, 404, 407, 414, 423, 434, 439, 481, 490, 504, 505, 516, 528, 529, 535, 541, 552, 555, 570, 571, 572, 579, 580, 606 ; t.2: p. 97, 99, 100, 101, 102, 104, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 175, 176, 177, 178, 184, 185
Elisa :	t.1: p. 105
Encina, Juan del :	t.1: p. 50, 55
Énée / Eneas :	t.1: p. 65, 66, 74, 338, 509 ; t.2: p. 10, 16, 149, 163
Enríquez, Alonso :	t.1: p. 135
Equicola, Mario de :	t.1: p. 211, 213, 298
Érasme / Erasmo :	t.1: p. 145 ; t.2: p. 26, 65, 76, 79
Eros :	t.1: p. 300
Érynies (les) :	t.1: p. 216, 600
Escarpit, Robert :	t.1: p. 418, 419
Ésope / Esopo :	t.1: p. 354 ; t. 2 : p. 27, 32, 36, 44, 55, 61, 65, 74, 77, 78, 80, 81
Eurialus / Eurialio :	t.1: p. 338
Europe / Europa :	t.1: p. 194
Eusebia :	t.1: p. 272, 278, 436 ; t.2: p. 149, 150, 168, 169
Fabry, Irène :	t.1: p. 448
Fadrique :	t.1: p. 93, 178, 202, 251, 368 ; t.2: p. 11, 14, 18
Feliciano (de la voz) :	t.1: p. 254, 379, 440, 442, 586 ; t.2: p. 9, 115, 152, 153, 180, 182
Feliciano (la sabia) :	t.1: p. 110
Felismena :	t.1: p. 330
Fernández de Castro, Pedro (Comte de Lemos) :	t.1: p. 58, 611 ; t.2: p. 13
Fernández López, José :	t.1: p. 457
Feros, Antonio :	t.1 : p. 495
Ferrer Valls, Teresa :	t.1: p. 171
Ficin, Marsile :	t.1: p. 298
Figueroa, Francisco de :	t.1: p. 215, 277, 370, 491 ; t.2: p. 170, 174
Fílida :	t.1: p. 44, 376
Finea :	t.1: p. 264
Fitzmaurice-Kelly, James :	t.1: p. 43
Flaminio, Marco Antonio :	t.1: p. 86
Florisa :	t.1: p. 289, 290, 308, 317, 470 ; t.2: p. 98, 99, 128, 130, 131, 132, 134, 175, 177, 178
Fonseca, Alonso de :	t.1: p. 159 ; t.2: p. 26, 46, 59, 60, 63, 71, 75, 76, 77, 86, 87, 92, 93
Forcione, Alban K. :	t.1: p. 205, 209, 218
Forjado, Pedro :	t.1: p. 465 ; t.2: p. 206
François (Saint) :	t.1: p. 501, 502 ; t.2: p. 215
Frazier, Françoise :	t.1: p. 49
Frénicle, Nicolas :	t.1: p. 183
Frenk, Margit :	t. 1: p. 141, 147
Fronoso :	t.1: p. 333
Frye, Northrop :	t.1: p. 347
Fumaroli, Marc :	t.1: p. 88, 131
Fusillo, Massimo :	t.1: p. 220, 434, 489, 538, 542, 605
Gabriel (Don) :	t.1: p. 201
Gagliardi, Donatella :	t. 1: p. 206
Galatée / Galatea :	t.1: p. 49, 84, 105, 106, 107, 173, 183, 193, 196, 276, 286, 287, 288, 289, 290, 299, 300, 308, 309, 316,

	317, 334, 351, 352, 363, 376, 383, 404, 407, 414, 432, 433, 470, 481, 503, 504, 505, 512, 516, 535, 570, 571, 593, 594, 595, 600, 612 ; t.2: p. 95, 96, 97, 98, 100, 101, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 175, 176, 177, 178, 184, 185, 209, 210
Galercio :	t.1: p. 174, 404, 434, 535, 581 ; t.2 : p. 132, 133, 136, 137, 176, 177, 178, 185
Galien / Galeno :	t.1: p. 204, 350 ; t.2 : p. 32, 40
Gállego, Julián :	t.1: p. 512
Gálvez de Montalvo, Luis :	t.1: p. 43, 44, 264, 352 ; t.2 : p. 171
García Berrio, Antonio :	t.1: p. 346, 347 ; t.2 : p. 19
Garcilaso de la Vega :	t.1: p.
Garrosa Resina, Antonio :	t.1: p. 229, 230, 239, 240,
Gastiles :	t.1: p. 293
Géal, François :	t.1: p. 141, 143, 144, 145, 148, 179
Gelasia :	t.1: p. 174, 515, 535, 580, 581, 592 ; t.2 : p. 133, 135, 137, 176, 177, 178
Gervais, Bertrand :	t.1: p. 29
Gómez, Jesús :	t.1: p. 50, 54, 55
Gómez Redondo, Fernando :	t.1: p. 347
Gonzague, Scipion :	t.1: p. 120
Gonzalez, Juan :	t.1: p. 458 ; t. 2: p. 58, 206
González Rovira, Javier :	t.1: p. 135, 517
Gonzalo de Saavedra :	t.1: p. 52, 53 ; t. 2: p. 172
Grâces (les Trois) / Gracias (las tres) :	t.1: p. 308, 309
Gracián, Tomás :	t.1: p. 352 ; t.2 : p. 171
Granfiles :	t.1: p. 293
Graziani, Françoise :	t.1: p. 116
Greco, El :	t.1: p. 500, 501 ; t.2 : p. 211
Grimal, Pierre :	t.1: p. 355, 356, 426
Grisaldo :	t.1: p. 174, 280, 434, 470 ; t.2 : p. 99, 132
Guarini, Giovanni Battista :	t.1: p. 121
Guevara, Antonio de :	t.1: p. 266, 290, 297, 443
Gutenberg, Johannes :	t.1: p. 351, 461
Gutiérrez Rufo, Juan :	t.1: p. 352 ; t.2 : p. 172
Hakluyt, Richard :	t.1: p. 221
Hamon, Philippe :	t.1: p. 29, 296, 305, 393, 398, 399
Hatzfeld, Helmut :	t.1: p. 393, 394
Hécatee de Milet :	t.1: p. 484
Hector / Héctor :	t.1: p. 338
Hélène (de Troie) :	t.1: p. 194, 463
Héliodore / Heliodoro :	t.1: p. 21, 36, 37, 58, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 90, 93, 94, 111, 113, 122, 125, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 163, 175, 176, 178, 180, 184, 185, 218, 219, 220, 222, 226, 227, 228, 236, 246, 251, 268, 290, 291, 293, 295, 309, 313, 339, 340, 347, 355, 361, 368, 420, 421, 446, 471, 539, 573, 574, 587, 596, 605 ; t.2 : p. 10, 12, 14, 15, 37
Henriquez, Pedro :	t.1: p. 162 ; t.2 : p. 50
Hercules / Hércules :	t.1: p. 291, 292, 417 119, 147, 159
Hérodote / Heródoto :	t.1: p. 257, 548 ; t.2 : p. 38
Herrera, Fernando de :	t.1: p. 86, 87, 96, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,

	107, 125, 126, 127, 211, 289, 317, 349, 350, 352, 460, 520 ; t.2 : p. 20, 47, 51, 60, 62, 63, 84, 171, 172
Hidaspes :	t.1: p. 178
Hipólita la Ferraresa :	t.2: p. 123, 165
Hippocrate / Hipócrates :	t.1: p. 204
Holanda, Francisco de :	t.1: p. 459, 508
Homère / Homero :	t.1: p. 63, 64, 85, 116, 158, 165, 251, 291, 484, 491, 568, 573, 596 ; t.2 : p. 10, 12, 15, 27, 48, 49, 54, 174
Horace / Horacio :	t.1: p. 112, 116, 129, 157, 198, 199, 200, 209, 210, 235, 286, 358, 453, 455, 456, 504, 568, 602 ; t.2 : p. 16, 27, 39, 44, 45, 48, 55, 56, 75, 172
Huerta Calvo, Javier :	t.1: p. 346, 347 ; t. 2: p. 19
Hurtado de Mendoza, Diego de :	t.1: p. 491
Iffland, James :	t.1: p. 351
Infantes, Vicente :	t.1: p. 165
Iris :	t.1: p. 504, 505
Isabela :	t.1: p. 175, 451, 607
Isabela Castrucho :	t.1: p. 517 ; t. 2: p. 121, 122, 123, 161, 162, 166
Iser, Wolfgang :	t.1: p. 18
Iventosch, Hermann :	t.1: p. 514
Ixion / Ixión :	t.1: p. 216
Jarife (el jadraque) :	t.1: p. 586 ; t.2 : p. 157, 180
Jauss, Hans Robert :	t.1: p. 18, 89, 92, 324
Jean (Saint) / Juan (San) :	t.1: p. 276, 458, 473, 500, 531; t.2 : p. 206, 207, 208
Jérôme (Saint) :	t.1: p. 279 ; t.2 : p. 207
Johnston, Robert M. :	t.1: p. 362
Jonas / Jonás :	t.1: p. 310
Junon / Juno :	t.1: p. 74
Kamen, Henry :	t.1: p. 561
Kirkè :	t.1: p. 310, 311
Krauss, Werner :	t.1: p. 263
L'Arioste / Ariosto :	t.1: p. 21, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 130, 132, 161, 364, 366, 368, 447, 448, 449, 469, 517, 521, 550, 563, 607 ; t.2 : p. 23, 30, 41, 76, 78, 174
La Vigne, André de :	t.1: p. 82
Ladislao :	t.1: p. 322, 323, 387, 444 ; t.2 : p. 110, 114, 123, 141, 166, 180
Laínez, Pedro :	t.1: p. 215, 277, 370, 491 ; t.2 : p. 170, 174
Lamie :	t.1: p. 199
Lauso :	t.1: p. 193, 194, 334, 376, 404, 490, 491, 555, 580, 581 ; t.2 : p. 99, 103, 131, 132, 134, 136, 137, 175, 176, 177, 178, 184, 185
Lavinia :	t.1: p. 194
Lazarillo :	t.1: p. 378
Lázaro Carreter, Fernando :	t.1: p. 86
Leceracle, François :	t.1: p. 508
Lee, Rensselaer W. :	t.1: p. 469
Le Givre du Richebourg :	t.1: p. 12
Le Goff, Jacques :	t.1: p. 461
Le Noir, Michel :	t.1: p. 82
Lejeune, Philippe :	t.1: p. 425
Lenio :	t.1: p. 174, 212, 213, 214, 216, 290, 423, 470, 515, 516, 552, 580, 591, 592 ; t.2 : p. 128, 132, 133, 135, 136, 137, 175, 176, 177, 178, 184

