

op . cit .

revue de littératures
française et
comparée

7

novembre

1996



PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE PAU

NOUVELLES D'UN LECTEUR EXEMPLAIRE

AMANCIO TENAGUILLO Y CORTÁZAR

Qui traite de ce que verra celui qui le lira, ou entendra celui qui l'écouterà lire
Don Quichotte, II, 66

Pour les historiens de la littérature, *Le Décaméron* (XIV^{ème} siècle) est le modèle du genre auquel il donne le nom.¹ Christian Bec insiste sur la modernité du texte de Boccace en soulignant "qu'il n'est pas une simple accumulation de nouvelles, mais qu'il les organise dans une structure complexe."² Les cent nouvelles de Boccace constituent un ensemble de récits "encadrés", c'est-à-dire insérés dans une fiction générale (la peste de 1348 à Florence). Cette structure, reprise au XVI^{ème} siècle dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, n'est pas, loin s'en faut, la règle générale. La plupart du temps il s'agit de recueils de récits autonomes, comme c'est le cas, apparemment, des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès (1613). Je dis bien apparemment, car le fait que le volume se compose de nouvelles écrites séparément ne s'oppose pas à ce qu'il existe une structure générale complexe. En outre, et c'est en cela, nous le verrons, qu'elles sont véritablement originales, *Les Nouvelles exemplaires* présentent une dramatisation de l'écriture qui intègre sa propre théorie de la nouvelle qui est aussi, et surtout, une théorie de l'écriture et de la lecture.

Lorsque paraissent en 1613 *Les Nouvelles exemplaires*, Cervantès a 66 ans et il ne lui reste que trois ans pour finir son œuvre.³ Il a déjà publié quelques comédies, une fiction pastorale, *La Galathée* (1585), et surtout le premier roman moderne, ou ce qui n'en était pas encore la première partie, le *Quichotte* (1605), dont le succès fut immédiat en Espagne et au-delà des frontières dès 1611.⁴ Peut-être n'est-il pas inutile de préciser pour le lecteur moderne, habitué à considérer le *Quichotte* comme l'œuvre majeure de son auteur, que les *Nouvelles* étaient encore plus estimées

par les contemporains de Cervantès. Mais plutôt que d'établir une hiérarchie, ne faudrait-il pas considérer l'ensemble de l'œuvre de Cervantès comme un tout cohérent dont les *Nouvelles* seraient précisément *exemplaires* ?⁵

On ne connaît pas la date exacte de composition des *Nouvelles*, mais on suppose qu'elles sont le fruit d'une élaboration progressive. Certaines présentent des ressemblances thématiques et stylistiques avec le *Quichotte* de 1605, et au moins deux d'entre elles, *Rinconete et Cortadillo* et *Le Jaloux d'Estramadoure*, semblent être écrites avant 1606.⁶ Un autre problème est celui de *La Tante supposée*, dont le nom rappelle s'il en est besoin que sa paternité est fort discutée. Tout en reconnaissant que rien ne prouve qu'elle soit bien née de la plume de Cervantès, J. Cassou décide de l'inclure dans l'édition Gallimard de la "Pléiade" (1949) pour des raisons bien peu scientifiques qu'il donne en note: "c'est un charmant récit, dont la couleur et l'humour justifient l'attribution qu'on en a faite à Cervantès".

La polémique serait vaine si la structure générale des *Nouvelles* n'était en jeu. Dans le prologue, Cervantès nous demande de considérer son œuvre comme un ensemble: "si je ne craignais d'allonger mon discours, je te montrerais le fruit honnête et savoureux que l'on pourrait tirer de toutes ensemble, comme de chacune en particulier."⁷ Peut-on croire en effet que Cervantès n'avait pas une vision organique de son œuvre au moment où il signait sa dédicace au Comte de Lemos ? Dans celle-ci, précisément, l'auteur évoque les "douze contes" conçus par son entendement. L'édition espagnole de Harry Sieber,⁸ qui n'inclut pas *La Tante supposée*, adopte une présentation qui sépare très nettement *Le Mariage trompeur* du *Colloque des chiens* pour en faire deux nouvelles distinctes. J. Casaldueiro ne tient pas compte lui non plus de la nouvelle supposée cervantine mais considère le *Mariage-Colloque* comme une

seule nouvelle dans laquelle le *Mariage* est le cadre, celui de la narration, et le *Colloque* la nouvelle insérée qu'il définit comme un "dialogue lu".⁹ Pour M. Molho, il s'agit d'une seule nouvelle qui contient deux exemples.¹⁰ J. M. Pozuelo Yvancos¹¹ adopte la position la plus convaincante me semble-t-il. Fondant son argumentation sur une analyse très serrée des problèmes d'énonciation-réception, il constate que le *Mariage-Colloque* présente deux écritures, celle du discours cadre et celle du *Colloque*, cette dernière sous la responsabilité de l'auteur implicite Campuzano, à ne pas confondre avec l'auteur explicite Cervantès, qui lui est responsable du dialogue Peralta-Campuzano qui est le véritable cadre des deux histoires Campuzano-doña Stéphanie et Berganza-Cañizares. Ces quelques remarques n'épuisent pas, évidemment, la question de la composition des nouvelles, mais elles laissent pressentir une structure complexe qui va bien au-delà du modèle canonique de la nouvelle encadrée.