Léonard (de Vinci) / Leonardo :	t.1: p. 463, 472
Leonarda :	t.1: p. 280, 433, 434 ; t.2 : p. 133
Leoncia :	t.1: p. 433 ; t.2 : p. 146, 147
Levin, Harry :	t.1: p. 362
Lisandro :	t.1: p. 252, 253, 300, 316, 320, 423, 434, 516, 528, 529, 534 ; t.2 : p. 97, 175, 177, 178
Lollis, Cesare de :	t.1: p. 342
Longus / Longo :	t.1: p. 70, 355
Lope de Rueda :	t.1: p. 162, 163 ; t.2 : p. 21, 52
Lope de Vega, Félix :	t.1: p. 23, 24, 32, 41, 63, 66, 68, 74, 75, 90, 162, 164, 175, 176, 185, 217, 268, 323, 381, 584, 596, 612 ; t.2 : p. 20, 29, 41, 50, 51, 59, 61, 63, 69, 72, 73, 79, 80, 83, 91, 171
López de Ayala, Pero :	t.1: p. 134, 229, 230
López de Gómara, Francisco :	t.1: p.
López de Hoyos, Juan :	t.1: p. 39, 129; t.2 : p. 5
López de Zárate, Francisco :	t.1: p. 493 ; t.2 : p. 73
López Estrada, Francisco :	t.1: p. 16, 43, 99, 152, 213, 248, 249, 332, 493, 538, 539, 579, 614
López Pinciano, Alonso :	t.1: p. 92, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 130, 162, 177, 178, 201, 202, 207, 251, 252, 354, 360, 361, 368, 493, 527, 549, 573 ; t.2 : p. 6, 7, 13, 14, 16, 17, 21
Louis XIII / Luis XIII :	t.1: p. 182
Lozano Renieblas, Isabel :	t.1: p. 221, 268, 271, 471, 526
Lucain / Lucano :	t.1: p. 157, 160 ; t.2 : p. 37, 54, 56
Lucía Megías, José Manuel :	t.1: p. 83, 182
Lucrèce (auteur) / Lucrecio :	t.1: p. 297 ; t.2 : p. 49
Lucrèce (dame romaine) / Lucrecia :	t.1: p. 194
Luis de Granada (fray) :	t.1: p. 159, 160 ; t.2 : p. 26, 39, 44, 45, 47, 50, 51, 52, 65, 66, 67, 68, 72, 74, 80, 81, 82, 86, 88, 91, 92
Luis de León (fray) :	t.1: p. 160, 275, 276 ; t.2 : p. 26, 46, 47
Luisa (la Talaverana) :	t.1: p. 321; t.2 : p. 120, 123, 160, 161, 164, 166
Luzmán :	t.1: p. 421
Lycaon :	t.1: p. 224
Mac Luhan, Marshall :	t.1: p. 461
Madeleine / Magdalena :	t.1: p. 458 ; t.2 : p. 50, 70, 91
Maese Pedro :	t.1: p. 450
Maestro, Jesús G. :	t.1: p. 300
Magnus, Olaus / Magno, Olao :	t.1: p. 221, 239, 240, 271, 310, 475, 483, 484, 486 ; t.2 : p. 25, 42, 126
Mambrino :	t.1: p. 245
Manuel de Sosa Coitiño :	t.1: p. 255, 269, 608 ; t.2 : p. 108, 140, 179, 182
Maravall, José Antonio :	t. 1 : p. 393
Marcia Leonarda :	t.1: p. 24, 217
Marguet, Christine :	t.1: p. 64, 74, 136
Mari Cobeña :	t.1: p. 440, 442 ; t.2 : p. 15, 154, 155
Marie (la Vierge) / María (la Virgen) :	t.1: p. 455, 457, 466, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 510, 519 ; t.2 : p. 195, 209, 218
Mariana, Juan de :	t.1: p. 159 ; t.2 : p. 24, 70, 72, 77, 79, 89, 92
Maritornes :	t.1: p. 246
Márquez Torres, Francisco :	t.1: p. 182
Marsilio :	t.1: p. 174, 288, 334, 404, 428 ; t.2 : p. 98, 131, 136, 175, 176, 177, 178, 185
Martial / Marcial :	t.1: p. 157 ; t.2 : p. 43, 48, 56

Martin, Jean :	t.1: p. 46, 47
Martín Morán, José Manuel :	t.1: p. 192
Martínez-Bonati, Félix :	t.1: p. 406, 407, 409
Martínez San Juan, Miguel Ángel :	t.1: p. 44
Mathias Corvinus :	t.1: p. 339
Maximino :	t.1: p. 544, 545 ; t.2 : p. 124, 125, 165, 168, 169
Mayáns y Siscar, Gregorio :	t.1: p. 341
Mégère / Megera :	t.1: p. 216
Meliso :	t.1: p. 477, 555 ; t.2 : p. 101, 102, 135, 136
Mena, Juan de :	t.2 : p. 51, 66, 79
Mendoza, Bernardino de :	t.1: p. 465 ; t.2 : p. 55, 206
Menéndez Pelayo, Marcelino :	t.1: p. 237, 342
Menéndez Pidal, Ramón :	t.1: p. 192
Mengo :	t.1: p. 333
Mercator, Gerardus :	t.1: p. 221
Merlin :	t.1: p. 448
Mesa, Cristóbal de :	t.1: p. 130 ; t. 2: p. 171
Mexía, Pero :	t.1: p. 152
Michel-Ange / Micael Angelo :	t.1: p. 462, 520
Milán, Luys de :	t.1: p. 152, 479, 480 ; t. 2: p. 214
Minos :	t.1: p. 216
Minturno, Antonio Sebastiani :	t.1: p. 101
Mireno :	t.1: p. 404, 414, 516, 534, 581 ; t. 2: p. 130, 131, 175, 177, 178, 183
Molho, Maurice :	t.1: p. 76, 273, 285, 446
Molinié, Anne-Sophie :	t.1: p. 497
Molinié, Georges :	t.1: p. 180, 181, 183
Moll, Jaime :	t.1: p. 146, 168, 174
Moner, Michel :	t.1: p. 25, 319, 505, 508
Monge, Carlos Francisco :	t.1: p. 301
Montaigne, Michel Eyquem de :	t.1: p. 273, 302, 395
Montemayor, Jorge de :	t.1: p. 26, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 53, 56, 90, 98, 104, 108, 109, 110, 111, 150, 151, 154, 168, 171, 173, 180, 181, 183, 246, 258, 264, 275, 331, 364, 412, 413, 414, 553, 554, 558, 568, 569, 579 ; t. 2: p. 20, 53, 74
Montero Reguera, José :	t.1: p. 41
Montesa, Carlos :	t.1: p. 210
Morales, Luis de :	t.1: p. 504 ; t. 2: p. 209
More, Thomas :	t.1: p. 303 ; t. 2: p. 219
Muñoz Sánchez, Juan Ramón :	t.1: p. 300, 331, 332, 364
Navagero, Andrés :	t.1: p. 262
Navarra, Pedro de :	t.1: p. 297
Nebrija, Antonio de :	t. 1: p. 25 ; t. 2: p. 80
Nerlich, Michael :	t.1: p. 12, 341, 342, 508, 509, 606
Nísida :	t.1: p. 428, 529, 530, 532, 534, 541, 542, 544, 546, 581, 594, 595 ; t. 2: p. 98, 99, 104, 129, 130, 134, 175, 176, 177, 178, 183, 184
Núñez de Reinoso, Alonso :	t.1: p. 136, 137, 176, 181, 209, 210
Núñez Ronchi, Ana :	t.1: p. 517
Obsopoeus, Vincent :	t.1: p. 339
Ocón, Pedro :	t.1: p. 418
Œdipe :	t.1: p. 355
Oporinus, Johann :	t.1: p. 339