Par leur thématique générale, les *Nouvelles* de Cervantès s'apparentent à la *novella* italienne du XIV^e siècle. En effet, elles racontent toutes une histoire d'amour mais selon une perspective différente à chaque fois qui traduit une constante évolution vers la déviation du thème dans *Le Mariage trompeur*.¹² Comme le *Décameron*, l'œuvre de Cervantès est symbolique de la crise que traverse son époque, mais à la différence du texte de Boccace, les *Nouvelles* ne s'inscrivent pas dans une progression qui va du mal au bien.¹³ Comme l'a montré J. Casaldueiro, ce serait même plutôt l'inverse: "A la lumineuse clarté de la première nouvelle s'oppose le clair-obscur torrentiel de la dernière, le *Colloque*, dans laquelle se rejoignent les thèmes qui courent tout le long du recueil: idéal de l'homme de la Contre-Réforme (*La Petite Gitane*); sentiment démoniaque de la vie (*Rinconete*)."¹⁴ La polarité traduit une conception particulière du monde qui se retrouve dans l'ordre donné par Cervantès à ses nouvelles: Monde idéal: 1, 2, 3, 4; Péché originel: 5, 6; Vertu et liberté: 7, 8; Monde social: 9, 10, 11, 12.¹⁵ La même polarité se retrouve à l'intérieur de chaque nouvelle, imprimant à l'ensemble du texte un mouvement permanent d'intense contradiction qui apparaît notamment dans les titres (*L'Amant libéral*, *L'Espagnole anglaise*, *L'Illustre Laveuse de vaisselle*) ou dans les couples de personnages (Carriazo et Avendaño dans *L'Illustre Laveuse*).

Il faut avoir conscience que cette première approche reste superficielle. Cependant, elle montre que Cervantès avait indiscutablement la volonté de donner à ses nouvelles un sens cohérent en les inscrivant dans une structure globale. Par rapport à la plupart des recueils de nouvelles, qu'ils soient antérieurs ou postérieurs, il s'agit d'un trait tout à fait original.

Dans le prologue, Cervantès nous demande de considérer son œuvre comme un objet littéraire neuf et original:

[...] je me donne (et cela est juste) pour le premier qui ait fait des nouvelles en langue castillane. Car les nombreuses nouvelles qui sont imprimées en cette langue sont toutes traduites de l'étranger. Et celles que voici me sont propres, je ne les ai ni imitées ni volées. Mon génie les engendra, ma plume les mit au monde, et elles vont grandissant dans les bras de l'imprimerie. (27)

Cervantès expose ici la problématique centrale de son œuvre. Tout d'abord, constatons que la primauté revendiquée est amplement justifiée par le fait qu'il n'existait jusqu'alors, en Espagne, que des contes ou des fables s'enracinant dans une tradition folklorique. En outre, tous les genres narratifs brefs avaient une vocation didactique, héritée de l'*exemplum* médiéval, qui impliquait un discours parabolique et illustratif. Comme le remarque J. Canavaggio, la forme était secondaire, conditionnée par la leçon que l'on voulait donner: "rien d'autre qu'un théâtre d'ombres, une succession d'événements schématisés par un narrateur omniscient qui, devant un auditoire imaginaire, tire les fils de ses marionnettes avant de dégager la morale de l'histoire."¹⁶ Or les nouvelles de Cervantès sont *exemplaires*, et donc *nouvelles*, en ce que précisément le sens moral que l'on peut y trouver n'est pas évident. A son "lecteur bien-aimé", l'auteur déclare: "Je leur ai donné le nom d'*exemplaires*, car, si tu y regardes bien, il n'en est aucune dont on ne puisse tirer quelque profitable exemple" (27). Mais l'aspect moral qui semble tant préoccuper l'auteur sera vite contredit, nous le verrons, par la réalité des nouvelles, plus immorales les unes que les autres. En revanche, l'auteur insiste sur la spécificité du phénomène littéraire dans lequel va entrer le lecteur et entame un dialogue avec celui-ci pour en faire le complice de son projet. Il n'espère d'autre légitimité, comme le montre la Dédicace, que celle que lui donnera son texte, et de sanction que celle du lecteur:

J'oserai te dire encore une chose: si jamais j'apprenais que la lecture de ces nouvelles pût induire leur lecteur en quelque mauvaise pensée, je me couperais la main qui les écrivit plutôt que de les publier. Mon âge ne me permet plus de me moquer de l'autre vie, car sur cinquante-cinq ans j'en gagne neuf de plus et une bonne manche. (27)

Quelle est donc cette troisième main¹⁷ avec laquelle le Manchot de Lépante pourrait se couper lui-même la seule qui lui reste et qui tient la plume ? L'évidente ironie

du clin d'œil ajoute encore à l'ambiguïté d'un propos qui prévient que les nouvelles "enferment quelque mystère caché, qui en rehausse le prix." (28) L'exemplarité des nouvelles ne peut venir que du lecteur qui lui-même se trouve dans une situation "nouvelle", car c'est à lui qu'il incombe de trouver le sens du texte. Et ce ne sont pas les nombreux *exemples* proposés par le narrateur qui doivent l'amener à considérer les *Nouvelles* comme une "lecture morale". L'histoire de *L'Amant libéral* est-elle vraiment "ce rare exemple de discrétion, d'honnêteté, de pudeur et de charme" (157) que l'on veut bien nous dire ? Et que penser des aventures picaresques de *Rinconete et Cortadillo* ? A la fin du récit, Rinconete se propose "de conseiller à son compagnon de ne pas trop s'attarder en une existence aussi perdue et aussi mauvaise, aussi inquiète, libre et dissolue." (203) Pourtant, il décide de rester encore quelques mois. Comment faut-il comprendre alors, le projet pour le moins équivoque du narrateur de raconter "sa vie et ses miracles, ainsi que ceux de son Maître Monipodio, avec d'autres aventures de cette infâme académie" ? Pense-t-il réellement qu'elles "pourront servir à leurs lecteurs d'exemple et d'avertissement" ? L'exemplarité est ici bien trompeuse et semble un artifice de l'auteur pour déplacer la problématique sur un autre terrain moins conforme aux stéréotypes du genre.

Conscient que son œuvre n'était pas un recueil d'exemples, Cervantès pouvait prétendre à juste titre être le premier auteur de "nouvelles" en langue castillane. Il va sans dire qu'il n'ignorait pas les origines italiennes du genre, et lorsqu'il évoque dans la phrase déjà citée du Prologue les "nouvelles traduites de l'étranger", il pense assurément à Boccace, dont le *Décameron* était disponible en castillan dès la fin du XV^e siècle, ou à certains de ses épigones dont les œuvres furent traduites et largement diffusées en Espagne à la fin du XVI^e siècle.¹⁸ Mais croire que Cervantès se démarque des "traductions" et des "imitations" antérieures dans le simple but de défendre sa primauté, serait oublier l'indiscutable modestie dont il fait preuve. Il rappelle ainsi dans le prologue des *Nouvelles* qu'il a écrit le *Voyage du Parnasse* "à l'imitation de celui de César Caporali Pérugin" (26). Pour comprendre ce dont il s'agit, il faut avoir à l'esprit qu'à l'époque de Cervantès la notion de propriété littéraire n'était pas celle qui existe aujourd'hui. L'imitation, en soi, n'était pas considérée comme un plagiat, et lorsque Cervantès lui-même en fut victime, avec la suite apocryphe du *Quichotte*, ce qu'il reprocha à l'imposteur Avellaneda n'était pas tant d'avoir usurpé la paternité de ses personnages que de les avoir défigurés dans une œuvre médiocre et pleine d'inexactitudes. Sans doute agacé par cette mauvaise aventure, Cervantès expose

très clairement sa conception de l'originalité dans le *Quichotte* de 1615.¹⁹ Il considère tout d'abord que les traductions, exceptées celles que l'on peut faire des langues grecque et latine ("reines des langues"), ne peuvent que nuire au texte original:

on fait justement comme celui qui regarde au rebours les tapisseries de Flandre: encore que l'on en voie les figures, elles sont pourtant remplies de filets qui les obscurcissent, de sorte que l'on ne les peut voir avec le lustre de l'endroit.

D'autre part, la traduction des "langues faciles" ne nécessite selon lui ni "grand esprit", ni "grande éloquence", tant elle s'apparente à une simple "copie". Cela ne signifie pas que "cet exercice de traduire ne soit louable", car il est certains cas où les traducteurs deviennent auteurs: c'est lorsqu'ils "ont heureusement mis en doute quelle est la traduction, quel est l'original." Face au problème de l'originalité, la position de Cervantès est elle-même originale. Comme l'a bien montré Riley,²⁰ Cervantès élabore une théorie qui présente une compatibilité absolue entre les concepts d'imitation et d'invention. On peut donc aisément considérer sur un plan d'équivalence les notions d'originalité et d'exemplarité. Très intéressante est de ce point de vue la définition donnée par le dictionnaire espagnol *Covarrubias*: "*Exemple*, ce que l'on copie d'un livre ou d'une peinture, et *exemplaire*, l'original."²¹

Comme il l'a fait dans le *Quichotte*, Cervantès a inscrit ses *Nouvelles* dans un processus d'exemplarisation, si on peut dire, de la littérature de son temps. Dépasant le problème du genre, il a su adapter la tradition de la *novella* italienne pour innover dans une forme narrative que l'espagnol appelle *novela*, terme qui désigne aussi bien la nouvelle que le roman. Mais pour Cervantès, il n'y a semble-t-il pas de grande différence,²² tant il est vrai que sa première préoccupation, dans tous ses livres, est de construire un véritable jeu de miroirs où tous les genres se mêlent dans un dialogue intertextuel auquel le lecteur est vivement convié.

Si l'œuvre de Cervantès a connu un tel succès de son vivant, et si elle est encore aujourd'hui, et sans doute pour longtemps, d'une telle modernité, c'est peut-être qu'elle a su mieux qu'aucune autre définir ce qu'est le réalisme dans l'espace littéraire: une subtile combinaison de la vie et des livres.²³ Le réalisme des *Nouvelles exemplaires* est avant tout celui de la littérature; c'est un discours littéraire qui ne peut se comprendre que si l'on tient compte de la fonction des livres dans le texte, à la fois comme thématique et processus de production.

La critique cervantine a maintes fois souligné le rôle essentiel de la relation intertextuelle dans le *Quichotte*,²⁴ elle l'a fait moins souvent à propos des *Nouvelles*. Pourtant, la corrélation avec la littérature de son époque s'y manifeste très clairement par toute une série d'allusions ou de références explicites. Outre la nouvelle italienne et le récit d'aventure, on trouve aussi la matière de Bretagne²⁵ (*Histoire de la Quête du Saint Graal*, 585); et l'emploi des vers, en particulier dans *La Petite Gitane*, rappelle le *Romancero general* (37). Naturellement, les auteurs grecs ou latins sont très bien représentés: avec Esope (516) et Apulée (564), les *Nouvelles* rappellent ce que le genre doit à la fable; Horace (585), Platon et Ovide (265) servent de référence poétique. Mais Cervantès désire également qu'on lise les *Nouvelles* en relation avec le reste de son œuvre. Lorsque dans le prologue, il fait la liste de ses précédents ouvrages, il n'oublie pas de nous rappeler qu'il est l'auteur d'un roman pastoral, *La Galathée*. Or le titre est à nouveau cité, inséré dans la fiction et sans mention de l'auteur, dans le cadre d'une discussion littéraire où est vivement critiqué ce genre. (*Le Colloque des chiens*, 527). C'est que fidèle à son habitude, Cervantès n'introduit les modèles littéraires dans son texte que pour mieux les détruire.