Orden Jiménez, Rafael V. :	t.1: p. 302
Ordóñez, Alonso :	t.1: p. 95
Ordóñez de Cevallos, Pedro :	t.1: p. 221
Orfenio :	t.1: p. 288, 289, 334, 428, 469 ; t.2: p. 98, 131, 175, 177, 178
Orgiles :	t.1: p. 293
Oriana :	t.1: p. 363
Orompo :	t.1: p. 288, 334, 428 ; t.2: p. 98, 131, 175, 177, 178
Orphée / Orfeo :	t.1: p. 110, 479, 480, 505, 558, 600 ; t.2: p. 174, 214
Ortel Banedre :	t.1: p. 269, 321, 442 586 ; t.2: p. 116, 117, 121, 154, 160, 164, 166, 180
Ortelius, Abraham / Ortelio :	t.1: p. 221
Ortúñez de Calahorra, Diego :	t.1: p. 293
Oudin, César :	t.1: p. 13, 181, 182; t.2 : p. 96
Ovide / Ovidio :	t.1: p. 90, 157, 158, 165, 211, 224, 287, 288, 521, 608 ; t.2 : p. 28, 31, 32, 33, 36, 44, 45, 48, 49, 54, 58, 65, 71, 73, 76, 85, 88, 94, 104
Pacheco, Francisco :	t.1: p. 459, 463
Pancino (el pastor) :	t.1: p. 273
Pascuala :	t.1: p. 333
Paul (Saint) :	t.1: p. 279 ; t.2 : p. 31
Pauson :	t.1: p. 432
Pedro de la Vega :	t.1: p. 279
Pelletier, Jérôme :	t.1: p. 228
Pelorson, Jean-Marc :	t.1: p. 69, 70, 77, 135, 228, 485, 546
Peralta :	t.1: p. 371
Pereda y Salgado, Antonio :	t.1 : p. 302 ; t. 2 : p. 220
Pérez Montalbán, Alonso :	t.1: p. 419
Periandro :	t.1: p. 50, 65, 128, 195, 196, 223, 239, 270, 281, 282, 283, 284, 285, 293, 303, 310, 311, 320, 321, 322, 323, 327, 328, 339, 366, 367, 373, 374, 378, 379, 403, 404, 405, 415, 416, 417, 429, 430, 436, 440, 441, 442, 443, 444, 447, 450, 475, 484, 486, 517, 519, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 563, 564, 565, 585, 586 ; t. 2 : p. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 123, 124, 125, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 179, 180, 181
Persée / Perseo :	t.1: p. 293
Persiles :	t.1: p. 60, 173, 270, 280, 293, 294, 366, 407, 415, 435, 451, 499, 517, 518, 519, 606 ; t. 2 : p. 7, 8, 9, 18, 124, 125, 145, 162, 168, 169
Persina :	t.1: p. 178
Pétrarque / Petrarca :	t.1: p. 87, 88, 108, 116, 160, 161, 511, 515, 593 ; t. 2 : p. 23, 30, 33, 37, 39, 42, 43, 45, 50, 51, 56, 74, 77, 78, 83, 84, 90, 172, 174
Philippe II / Felipe II :	t.1: p. 171, 210, 494, 495 ; t. 2 : p. 5, 71
Philippe III / Felipe III :	t.1: p. 465, 466, 492, 494, 495, 497, 601 ; t. 2 : p. 117
Philon :	t.1: p. 173
Piccolomini, Alessandro :	t.1: p. 198
Pindare / Pindaro :	t.1 : p. 116 ; t.2 : p. 48, 49
Pinheiro da Veiga, Tomé :	t.1: p. 151

Pinto Crespo, Virgilio :	t.1 : p. 143
Platon :	t.1 : p. 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 212, 298, 304, 358, 484, 505, 506, 510, 551 ; t.2 : p. 28, 32, 47, 49, 80
Pline / Plinio :	t.1 : p. 157, 221, 224, 225, 484, 508, 608 ; t.2 : p. 28, 38, 48, 49, 60, 62, 70, 75, 77, 79, 83, 91
Plaute / Plauto :	t.1 : p. 381 ; t.2 : p. 17, 28, 32, 52, 54, 71, 77
Plazenet, Laurence :	t.1 : p. 68, 133, 176, 235, 236, 291, 339
Plutarque / Plutarco :	t.1 : p. 157, 349, 472, 484 ; t.2 : p. 28, 31, 32, 33, 38, 42, 43, 47, 48, 51, 55, 56, 67, 70, 72, 73, 79, 82
Policarpa :	t.1 : p. 535 ; t.2 : p. 123, 143, 144, 149, 166, 179, 182
Policarpo :	t.1 : p. 268, 303, 304, 322, 373, 387, 410, 517, 540, 545, 560, 562, 592, 604
Politien / Poliziano :	t.1 : p. 505, 506
Polygnote:	t.1 : p. 432
Polyphème / Polífemo :	t.1 : p. 286
Pomponius Mela :	t.1 : p. 484
Porqueras Mayo, Alberto :	t.1 : p. 125, 129, 593
Portús Pérez, Javier :	t.1 : p. 466, 467
Pozuelo Yvancos, José María :	t.1 : p. 400, 403
Preciosa :	t.1 : p. 354, 371, 451 ; t.2 : p. 202
Prieto Bernabé, José :	t.1 : p. 155, 157
Protée :	t.1 : p. 448
Quevedo, Francisco de :	t.1 : p. 303, 495 20, 94
Quijotiz :	t.1 : p. 273, 332
Quintilien / Quintiliano :	t.1 : p. 129, 235, 350 ; t.2 : p. 28, 36, 38, 49, 57, 80
Quintus Curtius / Quinto Curcio :	t.1 : p. 157 ; t.2 : p. 58
Rafala :	t.1 : p. 586 ; t.2 : p. 157, 180
Raimondi, Marcantonio :	t.1 : p. 503 ; t.2 : p. 210
Ramnès :	t.1 : p. 199
Ramusio, Giovanni Battista :	t.1 : p. 221, 271
Randall, Dale B. :	t.1 : p. 126
Raphaël / Rafael :	t.1 : p. 503, 504, 520 ; t.2 : p. 210
Renato :	t.1 : p. 278, 546 ; t.2 : p. 113, 123, 149, 150, 166, 180
Renaud :	t.1 : p. 122, 447
Resta, Hipolito :	t.1 : p. 161, 550 ; t.2 : p. 76
Rey Hazas, Antonio :	t.1 : p. 52
Reyre, Dominique :	t.1 : p. 293, 294
Rhadamante / Radamanto :	t.1 : p. 216
Rhodes, Elizabeth :	t.1 : p. 99
Ribalta, Francisco :	t.1 : p. 479, 500 ; t.2 : p. 212
Ricaredo :	t.1 : p. 451, 607
Ricla :	t.1 : p. 282, 285, 387 ; t.2 : p. 107, 114, 140, 141, 143, 150, 151, 152, 155, 166, 179
Rico, Francisco :	t.1 : p. 142
Ruffino di Chiambery, Bartolomeo :	t.1 : p. 39 ; t.2 : p. 5
Riley, Edward C. :	t.1 : p. 12, 25, 124, 126, 131, 137, 138, 177, 180, 198, 200, 362, 396, 422, 525, 551, 577
Riquer, Martín de :	t.1 : p. 150, 151, 155
Rivers, Elias, L. :	t.1 : p. 476
Robert, Marthe :	t.1 : p. 426
Robles, Blas de :	t.1 : p. 168, 174, 419
Robles, Francisco de :	t.1 : p. 83, 174 ; t.2 : p. 5, 45, 87
Robortello, Francesco :	t.1 : p. 96