Les *Nouvelles exemplaires* se veulent une réalité littéraire originale qui se construit selon un processus de création-destruction. Parmi les exemples de cette prise de distance avec les modèles, on retiendra essentiellement la nouvelle italienne, le genre picaresque et le roman pastoral.

La thématique italienne est présente, avec plus ou moins d'importance, dans presque toutes les nouvelles. Lieu commun par excellence, le "voyage en Italie" permet d'inscrire la fiction dans un contexte étranger et exotique²⁶ fort apprécié des lecteurs. Il correspondait d'ailleurs à une réalité de l'époque, car il avait pour les fils de bonne famille une fonction culturelle de formation humaniste (*Madame Cornélie*). Mais à l'exception peut-être du *Licencié de verre*, où le voyage prend la dimension d'une aventure spirituelle, la plupart du temps le thème est dénaturé, prétexte à des aventures amoureuses, voire érotiques, à une vie dissolue et oisive (*Le Jaloux d'Estramadoure*, 307), mais surtout prétexte à une actualisation des thèmes anciens qui correspond bien à la mentalité baroque. J. Casaldueiro remarque ainsi, à propos de *L'Espagnole anglaise*, que Cervantès a voulu peindre "l'Amour se mirant dans les armes de Mars et jouant avec elles".²⁷ Il fait référence à ce passage qui nous décrit le retour de Ricarède, tout auréolé de gloire militaire, à la cour d'Angleterre:

Ainsi Ricarède tenait avec Isabelle et les autres dames d'honnêtes propos, cependant qu'une petite fille, qui se trouvait parmi elles, ne faisait que le contempler; elle

soulevait les tassettes pour voir ce qu'il y avait dessous, caressait l'épée et, avec sa naïveté d'enfant, voulait que ces armes lui servissent de miroir et parvenait à s'y regarder de tout près. (224)

Madame Cornélie est la seule nouvelle du recueil dont l'histoire se déroule entièrement en Italie. Tous les personnages, en crise d'identité et de jalousie, se cachent derrière des masques. C'est aussi une véritable parodie des comédies de cape et d'épée, transformée par l'abondance des lieux communs en une œuvre comique:

[Cornélie Bentibolli], s'asseyant sur le lit et se couvrant de ses jupes, laissa pendre son voile sur son dos, montrant son visage à découvert, lumineux comme celui de la lune, ou pour mieux dire, du soleil lui-même lorsqu'il paraît dans son plus bel éclat; des perles liquides coulaient de ses yeux, qu'elle essayait avec un linge d'une finesse extrême et avec des mains telles qu'il eût fallu un jugement bien sûr pour les distinguer de la blancheur du linge. (469)

Nous trouvons la même parodie, le même travestissement des codes littéraires, dans des pages où se manifeste apparemment cet art de dire le vrai qui pousse souvent la critique cervantine à parler, à propos des *Nouvelles exemplaires*, de "réalisme picaresque".

À la fin du XVI^e siècle, le début du roman moderne est marqué par deux grandes tendances. L'une est initiée par Cervantès, avec essentiellement le *Quichotte* dont la modernité a influencé jusqu'aux plus importantes expérimentations littéraires du XX^e siècle. L'autre tendance, celle du roman picaresque, est représentée par Mateo Alemán dont le fameux *Guzmán d'Alfarache*²⁸ (Madrid, 1599) a connu un succès immédiat et extraordinaire mais n'a pas eu de réelle postérité.²⁹ Le *pícaro*³⁰ est un être cynique: il a fait l'expérience douloureuse du monde et pris conscience de sa vanité; n'ayant connu du monde que sa face la plus obscure, il décide à son tour de suivre le seul chemin possible selon lui, celui du mal, quitte à y trouver en fin de compte, une possible rédemption. Cette vision trop partielle du monde n'a pas convaincu Cervantès. Déjà dans le *Quichotte*, il s'en démarquait ironiquement par l'intermédiaire de Ginés de Pasamonte.³¹ Dans les *Nouvelles*, c'est avec la même ironie qu'il prend ses distances avec le genre lorsqu'il vante les aventures de Carriazo: "il se tira si bien de son métier de fripon qu'il aurait pu donner des leçons dans une faculté au fameux Guzman d'Alfarache." (*L'illustre laveuse de vaisselle*, 352). Cervantès se livre à un véritable retournement de tous les ingrédients de la nouvelle picaresque: "Enfin, le monde

vit en Carriazo un coquin vertueux, propre, civil et d'esprit élevé" (352). Carriazo ne peut pas être un *pícaro* car ayant choisi "la vie libre", il n'est pas affecté par les "incommodités et misères qu'elle entraîne" (351). Pour Cervantès, cette "inclination picaresque" est clairement un thème d'écriture. On n'est donc pas surpris de voir Carriazo "effacer son brouillon de *pícaro* et se mettre au net en gentil-homme" (353). Cervantès fait allusion au genre picaresque pour en dénoncer les topiques et pour mettre en valeur, par contraste, sa vision duelle du monde. Ainsi la première nouvelle, *La petite Gitane*, se présente comme une histoire de voleurs et de gitans alors qu'il s'agit d'une histoire d'amour. Le lecteur est prévenu, qu'il ne s'attende pas à trouver dans ces histoires une exemplarité qui le reconforte, car dès que les masques³² tomberont, il verra ce "qu'on appelle charmes et qui ne sont que moqueries et coquecigrues." (*L'Espagnole anglaise*, 241)

La critique des conventions littéraires culmine dans *Le Mariage trompeur* et *Le Colloque des chiens*. Ces deux nouvelles semblent également appartenir au genre picaresque mais l'histoire du chien Berganza n'en est encore qu'une parodie. En réalité, il s'agit d'une discussion littéraire qui permet à Cervantès de faire le point sur une polarité thématique essentielle: *engaño /desengaño*.³³ Le thème du trompeur trompé de la première nouvelle débouche, dans la seconde, sur une critique du roman pastoral. Cervantès veut faire apparaître le décalage entre, d'un côté le monde idéalisé des bergers hérité de la Renaissance, et de l'autre, la réalité sociale d'une société baroque de plus et urbaine.³⁴ Le rejet de l'idéalisation romanesque passe par une démonstration du caractère purement livresque du genre pastoral et par une dénonciation de ses clichés littéraires:

Dans ce silence et cette solitude de mes siestes, je considérais, entre autres choses, qu'il ne devait rien y avoir de véritable dans ce que j'avais entendu conter de la vie des bergers; du moins de ceux que la dame de mon maître lisait dans des livres, lorsque j'allais chez elle, lesquels traitaient tous de bergers et de bergères, racontant comment ils passaient le plus clair de leur vie à chanter et à jouer de la musette, du chalumeau, du rebec, de la vielle, et d'autres instruments extraordinaires. (*Le Colloque*, 526)

Cervantès redonne vie au contenu des formes anciennes pour leur faire dire tout autre chose, à l'exemple des bergers dont les "chansons harmonieuses et bien composées" deviennent: "Prends garde où qu'va le loup, Jeannette..." (527).

Mais si la relation intertextuelle est importante, elle ne prend véritablement tout son sens que dans le cadre d'une réflexion métatextuelle. La discussion littéraire introduit la théorie dans le texte des *Nouvelles exemplaires* qui sont ainsi: critique et création, écriture et réflexion sur l'écriture.

La critique du roman pastoral met en évidence l'importance des livres comme système référentiel de la littérature qui renvoie toujours à elle-même, et à sa matérialité. Cervantès accorde une grande importance à la matérialité du texte dans la mesure où la parole écrite est décisive dans la construction des personnages. Comme ceux-ci communiquent beaucoup par lettres,³⁵ leur destin est très souvent lié à des écrits perdus, déchirés, trouvés, etc.³⁶ C'est ainsi que le parchemin déchiré est le personnage central, pour ainsi dire, de *L'illustre Laveuse de vaisselle*. Sa restauration (par assemblage des deux morceaux) permet à Constance de recouvrer sa véritable identité. De plus, en même temps que les deux parties du parchemin, ce sont aussi les deux histoires parallèles de la nouvelle qui se rejoignent (les aventures picaresques de Carriazo et l'histoire d'amour d'Avendaño et Constance). Le parchemin est symbolique³⁷ de la manière dont la dualité du monde trouve, chez Cervantès, une résolution par et dans l'écriture. Ici, l'emploi d'un stéréotype des romans de chevalerie dépasse le simple travestissement parodique pour devenir, selon la formule de Michel Foucault, le signe que "les mots viennent de se refermer sur leur nature de signes."³⁸

A mesure que Cervantès problématise l'identité de l'écrit, on voit apparaître une réflexion plus générale sur le langage. Pour entrer dans le monde des voleurs, celui de Monipodio, Rinconete et Cortadillo doivent apprendre un langage nouveau où "*mion de boule* est un voleur de foire, un *galier*, un cheval", et où le *brimart* désigne le bourreau (172).³⁹ Mais si le passage initiatique d'une société à l'autre est marqué par l'oralité, le monde des voleurs, contrairement à toute attente, est celui de l'écriture.⁴⁰ Il s'organise autour du "livre de mémoire", livre de comptes qui enregistre "les exercices où tous ces gens étaient occupés" (203). Ainsi, la liberté recherchée par les personnages est illusoire puisque cette société est tout aussi contraignante que celle qu'ils veulent fuir. Il n'y a semble-t-il de liberté que dans le langage, à condition toutefois que l'on sache en décoder les pièges. C'est le thème principal du *Mariage trompeur*. Victime une première fois des mensonges de doña Stéphanie, Campuzano l'est encore lorsque celle-ci dit la vérité: "Sachez seulement que tout ce qui se passera ici n'est que feinte" (508). Doña Stéphanie dit la vérité, certes, mais à travers un "mince voile lui couvrant la moitié du visage". La véri-

té peut bien être vraie, elle n'est pas toute lorsqu'elle est prise dans le voile⁴¹ de la réflexion:

Doña Stéphanie me prit par la main et, m'emmenant dans une autre chambre, m'apprit que cette amie voulait donner une bourle à ce don Lope avec qui elle se voulait marier: il s'agissait de lui faire entendre que cette maison et tout son équipage étaient à elle, dont elle espérait obtenir une reconnaissance de dot; une fois le mariage fait, il lui importait peu que la fourbe se découvrit, tant elle avait foi dans le grand amour que lui portait don Lope. (508-509)