Rojas, Fernando de :	t.1: p. 139
Romero Muñoz, Carlos :	t.1: p. 13, 67, 484, 491, 492
Ruperta :	t.1: p. 436, 585 ; t.2 : p. 17, 123, 125, 160, 161, 162, 164, 166, 180,
Ruscelli, Girolamo :	t.1: p. 221
Ruta, María Caterina :	t.1: p. 121
Rutilio :	t.1: p. 123, 128, 223, 225, 269, 270, 372, 373, 535, 544, 599 ; t.2 : p. 12, 107, 110, 114, 123, 124, 150, 166, 168, 169, 179, 182
Sacro Bosco, Johannes de :	t.1 : p. 482 ; t.2 : p. 31, 222
Saez, Ricardo :	t.1 : p. 4, 145, 173, 354, 371, 468, 574
Saint-Saëns, Alain :	t.1 : p. 278, 279
Salicio :	t.1 : p. 105, 327, 442
Salomon, Noël :	t.1 : p. 141, 170, 297
Sánchez, Francisco :	t.1 : p. 302
Sánchez de las Brozas, Francisco (cf. aussi Brocense (el)) :	t.1 : p. 86, 87, 102 ; t.2 : p. 173
Sánchez de Lima, Miguel :	t.1 : p. 124, 125, 130 ; t.2 : p. 6
Sandoval y Rojas, Bernardo (de) :	t.1 : p. 182
Sannazaro, Jacopo :	t.1 : p. 44, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 106, 130, 160, 258, 273, 307, 325, 330, 364, 553, 579, 580 ; t.2 : p. 23, 46, 49, 56, 77, 78
Santa María, Juan (de) (Fray) :	t.1: p. 495
Savonarole :	t.1: p. 505, 506
Scaliger, Jules-César / Escalígero, Julio César :	t.1: p. 96, 97, 101, 160, 198, 200 ; t.2 : p. 24, 33, 49, 54, 67
Schaeffer, Jean-Marie :	t.1: p. 89, 93, 296, 325
Scudéry, Madeleine de :	t.1: p. 486
Sébastien de Portugal / Sebastián de Portugal :	t.1: p. 493
Segura y Puebla, Fernando :	t.1: p. 162, 419 ; t.2 : p. 72, 207
Selviana :	t.1: p. 433, 440, 441 ; t.2 : p. 146, 147
Sénèque / Séneca :	t.1: p. 87, 157, 235 ; t.2 : p. 28, 36, 38, 44, 45, 52, 55, 56, 67, 73, 74, 80
Serafido :	t.1: p. 270, 272, 282, 436, 586 ; t.2 : p. 16, 124, 125, 168, 169, 181
Shepard, Sanford :	t.1: p. 96, 549, 550
Sicroff, Albert A. :	t.1: p. 82
Sigismunda :	t.1: p. 60, 173, 196, 270, 272, 280, 283, 293, 294, 303, 366, 394, 407, 445, 451, 499, 518, 519, 606 ; t.2: p. 7, 8, 9, 124, 125, 162, 168, 169
Silena :	t.1: p. 193, 581 ; t.2: p. 132, 134, 137, 176
Silerio :	t.1: p. 39, 175, 266, 268, 278, 279, 280, 318, 320, 325, 326, 328, 344, 363, 407, 427, 428, 438, 481, 490, 501, 502, 539, 540, 541, 543, 544, 546, 547, 580, 581, 582, 583, 594, 602, 603 ; t.2 : p. 97, 98, 99, 100, 104, 129, 130, 133, 134, 136, 175, 176, 177, 178, 215
Silvano :	t.1: p. 26, 412, 568
Simonide de Céos / Simónides de Céos :	t.1: p. 472
Sincero :	t.1: p. 44
Sinforosa :	t.1: p. 65, 294, 303, 322, 417, 532, 535 ; t.2: p. 8, 10, 16, 111, 123, 143, 144, 145, 147, 149, 166
Sinon / Sinón :	t.1: p. 338
Siralvo :	t.1: p. 44
Sireno :	t.1: p. 412, 568

Sisyphé / Sísifo :	t.1: p. 216
Solercio :	t.1: p. 433
Soliman :	t.1: p. 339
Sophia :	t.1: p. 173
Sosie :	t.1: p. 199
Soto, Jerónimo de :	t.1: p. 465 ; t.2: p. 87, 208
Stegmann, Tilbert Diego :	t.1: p. 559
Strabon :	t.1: p. 227
Suárez de Figueroa, Cristóbal :	t.1: p. 167, 168
Suétone / Suetonio :	t.1: p. 157 ; t.2: p. 28, 36, 84
Tacite / Tácito :	t.1: p. 157 ; t.2: p. 28, 45, 56, 70, 72, 76, 77, 78, 83, 85
Tansilo, Luigi :	t.1: p. 106
Tantale / Tántalo :	t.1: p. 215
Tárrega, Francisco Agustín :	t.1: p. 360
Tasso, Bernardo :	t.1: p. 116 ; t.2: p. 24, 33, 45, 79
Tasse (le) / Tasso, Torquato :	t.1: p. 101, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 130, 132, 161, 170, 177, 187, 198, 218, 271, 314, 323, 360, 361, 430, 446, 449, 482, 488, 493, 496, 551 ; t.2: p. 23, 48, 76, 77, 78, 94
Tatius, Achille / Tacio, Aquiles :	t.1: p. 66, 136, 137, 176, 209, 251, 291, 309, 355, 471, 605 ; t.2: p. 10, 12, 24, 77
Taurisa :	t. 1: p. 194, 195, 281, 284, 292, 486 ; t. 2: p. 105, 109, 138, 139, 141, 142, 179
Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel :	t. 1: p. 165, 166, 176, 177, 178
Teolinda :	t. 1: p. 215, 289, 290, 307, 317, 320, 370, 433, 434, 480, 516, 535, 544, 581, 582 ; t. 2: p. 97, 98, 104, 128, 130, 131, 132, 133, 175, 177, 178
Térence / Terencio :	t. 1: p. 157, 381 ; t. 2: p. 36, 48, 55, 70
Thanatos / Tanatos :	t. 1: p. 300
Théagène / Teágenes :	t. 1: p. 69, 178, 219, 220, 251, 291, 293, 356 ; t. 2: p. 14, 30, 46, 74
Théocrite / Teócrito :	t. 1: p. 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 211, 286, 287, 333
Théophraste / Teófrasto :	t. 1: p. 350
Thérèse d'Avila / Teresa de Ávila :	t. 1: p. 159, 229, 230, 279 ; t. 2: p. 57, 63, 65, 68, 72, 76
Thomas d'Aquin / Tomás de Aquino :	t. 1: p. 159, 525 ; t. 2: p. 41
Thyrsis :	t. 1: p. 49
Timbrio :	t. 1: p. 258, 260, 261, 318, 407, 427, 478, 529, 530, 531, 532, 534, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 546, 547, 581, 582, 583 ; t. 2: p. 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 129, 130, 133, 134, 136, 175, 176, 177, 178, 183
Tirésias :	t. 1: p. 122
Tirsi :	t. 1: p. 105, 106, 211, 212, 213, 214, 215, 276, 288, 289, 318, 334, 370, 428, 480, 490, 491, 535, 541, 546, 552, 555, 580, 581 ; t. 2: p. 97, 99, 102, 104, 128, 130, 133, 135, 136, 137, 175, 176, 177, 178
Tisiphone / Tesifón :	t. 1: p. 216
Tite-Live / Tito Livio :	t. 1: p. 157, 158 ; t. 2: p. 29, 42, 51, 64, 72, 75
Titien :	t. 1: p. 466, 497, 507 ; t. 2: p. 216, 217, 221
Torquemada, Antonio de :	t. 1: p. 163, 274, 275, 276, 277
Tozuelo :	t.1 : p. 440, 442 ; t. 2: p. 15, 154, 155
Trabado Cabado, José Manuel :	t.1 : p. 40, 103, 237, 382, 569

Trajan / Trajano :	t.1 : p. 338
Trissin (Le) / Trissino, Gian Giorgio :	t.1 : p. 118
Ugo :	t.1 : p. 100, 101, 328, 364 ; t. 2: p. 12, 15
Ulysse / Ulises :	t.1 : p. 339, 448, 609 ; t. 2: p. 16
Unamuno, Miguel de :	t.1 : p. 342
Urfé, Honoré d' :	t.1 : p. 52, 183
Valdés, Juan de :	t.1 : p. 121, 152, 354 ; t. 2: p. 35, 48
Valdivieso, José de :	t.1 : p. 226, 227 ; t. 2: p. 15, 94
Valère Maxime / Valerio Máximo :	t.1 : p. 157
Vecce, Carlos :	t.1 : p. 85
Vega, María José :	t.1 : p. 100
Velada, Marquis de :	t.1 : p. 354 ; t. 2: p. 43
Velázquez, Diego de :	t.1 : p. 301, 302, 465, 466, 497 ; t. 2: p. 221
Velez, Marquis de :	t.1 : p. 465 ; t. 2: p. 31
Venegas, Alejo :	t.1 : p. 206
Veneziano, Antonio :	t.2 : p. 6
Vénus / Venus :	t.1 : p. 106, 260, 441, 464, 467, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 512, 518, 519 ; t. 2: p. 53, 64, 163, 206, 207, 216, 217
Vergara, Francisco de :	t.1 : p. 135
Viala, Alain :	t.1 : p. 85
Villalón, Cristóbal de :	t.1 : p. 152
Vilanova, Antonio :	t.1 : p. 131
Villaroel, Juan de :	t.1 : p. 174
Virgile / Virgilio :	t.1 : p. 46, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 56, 62, 63, 64, 66, 85, 90, 104, 107, 108, 115, 116, 127, 143, 158, 165, 172, 211, 251, 264, 269, 291, 328, 368, 484, 520, 579 ; t.2 : p. 9, 10, 12, 29, 31, 36, 47, 48, 54, 55, 56, 58, 60, 65, 73, 74, 75, 82, 91, 92, 124, 171, 174
Vives, Luis :	t.1 : p. 205, 206 ; t.2: p. 26, 31, 58, 94
Von Moos, Peter I. :	t.1 : p. 212
Voragine, Jacques de :	t.1 : p. 278, 279
Walsby, Malcolm :	t.1 : p. 82, 84
Xénophon d'Éphèse :	t.1 : p. 291
Yáñez de la Almedina, Fernando :	t.1 : p. 479, 499 ; t.2: p. 211
Zamora Calvo, María Jesús :	t.1 : p. 152
Zapata, Luis de :	t.1 : p. 151
Zeno, Nicolò et Antonio :	t.1 : p. 221, 272
Zeuxis :	t.1 : p. 463, 519, 520
Ziegler, Jacob :	t.1 : p. 221
Zimic, Stanislas :	t.1 : p. 73
Zopirus / Zopiro :	t.1 : p. 338
Zoraida :	t.1 : p. 457, 458
Zurbarán, Francisco de :	t.1 : p. 279, 501; t.2: p. 215, 218