Pour Campuzano, la leçon est exemplaire. Il aura au moins appris ce qu'est l'art de raconter des histoires. Et c'est dans le *Colloque* qu'il va mettre la leçon en pratique, passant ainsi du statut de personnage à celui d'écrivain.⁴² En racontant ses aventures, le chien Berganza prouve que la vie est une construction arbitraire du langage. Il suffit, par exemple, de substituer l'un à l'autre les mots "berger" et "loup" pour avoir deux contes bien différents et pourtant identiques (529-530). Ce rapport entre les mots et les choses, c'est aussi ce qu'on appelle *métaphore*. Et c'est toute la différence entre la littérature et la vie, qui elle exige de "nommer les choses par leur propre nom" (540). Plus importantes que la vérité de l'histoire sont les stratégies discursives et les modalités de production textuelle. L'essentiel, en définitive, c'est l'art de raconter: "c'est que certains contes enferment en eux-mêmes tout leur sel; d'autres dans la façon dont ils sont contés" (523). Cervantès me semble plus près de la seconde catégorie. C'est pourquoi le récit de la vie de Berganza n'a rien à voir avec l'expérience chronologique des nouvelles picaresques. La vérité de l'écriture est discontinue, digressive et non chronologique.

La dramatisation du récit et la mise en scène de l'écriture transforment bien souvent la réalité en une comédie. A cet égard, Berganza raconte une histoire très éclairante. Deux fripons volent un cheval et se faisant passer l'un pour le débiteur de l'autre, réussissent à le vendre en toute légalité comme règlement de la dette. Le maître de Berganza l'achète et pensant avoir fait une bonne affaire, se présente sur la place de la ville: "Et lui, faisant de belles voltiges sur son cheval, représentait sa tragédie sur le théâtre de ladite place." (*Le Colloque*, 544) Evidemment, l'histoire se termine en même temps que la représentation par l'arrivée du vrai propriétaire qui récupère son bien. L'effet comique et satirique de cet exemple ne doit pas occulter l'essentiel de la mise en scène, à savoir que la ruse des voleurs est doublement cautionnée par l'écriture et la loi: "ainsi qu'en faisait foi une

cédule signée de son nom" (553). La métaphore du théâtre se précise lorsque Berganza intègre une troupe de comédiens itinérants (582-583). Aux traces d'oralité déjà évoquées, il faut donc ajouter cet aspect très visuel de l'écriture de Cervantès. De très nombreux procédés romanesques sont en même temps des effets de mise en scène théâtrale.⁴³ On ne s'en étonnera point quand l'auteur lui-même, dans le prologue, avoue avec une certaine malice que son livre est une "mesa de trucos"⁴⁴ où l'on peut s'entretenir "sans crainte d'une mauvaise passe" (27). Le mystérieux Avellaneda tenait ironiquement les *Nouvelles Exemplaires* pour des comédies en prose, mais dans sa critique aveugle il lui était impossible de reconnaître la modernité de ce qui est en réalité une double mise en spectacle de l'écriture et du monde. Sans doute ne correspondait-il pas à ce lecteur exemplaire qui est invité à suivre dans l'écriture ses propres aventures.

L'écriture cervantine exige du lecteur qu'il accepte de se perdre dans un jeu de labyrinthes et de miroirs. La critique a maintes fois souligné cet aspect des *Nouvelles exemplaires*. M. Metzeltin⁴⁵ remarque par exemple, que le lexique de *L'Amant libéral* désigne quelque chose de sinueux. Le mot "rodeo", traduit par "détour", revient fréquemment pour retracer l'odyssée des personnages.⁴⁶ Poussés par le "vent de la fortune" (135) qui les jette sans cesse dans un "destin contraire" (131), Richard-Ulysse (cité 111) et Léonise-Pénélope errent dans un labyrinthe initiatique en quête d'eux-mêmes, mais surtout du sens de la vie. La métaphore chrétienne qui fait de la vie un chemin vers l'au-delà est omniprésente, mais l'idéal de la Contre-Réforme reste pour Richard une énigme, un "inimaginable chemin" (112). De même pour Léonise: "Que te dirai-je, Richard ? Quelle issue trouver en ce labyrinthe ? Tout ce que je puis te dire, c'est qu'il faut user en ceci de ce qu'on aurait moins pu attendre de gens tels que nous, soit de stratagèmes et de duperies." (p.141) Le monde est peut-être un songe, comme l'écrivait Calderon et comme l'écrit encore Cervantès,⁴⁷ mais c'est le sommeil de la raison qui engendre les monstres nous dira plus tard Goya.⁴⁸ Et c'est la leçon qu'il faut retenir du *Jaloux d'Estramadoure*. Le personnage principal de cette nouvelle est la maison que fait construire Carrizalès pour y enfermer Léonore. Métaphore de Léonore, la maison sera aussi la prison et le tombeau de Carrizalès. Enfermé dans son œuvre même, comme son lointain modèle Dédale, le constructeur ouvre un second labyrinthe, inscrit dans le premier, car la maison reproduit le labyrinthe intérieur de son constructeur. Cette "architecture mentale"⁴⁹ fonde véritablement la dimension tragique et initiatique de la nouvelle.⁵⁰

L'enchevêtrement labyrinthique et spéculaire des *Nouvelles* est à l'image du monde qui l'englobe et qui "n'a que ceci de bon, qu'il opère toujours de même sorte, afin que nul ne se leurre, sinon par sa propre ignorance." (*L'Amant libéral*, 111) Répétition de l'identique, c'est la définition même du labyrinthe. En multipliant les effets de miroirs, Cervantès désoriente le lecteur, mais c'est pour mieux le retrouver tel qu'il le désire, car en même temps il lui donne les moyens de défaire "cette machine d'intrigues" et d'éclaircir "ce labyrinthe de difficultés" (*Le Colloque*, 526-527). En écrivant en écrivant le *Quichotte*, le projet de Cervantès était de transformer le "lecteur oisif"⁵¹ en lecteur actif et complice. Tel est encore, au prix de ce parcours initiatique, l'un des sens que le "lecteur bien-aimé" pourra donner aux *Nouvelles*, si du moins il les trouve exemplaires.

NOTES

- 1 - Boccace commence son œuvre par cet avertissement au lecteur: "Ici commence le livre qui a pour titre Décaméron et pour sous-titre Prince Galehaut, dans lequel sont contenues cent nouvelles dites en dix jours par sept dames et par trois jeunes gens." (*Décaméron*, Traduction nouvelle sous la direction de Christian Bec, Le Livre de poche, Bibliothèque classique, 1994.).
- 2 - *Op. cit.*, Introduction, p. 10.
- 3 - *Voyage au Parnasse* (1614), Seconde partie du *Quichotte* (1615), *Huit Comédies et huit intermèdes jamais représentés* (1615), *Les Travaux de Persilès et Sigismonde* (1616, publication posthume en 1617).
- 4 - A cette époque, dix éditions en langue castillane circulent en Europe. La première traduction en anglais date de 1612, la traduction française est en vente dès 1615.
- 5 - Nous reviendrons plus loin sur la manière dont il faut comprendre le sens du terme "exemplaire".
- 6 - La plupart des commentateurs remarquent que Cervantès aurait aussi bien pu choisir *Rinconete* à la place de l'histoire du *Curieux impertinent* insérée dans le *Quichotte* de 1605. Joaquín Casaldüero pense qu'elle peut dater au moins de 1604 puisque son titre est cité dans le *Quichotte*. (*V. Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Editorial Gredos, Madrid, 1974, p. 10).
- 7 - M. de Cervantès, *Les Nouvelles exemplaires*, Paris, Gallimard, Coll. "Folio", 1981, p. 27. Je me référerai désormais à cette édition et signalerai entre parenthèses la page de références.
- 8 - M. de Cervantès, *Novelas ejemplares*, éd. de Harry Sieber, Ediciones Cátedra, "Letras Hispánicas", 2 Tomes, Madrid, 1995.
- 9 - *Op. cit.*, p.238.
- 10 - M. Molho, Introduction à son édition bilingue du *Mariage trompeur* et du *Colloque des chiens*, Paris, Aubier Flammarion, 1970, p. 69.

- 11 - J. M. Pozuelo Yvancos, "Enunciación y recepción en el *Casamiento-Coloquio*", in *Cervantes, su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 423-435.
- 12 - V. J. Casaldüero, *op. cit.*, p.12.
- 13 - "Du mal au bien, tel est donc le chemin ascendant suivi par le *Décameron*, qui évoque ainsi, dans une certaine mesure, la *Comédie* de Dante." (C. Bec, *op. cit.*, p.10).
- 14 - *Op. cit.*, p. 20. (Je traduis.)
- 15 - *Op. cit.*, p. 26. Par rapport à la réalité du texte cervantin, incessant jeu d'ombre et de lumière, le cadre suggéré par Casaldüero peut sembler un peu trop schématique. Que l'on veuille bien imputer cette impression aux nécessaires limites de notre article.
- 16 - J. Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Ed. Mazarine, 1986, p. 279.
- 17 - L'expression est de Fernando Arrabal, *Un esclave nommé Cervantès*, Paris, Plon, 1996.
- 18 - On peut imaginer que Cervantès a pu lire le *Décaméron* dans sa version originale lors de son voyage en Italie. Sans aucun doute, il connaissait également les œuvres de deux autres italiens: *Historias trágicas ejemplares*, de Matteo Bandello, et *Hecatommithi*, de Giraldi Cinzio (éditées en castillan respectivement en 1589 et 1590).
- 19 - M. de Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, "La pléiade", II, 62, p.983. (Il s'agit du fameux épisode de l'imprimerie de Barcelone).
- 20 - E. C. Riley, *Théoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, p. 109.
- 21 - Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, Barcelona, 1943. Cité par Harry Sieber dans son édition des *Nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 14. (Je traduis.)
- 22 - C'est du moins ce qu'il fait dire à l'un de ses personnages, et non des moindres, puisqu'il s'agit de Campuzano, lui-même investi d'une fonction auctoriale: "Enfin, pour en revenir au fait de mon roman (on peut bien donner ce nom à l'histoire de mes aventures) [...]" (p. 513).
- 23 - Nous gardons en mémoire la finesse des interprétations de Michel Foucault: "En ressemblant aux textes dont il est le témoin, le représentant, le réel analogue, Don Quichotte doit fournir la démonstration et apporter la marque indubitable qu'ils disent vrai, qu'ils sont bien le langage du monde. Il lui incombe de remplir la promesse des livres." (*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 61.).
- 24 - V. Américo Castro, "La palabra escrita y el *Quijote*", in *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1958.
- 25 - Allusion aux romans de chevalerie dont Cervantès fait la critique dans le *Quichotte*.
- 26 - L'exotisme et l'étrangeté ont également d'autres domaines: on pense aux péripéties maritimes de *L'Espagnole anglaise* ou aux "turqueries" de *L'Amant libéral*.

27 - *Op. cit.*, p.135.

28 - Comme Cervantès, Alemán ne s'aventurerait pas en terrain vierge. Avant lui, le *Lazarillo de Tormes*, œuvre anonyme publiée à Burgos en 1554, passe à juste titre pour le prototype du genre.

29 - C'est l'avis des spécialistes du genre, mais il faudrait peut-être le nuancer en citant parmi les possibles continuateurs, au XXème siècle, Dostoïewski (*Les Possédés*), Roberto Arlt (*Le Jouet Enragé* et *Les Sept Fous*), ou encore le Céline du *Voyage*.