INDEX DES ŒUVRES

<i>Abencerrage</i> :	t.1 : p. 181, 183
<i>Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada</i> (de Fernando Yáñez de la Almedina) :	t.1 : p. 479, 499 ; t. 2: p. 211
<i>Adoration des bergers</i> (du Greco) :	t.1 : p. 499 ; t. 2: p. 211
<i>Alonso, mozo de muchos amos</i> :	t.1 : p. 354
<i>Amadís de Gaula</i> :	t.1 : p. 89, 153, 235, 331, 363, 364, 365, 368, 567 ; t. 2: p. 21, 43, 46, 53, 199,
<i>Ameto</i> (de Boccace) :	t.1 : p. 51
<i>Amorosi Ragionamenti</i> (de Lodovico Dolce) :	t.1 : p. 176
<i>Amours de Clareo et Florisea / Amores de Clareo y Florisea</i> (d'Alonso Núñez de Reinoso) :	t.1 : p. 137, 176, 181, 293
<i>Anotaciones a la poesía de Garcilaso</i> (de Fernando de Herrera) :	t.1 : p. 102, 104, 108 ; t. 2: p. 171
<i>Anotaciones y enmiendas</i> (de Francisco Sánchez de las Brozas) :	t.1 : p. 102
<i>Apologie à la Jérusalem</i> (de Torquato Tasso) :	t.1 : p. 121
<i>Arcadia</i> (de Lope de Vega) :	t.1 : p. 23, 41 ; t. 2: p. 50, 59, 61, 63, 73, 80
<i>Arcadia</i> (de Jacopo Sannazaro) :	t.1 : p. 44, 45, 46, 47, 51, 52, 55, 104, 258, 364, 579, 580 ; t. 2: p. 46, 52, 55, 56, 77, 78
<i>Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza</i> (de Francisco Pacheco) :	t.1 : p. 459
<i>Arte nuevo de hacer comedias</i> (de Lope de Vega) :	t.1 : p. 322, 381
<i>Art poétique / Arte poética</i> (d'Horace) :	t.1 : p. 129, 198, 199, 455, 456, 568
<i>Arte poética</i> (de Miguel Sánchez de Lima) :	t.1 : p. 124
<i>Astrée (L')</i> (d'Honoré d'Urfé) :	t.1 : p. 52, 183
<i>Atlas</i> (de Gerardus Mercator) :	t.1 : p. 221
<i>Bible / Biblia</i> :	t.1 : p. 159, 160, 165, 307, 309, 310, 311, 456, 468, 499 ; t.2 : p. 34, 35, 39, 47, 53, 54, 55, 63, 68, 69, 72, 81, 94
<i>Bucoliques / Bucólicas</i> (de Virgile) :	t.1 : p. 50, 54, 158
<i>Caballero del Febo</i> (de Esteban Corbera) :	t.2 : p. 21, 71
<i>Cancionero</i> (de Jorge de Montemayor) :	t.2 : p. 74
<i>Cancionero</i> (de Juan del Encina) :	t.1 : p. 50
<i>Cervantes reazonario</i> (de Cesare de Lollis) :	t.1 : p. 341
<i>Chevrier et Berger</i> (de Théocrite) :	t.1 : p. 49
<i>Chronique du Cid</i> :	t.1 : p. 159
<i>Clélie, Histoire romaine</i> (de Madeleine de Scudéry) :	t.1 : p. 486
<i>Coloquios satíricos</i> (de Antonio de Torquemada) :	t.1 : p. 274 ; t.2 : p. 46
<i>Comentarios reales</i> (de Garcilaso de la Vega, el Inca) :	t.1 : p. 136
<i>Concile de Trente</i> :	t.2 : p. 59
<i>Confessions</i> (de Saint Augustin) :	t.1 : p. 301
<i>Coronica de Carlos Quinto</i> (de Alonso de Santa Cruz) :	t.1 : p. 497; t.2 : p. 24, 62, 64
<i>Coronica de Perú</i> (de Pedro Cieza de León) :	t.2 : p. 24, 37
<i>Da pintura antiga</i> (de Francisco de Holanda) :	t.1 : p. 459
<i>De amore</i> (de Marsile Ficin) :	t.1 : p. 297
<i>De institutione feminae christiana</i> (de Luis Vives) :	t.1 : p. 205
<i>De inventione</i> (de Cicéron) :	t.1 : p. 129
<i>De Oratore</i> (de Cicéron) :	t.1 : p. 129
<i>De partitiones oratoriae</i> (de Cicéron) :	t.1 : p. 129
<i>De rerum natura</i> (de Lucrèce) :	t.1 : p. 297
<i>Della natura d'Amore</i> (de Mario Equicola) :	t.1 : p. 211, 213, 297

<i>Dello scoprimento dell'isole Frislanda, Eslanda</i> (des frères Zeno) :	t.1 : p. 221
<i>Descripción de todas las provincias</i> (de Giovanni Botero) :	t.1 : p. 221
<i>Description de l'Amour</i> (de Titien) :	t.1 : p. 507
<i>Diálogos de amor / Dialoghi d'amore</i> (de Léon L'Hébreu) :	t.1 : p. 172, 210, 213, 297, 299 ; t.2 : p. 40
<i>Diálogos de la diferencia que hay de la vida rústica a la noble</i> (de Pedro de Navarra) :	t.1 : p. 297
<i>Dialogue des morts / Diálogo de los muertos</i> , de Lucien :	t.1 : p. 354 ; t.2 : p. 44
<i>Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico</i> (de Corominas) :	t.1 : p. 25, 26, 454
<i>Diccionario de Autoridades</i> :	t.1 : p. 459, 460
<i>Discorsi</i> (de Torquato Tasso) :	t.1 : p. 112, 114, 118, 119, 120, 122, 187, 271, 322, 360 ; t.2 : p. 78
<i>Discorso intorno al comporre dei romanzi</i> (de Geraldo Cinthio) :	t.1 : p. 112
<i>Discours de l'art poétique</i> (de Torquato Tasso) :	t.1 : p. 118, 170
<i>Discours du poème héroïque / Discorsi del poema eroico</i> (de Torquato Tasso) :	t.1 : p. 116, 118, 119, 123, 187, 271, 496 ; t.2 : p. 78
<i>Dragontea</i> (de Lope de Vega) :	t.1 : p. 162 ; t.2 : p. 51
<i>Églogues / Églogas</i> (de Virgile) :	t.1 : p. 55, 264
<i>El amante liberal</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 451 ; t.2 : p. 202
<i>El Capitán Cautivo</i> (dans <i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> de Cervantès) :	t.1 : p. 385
<i>El Coloquio de los perros / Le Colloque des chiens</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 246, 353, 354, 371, 372, 376, 380 ; t.2 : p. 204
<i>El Curioso Impertinente</i> (dans <i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> de Cervantès) :	t.1 : p. 344, 385
<i>El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 75, 84, 192, 204, 238, 274, 400, 419, 437, 449, 450, 546, 604, 605 ; t.2 : p. 5, 197
<i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 13, 14, 15, 20, 32, 37, 43, 45, 57, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 82, 84, 89, 108, 109, 123, 125, 130, 132, 153, 162, 170, 180, 192, 208, 230, 232, 234, 236, 243, 244, 245, 246, 248, 253, 259, 323, 326, 331, 334, 335, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 349, 350, 351, 353, 356, 358, 361, 365, 367, 370, 371, 375, 380, 381, 385, 396, 397, 400, 414, 419, 420, 427, 437, 439, 442, 445, 449, 450, 457, 476, 477, 496, 525, 546, 562, 578, 589, 595, 611, 612, 614 ; t.2 : p. 5, 73, 84, 96, 192
<i>El maestro</i> (de Luys de Milán) :	t.1 : p. 479 ; t.2 : p. 214
<i>El Pastor de Filida</i> (de Luis Gálvez de Montalvo) :	t.1 : p. 43, 44, 263, 264 ; t.2 : p. 21, 44, 47, 52, 63
<i>El Viaje de Turquía</i> (attribué à Andrés Laguna) :	t.1 : p. 354
<i>Elegía de Cristóval Mosquera de Figueroa a la Muerte de Garci Lasso de la Vega</i> :	t.1 : p. 105
<i>Emblemas morales</i> (de Sebastián de Covarrubias Horozco) :	t.1 : p. 237, 468 ; t.2 : p. 46, 62
<i>Emblematas</i> (d'André Alciat) :	t.1 : p. 468 ; t.2 : p. 32, 55, 63, 74
<i>Énéide / Eneida</i> (de Virgile) :	t.1 : p. 48, 53, 65, 88, 90, 116, 117, 133, 158, 165, 251, 309 ; t.2 : p. 10, 65, 74
<i>Espejo de príncipes y caballeros</i> (de Diego Ortúñez de Calahorra) :	t.1 : p. 293 ; t.2 : p. 46
<i>Espositioni</i> (de Girolamo Ruscelli) :	t.1 : p. 221
<i>Éthique à Nicomaque / Ética a Nicómaco</i> (d'Aristote) :	t.1 : p. 525 ; t.2 : p. 38
<i>Eustorgio y Clorilene – Historia moscovita</i> (de Enrique Suárez de Mendoza) :	t.1 : p. 176

<i>Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités :</i>	t.1 : p. 29
<i>Florismarte de Hircania</i> (de Melchor Ortega) :	t.1 : p. 351
<i>Flos Santorum</i> (de Pedro de la Vega) :	t.1 : p. 279 ; t.2 : p. 78
<i>Fuente de Aganipe</i> (de Manuel de Faria i Sousa) :	t.1 : p. 512
<i>Géorgiques / Geórgicas</i> (de Virgile) :	t.1 : p. 53, 158 ; t.2 : p. 73
<i>Gli Asolani</i> (de Pietro Bembo) :	t.1 : p. 160, 211, 213 ; t.2 : p. 45
<i>Grands voyages / Grandes viajes</i> (de Théodore de Bry) :	t.1 : p. 221
<i>Guzmán de Alfarache</i> (de Mateo Alemán) :	t.1 : p. 180 ; t.2 : p. 21, 50, 67
<i>Histoire Générale d'Espagne / Historia General de España</i> (de Juan de Mariana) :	t.1 : p. 159 ; t.2 : p. 24, 72, 92
<i>Histoire Générale des Indes / Historia General de las Indias</i> (de Francisco López de Gómara) :	t.1 : p. 159 ; t.2 : p. 24, 39, 44, 79
<i>Historia de Africa</i> (de Pedro de Salazar) :	t.1 : p. 482 ; t.2 : p. 25, 34, 42, 66, 72
<i>Historia de Carlos de Borgoña</i> (de Pedro de Aguilón) :	t.1 : p. 497 ; t.2 : p. 24, 42, 45, 84
<i>Historia de Etiopía</i> (de Manuel de Almeida) :	t.1 : p. 482 ; t.2 : p. 25, 46, 53, 73
<i>Historia de gentibus septentrionalibus / Histoire et description des peuples du Nord</i> (d'Olaus Magnus) :	t.1 : p. 220, 239, 271 ; t.2 : p. 25, 42, 84
<i>Historia de Hipólito y Aminta</i> (de Francisco Quintana) :	t.1 : p. 176
<i>Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano</i> (de Juan Enríquez de Zúñiga) :	t.1 : p. 176
<i>Historia de Japón</i> :	t.1 : p. 482 ; t.2 : p. 25, 60, 66, 72, 76, 83
<i>Historia de Oriente</i> :	t.1 : p. 483 ; t.2 : p. 25, 60, 63, 65, 90
<i>Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)</i> (de María José Vega et Cesc Esteve):	t.1 : p. 100
<i>Idylles / Idilios</i> (de Théocrite) :	t.1 : p. 49, 53
<i>Iliade / Ilíada</i> (d'Homère) :	t.1 : p. 65, 88, 122, 165 ; t.2 : p. 10, 12
<i>Institution oratoire / Instituciones oratorias</i> (de Quintilien) :	t.1 : p. 129 ; t.2 : p. 49
<i>Jardín de flores curiosas</i> (d'Antonio de Torquemada) :	t.1 : p. 163, 221 ; t.2 : p. 22, 51, 74
<i>Jérusalem délivrée</i> (de Torquato Tasso) :	t.1 : p. 88, 114, 115, 116, 117, 118, 161, 493 ; t.2 : p. 52, 55
<i>Jerusalén conquistada</i> (de Lope de Vega) :	t.1 : p. 162 ; t.2 : p. 29, 74
<i>Jugement sur la Jérusalem</i> (de Torquato Tasso) :	t.1 : p. 121
<i>L'Air et les songes</i> (de Gaston Bachelard) :	t.1 : p. 28
<i>L'Auteur à la Renaissance</i> :	t.1 : p. 82
<i>L'Entretien des illustres bergers</i> (de Nicolas Fréniclé) :	t.1 : p. 183
<i>L'Histoire Éthiopique / Historia Etiópica</i> (d'Héliodore) :	t.1 : p. 36, 58, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 74, 77, 93, 94, 122, 125, 134, 175, 176, 177, 178, 185, 218, 219, 220, 226, 227, 228, 235, 291, 313, 340, 573, 587, 608 ; t.2 : p. 44
<i>L'Italie délivrée des Goths</i> (du Trissin) :	t.1 : p. 122
<i>Lazarillo de Tormes</i> :	t.1 : p. 246, 320, 321, 325 ; t.2 : p. 21, 47, 61, 74
<i>La Naissance de Vénus</i> (de Sandro Botticelli) :	t.1 : p. 106, 441 ; t.2 : p. 216
<i>Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega</i> :	t.1 : p. 102
<i>La Célestine / La Celestina</i> (de Fernando de Rojas) :	t.1 : p. 139, 162 ; t.2 : p. 45, 87, 94
<i>La española inglesa</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 344, 411, 451, 607 ; t.2 : p. 203
<i>La naissance de l'écrivain</i> (d'Alain Viala) :	t.1 : p. 85
<i>La prudente venganza</i> (de Lope de Vega) :	t.1 : p. 217
<i>La République</i> (de Platon) :	t.1 : p. 200, 203
<i>La Suite Vulgate</i> (de Robert de Boron) :	t.1 : p. 448
<i>Las Navegaciones y viajes</i> (de Giovanni Battista Ramusio) :	t.1 : p. 221
<i>Le Banquet</i> (de Platon) :	t.1 : p. 505
<i>Le Courtisan / El Cortesano</i> (de Baldassare Castiglione) :	t.1 : p. 172 ; t.2 : p. 43, 66, 74
<i>Le Persiles décodé ou la « Divine Comédie » de Cervantes</i> (de Michael Nerlich) :	t.1 : p. 341

<i>Légende dorée</i> (de Jacques de Voragine) :	t.1 : p. 278
<i>Leucippé et Clitophon / Leucipe y Clitofonte</i> (d'Achille Tatiüs) :	t.1 : p. 137, 176 ; t.2 : p. 10
<i>Libro I de la pintura</i> (de León Battista Alberti) :	t.1 : p. 520
<i>Lisuarte de Grecia</i> (de Feliciano de Silva) :	t.2 : p. 22, 42, 47
<i>Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique</i> :	t.1 : p. 176
<i>Los Baños de Argel</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 400
<i>Los cuatro viajes</i> (de Christophe Colomb) :	t.1 : p. 241
<i>Los Lusíadas</i> (de Luis Vas de Camoens) :	t.2 : p. 47, 63, 74, 84, 171
<i>Los pastores de Belén</i> (de Lope de Vega) :	t.1 : p. 41
<i>Los pastores del Betis</i> (de Gonzalo de Saavedra) :	t.1 : p. 52
<i>Los siete libros de la Diana / La Diana / La Diane</i> (de Jorge de Montemayor) :	t.1 : p. 26, 41, 43, 45, 46, 52, 53, 54, 56, 81, 90, 98, 107, 108, 109, 110, 111, 150, 151, 171, 173, 180, 181, 183, 264, 274, 325, 330, 363, 412, 413, 414, 515, 553, 554, 558, 568, 569 ; t. 2: p. 46, 74,
<i>Los trabajos de Narciso y Filomela</i> (de Vicente Martínez Colomer) :	t.1 : p. 176
<i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda – Historia setentrional</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 290 ; t. 2: p. 5, 73
<i>Menosprecio de corte y alabanza de aldea</i> (d'Antonio de Guevara) :	t.1 : p. 266, 277 ; t. 2: p. 27, 47, 52, 74
<i>Merlin</i> (de Robert de Boron) :	t.1 : p. 448
<i>Métamorphoses / Metamorfosis</i> (d'Ovide) :	t.1 : p. 158, 165, 286, 608 ; t. 2: p. 32, 36, 48, 54, 70, 76, 85
<i>Migajas sentenciosas</i> (de Francisco de Quevedo) :	t.1 : p. 495
<i>Mille et une nuits (les)</i> :	t.1 : p. 519
<i>Navigazioni e viaggi</i> (de Giovanni Battista Ramusio) :	t.1 : p. 271
<i>Ninfale d'Ameta</i> (de Boccace) :	t.1 : p. 553
<i>Ninfale Fiesolano</i> (de Boccace) :	t.1 : p. 51, 553
<i>Novelas a Marcia Leonarda</i> (de Lope de Vega):	t.1 : p. 23, 66
<i>Novela del casamiento engañoso</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 353 ; t. 2: p. 204
<i>Novela del licenciado Vidriera</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 411 ; t. 2: p. 203
<i>Novela de la gitánilla</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 353, 451 ; t. 2: p. 202
<i>Novela de la ilustre fregona</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 246 ; t. 2: p. 204
<i>Novelas Ejemplares</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 14, 16, 23, 24, 32, 57, 58, 59, 61, 62, 67, 75, 77, 83, 84, 130, 174, 182, 208, 235, 241, 242, 246, 247, 248, 249, 253, 290, 313, 323, 326, 342, 344, 353, 369, 370, 371, 375, 384, 400, 410, 419, 420, 449, 451, 546, 596, 607, 614 ; t. 2: p. 5, 67, 73, 84
<i>Ocho Comedias y ocho entremeses</i> (de Cervantès):	t.1 : p. 323 ; t. 2: p. 5
<i>Odysée / Odisea</i> (d'Homère) :	t.1 : p. 65, 88, 122, 133, 158, 165, 309, 310, 311, 448; t. 2: p. 48, 49, 75
<i>Opiniones de los filósofos</i> (de Plutarque) :	t.1 : p. 349
<i>Palmerín de Oliva</i> (de Francisco Vázquez) :	t.2 : p. 22, 42
<i>Pedro de Urdemalas</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 400
<i>Pelayo</i> (d'Alonso López Pinciano) :	t.1 : p. 162 ; t. 2: p. 79
<i>Peregrino en su patria</i> (de Lope de Vega) :	t.1 : p. 63, 68, 74, 90, 162, 175, 176, 268, 584 ; t. 2: p. 73
<i>Philosophía antigua poética</i> (d'Alonso López Pinciano) :	t.1 : p. 92, 93, 96, 97, 99, 100, 101, 125, 177, 178, 201, 207, 208, 250, 251, 328, 360, 364, 368, 549, 573 ; t. 2: p. 6, 7
<i>Piscatoria</i> (de Sannazaro) :	t.1 : p. 106
<i>Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta</i> (de Lodovico Castelvetro) :	t.1 : p. 199

<i>Poetices Libri Septem</i> (de Scaliger):	t.1 : p. 96 ; t. 2: p. 33, 49
<i>Poétique / Poética</i> (d'Aristote) :	t.1 : p. 37, 95, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 122, 130, 204, 218, 250, 364, 432, 548, 549, 559, 563 ; t. 2: p. 47, 49
<i>Pour une esthétique de la réception</i> (d'Hans Robert Jauss) :	t.1 : p. 92
<i>Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad</i> (de José de Jesús María) :	t.1 : p. 466, 467
<i>Problèmes</i> (d'Aristote) :	t.1 : p. 493 ; t. 2: p. 32, 78
<i>Proesme au translateur</i> (de Jacques Amyot) :	t.1 : p. 62, 68, 69, 235
<i>Quod nihil scitur</i> (de Francisco Sánchez) :	t.1 : p. 302
<i>Retórica en lengua castellana</i> (d'un moine Hiéronymite inconnu) :	t.1 : p. 331
<i>Retorica ad Herennium</i> (attribuée à Cicéron) :	t.1 : p. 129
<i>Rimado de Palacio</i> (de Pedro López de Ayala) :	t.1 : p. 134, 229
<i>Roland Furieux / Orlando furioso</i> (de L'Arioste) :	t.1 : p. 115, 117, 118, 120, 122, 161, 364, 447, 448, 449, 550, 563 ; t. 2: p. 23, 33, 36, 44, 45, 47, 52, 56, 64, 65, 72, 74, 76, 77, 78, 84
<i>Roselauro y Francelisa</i> (de Antonio Aguiar y Acuña) :	t.1 : p. 176
<i>Selva de aventuras</i> (de Jerónimo de Contreras) :	t.1 : p. 164, 176, 420 ; t. 2: p. 22, 30, 50, 59, 74
<i>Sergas de Esplandián</i> (de Garci Rodríguez de Montalvo) :	t.2 : p. 22, 42, 72
<i>Stanze</i> (de Politien) :	t.1 : p. 505
<i>Sueño de la madre de san Eloy</i> (de Francisco Ribalta) :	t.1 : p. 479, 499 ; t. 2: p. 212
<i>Tablas poéticas</i> (de Francisco Cascales) :	t.1 : p. 199
<i>Teatro del orbe</i> (de Abraham Ortelius) :	t.1 : p. 221
<i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> (de Sebastián de Covarrubias) :	t.1 : p. 55, 63, 65, 455, 456, 458, 459
<i>Texte, image, imaginaire</i> :	t.1 : p. 29
<i>The Principal Navigations</i> (de Richard Hakluyt) :	t.1 : p. 221
<i>Thyrsis ou le chant</i> (de Théocrite) :	t.1 : p. 49
<i>Tratado de república y policía christiana. Para reyes y príncipes y para los que en el gobierno tienen sus veces</i> (de Fray Juan de Santa María) :	t.1 : p. 495
<i>Trattati</i> (de Savonarole) :	t.1 : p. 505
<i>Viaje del mundo</i> (de Pedro Ordóñez de Cevallos) :	t.1 : p. 221
<i>Viaje del Parnaso</i> (de Cervantès) :	t.1 : p. 32, 75, 77, 84, 162, 253, 323, 352, 362, 430, 524, 565, 585, 604 ; t. 2: p. 5, 73
<i>Vida de Cervantes</i> (de Gregorio Mayáns y Siscar) :	t.1 : p. 341
<i>Vida política de todos los estados de mujeres</i> (de Juan de la Cerda) :	t.1 : p. 206

INDEX DES LIEUX

Achéloos / Acheloo :	t.1 : p. 258
Afrique du Nord / África del Norte :	t.1 : p. 481
Alcalá de Henares :	t.1 : p. 135, 602 ; t.2 : p. 57
Alcázarquivir :	t.1 : p. 492
Alger / Argel :	t.1 : p. 292, 294, 399, 400, 560 ; t.2 : p. 11, 72, 100, 118, 119, 156, 172
Alhama :	t.1 : p. 560 ; t.2 : p. 146
Allemagne / Alemania :	t.1 : p. 339, 409 ; t.2 : p. 44, 45, 51, 106, 113
Alphée / Alfeo :	t.1 : p. 258, 260 ; t.2 : p. 102
Anfrise / Anfriso :	t.1 : p. 258, 260 ; t.2 : p. 102
Angleterre / Inglaterra :	t.1 : p. 225, 411 ; t.2 : p. 106, 108, 109, 110, 111, 112, 123, 124, 141, 166
Anvers / Amberes :	t.1 : p. 135
Aranjuez :	t.1 : p. 292, 485, 602 ; t.2 : p. 117
Arcadie / Arcadia :	t.1 : p. 44, 47, 51, 237, 238, 258, 260, 261, 266, 270, 273, 287, 298, 300, 308, 376, 378, 379, 525
Arroyo de las Palmas :	t.1 : p. 478 ; t.2 : p. 97, 104
Asie / Asia :	t.1 : p. 271, 426 ; t.2 : p. 99
Atlantique / Atlántico :	t.1 : p. 271
Bâle / Basilea :	t.1 : p. 339
Barbarie / Berbería :	t.1 : p. 539, 540 ; t.2 : p. 100, 108, 119
Barcelone / Barcelona :	t.1 : p. 74, 90, 325, 366, 407 ; t.2 : p. 97, 100
Betis :	t.1 : p. 52, 258, 260 ; t.2 : p. 97, 102, 103, 170
Buda :	t.1 : p. 67, 339
Budapest :	t.1 : p. 339
Cadix / Cádiz :	t.1 : p. 325, 411 ; t.2 : p. 97
Carthage / Cártago :	t.1 : p. 540 ; t.2 : p. 99, 100
Catalogne / Cataluña :	t.1 : p. 481 ; t.2 : p. 97, 100
Caystre / Caístro :	t.1 : p. 258
Champs Élysées / Campos Elíseos :	t.1 : p. 261
Danemark / Dinamarca :	t.1 : p. 267, 491, 492, 545 ; t.2 : p. 110, 112, 113, 118, 138, 142, 148
Danube / Danubio :	t.1 : p. 258
Duero :	t.1 : p. 264
Èbre / Ebro :	t.1 : p. 258, 260, 263, 264 ; t.2 : p. 102, 103, 170
Ébude :	t.1 : p. 448
Éden / Edén :	t.1 : p. 307
El Quintanar de la Orden :	t.1 : p. 485 ; t.2 : p. 117, 118, 155
Esla :	t.1 : p. 264
Espagne / España :	t.1 : p. 24, 37, 38, 43, 44, 45, 52, 53, 62, 69, 74, 78, 81, 83, 85, 88, 92, 94, 95, 96, 98, 100, 104, 108, 113, 114, 125, 131, 132, 135, 140, 141, 142, 143, 144, 155, 158, 159, 161, 168, 171, 178, 181, 182, 184, 191, 202, 205, 207, 208, 209, 223, 224, 227, 229, 259, 261, 263, 267, 268, 269, 283, 290, 301, 308, 327, 334, 341, 377, 391, 393, 409, 410, 411, 418, 450, 453, 457, 458, 461, 463, 465, 467, 471, 472, 473, 474, 482, 485, 488, 490, 492, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 503, 506, 511, 514, 519, 520, 522, 523, 524, 550, 553, 560, 561, 562, 586, 588, 601, 602, 603, 604, 606, 611, 613 ; t.2 : p. 35, 42, 43, 46, 47, 51, 56, 58, 59, 62, 64, 66, 71, 72, 73, 78, 80, 82,

	83, 84, 86, 87, 92, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 114, 116, 117, 119, 121, 122, 145, 146, 154, 161, 162, 164
Éthiopie / Etiopía :	t.1 : p. 159, 227, 482 ; t.2 : p. 46, 53, 73
Euphrate / Éufrates :	t.1 : p. 307
Europe / Europa :	t.1 : p. 50, 54, 58, 62, 66, 132, 171, 178, 194, 213, 239, 271, 409, 491, 602 ; t.2 : p. 99, 113, 114, 119, 125, 164
Eurotas / Eurota :	t.1 : p. 258
Extrémadure / Extremadura :	t.1 : p. 485
France / Francia :	t.1 : p. 13, 131, 181, 182, 183, 184, 410, 456, 485, 507 ; t.2 : p. 33, 63, 73, 76, 77, 78, 95, 109, 110, 113, 119, 120, 121, 123, 125, 149, 158, 161, 165, 166
Frislanda :	t.1 : p. 196, 221, 270, 272 ; t.2 : p. 124, 125, 168, 169
Fuente de las Pizarras :	t.1 : p. 265, 478 ; t.2 : p. 97, 99, 101
Gênes / Génova :	t.1 : p. 121, 562 ; t.2 : p. 100, 119, 120
Golandia :	t.1 : p. 221 ; t.2 : p. 108
Grèce / Grecia :	t.1 : p. 74, 87, 178, 368 ; t.2 : p. 14
Grenade / Granada :	t.1 : p. 168, 560 ; t.2 : p. 35, 59, 61, 62, 63, 72, 75, 79, 80, 82, 93, 146
Groenland / Groenlandia :	t.1 : p. 221, 483 ; t.2 : p. 125
Guadalquivir :	t.1 : p. 264
Guadalupe :	t.1 : p. 457, 485 ; t.2 : p. 115, 116, 151
Guadiana :	t.1 : p. 263
Henares :	t.1 : p. 292, 480, 601 ; t.2 : p. 97, 98, 99, 104, 118, 128
Hespérides :	t.1 : p. 261
Hibernia :	t.1 : p. 222, 303 ; t.2 : p. 108, 109, 219
Île Barbare / isla bárbara :	t.1 : p. 194, 268, 283, 292, 303, 325, 409, 447, 486, 533 ; t.2 : p. 113, 118, 121, 123, 146, 166
Île de Policarpo / isla del rey Policarpo :	t.1 : p. 268, 303, 304, 604 ; t.2 : p. 114
Île des Ermites / isla de las Ermitas :	t.1 : p. 278 ; t.2 : p. 112, 114, 121, 123, 166
Île des Pleurs :	t.1 : p. 447
Île rêvée / isla paradisíaca :	t.1 : p. 267, 486
Indes (les) / Indias (las) :	t.1 : p. 136, 159, 550, 586 ; t.2 : p. 24, 39, 44, 45, 48, 54, 63, 67, 79, 82, 83, 103, 116
Irlande / Irlanda :	t.1 : p. 222 ; t.2 : p. 109, 142
Islande / Islanda :	t.1 : p. 272 ; t.2 : p. 125, 169
Italie / Italia :	t.1 : p. 46, 52, 55, 87, 95, 100, 104, 111, 113, 121, 122, 136, 161, 198, 410, 451, 490, 514, 517 ; t.2 : p. 102, 103, 106, 107, 110, 119, 120, 121, 123, 156, 160, 165, 209
Janto :	t.1 : p. 258, 260 ; t.2 : p. 102
Jérez :	t.1 : p. 325 ; t.2 : p. 97, 98, 100, 129
Kharybdis :	t.1 : p. 310
La Goulette / La Goleta :	t.1 : p. 539, 540 ; t.2 : p. 100
Lampedusa / Lampadosa :	t.1 : p. 539, 540 ; t.2 : p. 100
León :	t.1 : p. 214, 264, 480, 568 ; t.2 : p. 97, 128
Lipari / Lipar :	t.1 : p. 539 ; t.2 : p. 100
Lisbonne / Lisboa :	t.1 : p. 268, 269, 285, 327, 485, 486 ; t.2 : p. 8, 96, 106, 108, 114, 115, 116, 117, 123, 124, 150, 154, 166, 168
Londres :	t.1 : p. 411
Luca :	t.1 : p. 485 ; t.2 : p. 122, 123, 166

Lybie / Libia :	t.1 : p. 219 ; t.2: p. 98, 101, 163
Madrid :	t.1 : p. 43, 155, 182, 485 ; t.2: p. 5, 6, 31, 35, 37, 44, 50, 68, 69, 83, 116, 117, 121, 160, 206, 209, 211, 218, 220, 221
Mantua Carpentanea :	t.1 : p. 215, 480 ; t.2: p. 97, 128
Méandre / Meandro :	t.1 : p. 258
Medina de Rioseco :	t.1 : p. 168
Méditerranée / Mediterráneo :	t.1 : p. 223, 225, 292, 562 ; t.2: p. 118
Milan / Milán :	t.1 : p. 443, 485 ; t.2: p. 57, 79, 97, 116, 121, 122
Naples / Nápoles :	t.1 : p. 121 ; t.2: p. 60, 92, 97, 98, 99, 100, 121, 124, 125, 129, 161, 162, 168, 209
Nil (le) / Nilo (el):	t.1 : p. 127, 219, 228 ; t.2: p. 98, 103
Nord / Norte :	t.1 : p. 262, 268, 269, 270, 271, 272, 458, 475, 483, 484, 485, 601
Norvège / Noruega :	t.1 : p. 223, 267, 269 ; t.2: p. 107, 112, 124
Nouveau Monde / Nuevo Mundo :	t.1 : p. 240, 241, 447, 475
Orient / Oriente :	t.1 : p. 159 ; t.2: p. 103, 114
Pantelleria / Pantanalea :	t.1 : p. 539, 540 ; t.2: p. 100
Paris / París :	t.1 : p. 12, 180, 181
Pays-Bas / Países Bajos :	t.1 : p. 45
Peneo :	t.1 : p. 258
Péninsule Ibérique / península ibérica :	t.1 : p. 45, 77, 95, 96, 97, 98, 104, 113, 125, 150, 160, 200, 230, 259, 268, 302, 304, 328, 399, 448, 453, 457, 459, 461
Péninsule Italienne / península italiana :	t.1 : p. 51, 52, 115, 269, 481
Perpignan / Perpiñán :	t.1 : p. 325, 485 ; t.2: p. 97, 120
Pisuerga :	t.1 : p. 258 ; t.2: p. 102, 103
Po :	t.1 : p. 258 ; t.2: p. 102
Pôle arctique / Polo Ártico :	t.1 : p. 269 ; t.2: p. 124
Portugal :	t.1 : p. 259, 265, 268, 269, 410, 485, 492 ; t.2: p. 39, 41, 55, 56, 57, 61, 68, 71, 79, 84, 90, 93, 95, 96, 116, 123, 140, 154, 166
Provence / Provenza :	t.1 : p. 485 ; t.2: p. 120, 158
Reims :	t.1 : p. 181
Rome / Roma :	t.1 : p. 60, 87, 120, 132, 268, 269, 270, 284, 410, 476, 482, 485, 507 ; t.2: p. 9, 45, 52, 54, 65, 80, 99, 107, 109, 110, 111, 114, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 151, 152, 158, 164, 165, 166, 168, 169
Rouen / Ruán :	t.1 : p. 181
Saint Paul / San Pablo :	t.1 : p. 60 ; t.2: p. 9, 125
Salamanque / Salamanca :	t.1 : p. 102, 139, 247, 275, 294, 320 ; t.2: p. 6, 35, 71, 122, 156, 162
Santo Tomás, Monasterio de :	t.1 : p. 221, 272, 525 ; t.2: p. 125
Saragosse / Zaragoza :	t.1 : p. 210
Sardaigne / Cerdeña :	t.1 : p. 122
Sébète / Sebeto :	t.1 : p. 258, 260 ; t.2: p. 99, 102
Septentrion :	t.1 : p. 220, 221, 238, 239, 240, 249, 266, 268, 270, 271, 272, 410, 481, 483, 485, 559
Séville / Sevilla :	t.1 : p. 141, 421 ; t.2: p. 6, 97, 171
Sicile / Sicilia :	t.1 : p. 121, 223, 225, 272, 451, 484 ; t.2: p. 78, 125, 156, 169
Skyllè :	t.1 : p. 310, 311
Soto del Concejo :	t.1 : p. 265 ; t.2: p. 97
Stromboli / Estrómboli :	t.1 : p. 540

Tage / Tajo :	t.1 : p. 193, 247, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 280, 292, 326, 327, 363, 384, 442, 443, 478, 487, 501, 570, 571, 601, 602 ; t.2: p. 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 117, 118, 135, 170
Talavera :	t.1 : p. 506 ; t.2: p. 116, 117, 120, 153, 154, 160, 161, 164
Tanaïs / Tanais :	t.1 : p. 258
Thule / Tule – Tile :	t.1 : p. 269, 270, 272, 484, 602 ; t.2: p. 124, 125, 169
Tibre / Tíbre :	t.1 : p. 258, 260 ; t.2: p. 102, 103, 174
Tigre / Tigris :	t.1 : p. 307
Tolède / Toledo :	t.1 : p. 182, 247, 262, 325, 418, 485, 499, 561 ; t.2: p. 22, 35, 70, 72, 82, 84, 88, 90, 98, 100, 104, 116, 117, 157, 171
Tormès / Tormes :	t.1 : p. 263, 264, 320, 411 ; t.2: p. 21, 47, 99, 103
Transylvanie / Transilvania :	t.1 : p. 492
Trujillo :	t.1 : p. 506 ; t.2: p. 115, 116, 151
Valence / Valencia :	t.1 : p. 74, 602 ; t.2: p. 69, 70, 119, 212
Valladolid :	t.1 : p. 100, 168, 266 ; t.2: p. 71, 173
La Vallée des Cypres / El Valle de los Cipreses :	t.1 : p. 478 ; t.2: p. 101, 102
Venise / Venecia :	t.1 : p. 112, 136, 176, 210 ; t.2: p. 126
Vulturne / Vulturno :	t.1 : p. 258
Zimbrano / Címbalo :	t.1 : p. 539, 540 ; t.2: p. 100