30 - Mot à l'étymologie incertaine, que l'on peut traduire par "gueux". Le pícaro est un marginal qui peut être aussi voleur ou mendiant, ou les deux à la fois.

31 - Réplique parodique du galérien Guzmán et auteur lui-même de sa propre vie, Ginès de Pasamonte déclare à Don Quichotte que son livre est si bon "que c'est mauvaise affaire pour *Lazarillo de Tormes* et pour tous ceux qui se sont écrits ou s'écriront dans le genre. Ce que je vous peux dire est qu'il traite de vérités et de si belles vérités et si plaisantes qu'il n'y a mensonges qui leur puissent être comparés." (I, 22. Edition citée, p. 193).

32 - "Il y aura un jour du jugement où il faudra, comme on dit, laver son linge sale et régler ses comptes: alors bas les masques! On verra qui fut le téméraire assez hardi pour prendre, voler et anéantir le tiers de la chapellenie." (*Rinconete et Cortadillo*, p. 168). Autre exemple significatif de la dualité qui régit les nouvelles, *La Force du sang* oppose les masques et les mensonges à la vérité et l'érotisme.

33 - Mot-clé du Siècle d'or, le *Desengaño* est difficile à traduire tant il correspond à une thématique et une mentalité proprement espagnole. L'idéal de la Renaissance fait place aux désillusions nées de la prise de conscience de la vanité du monde.

34 - V. Casalduero, *op. cit.*, p. 249.

35 - V. pp. 94, 241, 341, 357, etc. Voir aussi: le "papier plié" (p. 94), "une oraison par écrit" (p. 387).

36 - Rappelons que cette problématique est à l'origine du *Quichotte* (les livres brûlés de la bibliothèque de don Quichotte et le manuscrit de Cid Hamet Ben Engeli).

37 - Dans cette nouvelle, Cervantès a suivi la définition étymologique du mot *symbole* qui désignait en grec, un objet brisé et partagé entre deux personnes pour servir, au sens littéral du terme, de *signe de reconnaissance*.

38 - M. Foucault, *op. cit.*, p. 62.

39 - L'importance du langage dans la société de Monipodio est en quelque sorte induite par son nom. D'après le dictionnaire, Monipodio serait une altération de "monopolio": réunion de personnes qui s'associent et confabulent à des fins illicites. (Cité par J. Casalduero, *op. cit.*, p.108. Je traduis.)

40 - V. H. Sieber, *op. cit.*, p. 27.

41 - Dès le début doña Stéphanie avance littéralement mas-

quée. Loin de susciter la méfiance, le stratagème avive au contraire le désir de Campuzano : " L'autre s'assit près de moi, sur une chaise, sans me laisser voir de son visage que ce que permettait la transparence du tissu. Je la suppliai d'avoir la bonté de se découvrir, mais je ne pus l'obtenir, ce qui accrut ma curiosité." (p. 503)

42 - Le passage du *Mariage* au *Colloque* n'est autre que celui de l'oralité à l'écriture, du conte à la nouvelle. La critique a maintes fois souligné l'importance de l'oralité dans l'œuvre cervantine. En dehors des sources orales (contes mnémoriques, par exemple), Michel Moner (*Cervantès conteur, Ecrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989) a bien montré que les interférences entre l'oral et l'écrit font de Cervantès l'héritier direct des conteurs de rue: la gestuelle, les ruptures de construction ou d'énonciation sont destinées à tenir en éveil l'auditeur-lecteur. La langue parlée permet à l'auteur d'interpeller le lecteur (en particulier par des formules de rattrapage) et d'instaurer ainsi un dialogue avec lui.

43 - Ils sont particulièrement nombreux dans *Rinconete et Cortadillo*. Le "patio" de Monipodio évoque les "corrales" où se jouaient les comédies à l'époque de Cervantès. Et lorsque après s'être longuement fait attendre, Monipodio y paraît, c'est pour y faire "son entrée" de la manière la plus théâtrale qui soit. N'oublions pas également la triple entrée de la sentinelle (pp. 185, 190, 194), à chaque fois annoncée par de grands coups à la porte.

44 - Le texte espagnol est bien plus éloquent que la traduction qui propose "un jeu de billard".

45 - M. Metzeltin, "Las macroestructuras sintacticológicas y semánticas de *El Amante liberal*", in *Cervantes, su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 377-388.

46 - Mahamoud: "Peut-être est-ce pour te sauver que la fortune a usé du détour de me faire porter ce costume que j'abhorre." (p. 106); Léonise: "je te conterai une autre fois les détours par lesquels la fortune m'amena ici depuis notre séparation" (p. 142).

47 - Berganza: "De ce que tu as dit je viens à penser et à croire que tout ce que nous avons vécu jusqu'ici et tout ce que nous vivons, n'est que songe, et que nous sommes chiens." (*Colloque*, p. 474)

48 - Allusion à la planche 43 des "Caprichos": "El sueño de la razón engendra monstruos". Soit dit en passant, les critiques de Goya ont bien noté l'influence de Cervantès qui propose notamment dans *Le Colloque des chiens*, l'un des modèles littéraires de la sorcière goyesque.

49 - J. Casalduero, *op. cit.*, p.176.

50 - Pour une analyse plus complète de la structure labyrinthique et spéculaire de cette nouvelle, voir: J. P. Buxo, "Algunas estructuras semiológicas en *El Celoso extremeño*", in *Cervantes, su obra y su mundo, op. cit.*, pp. 389-396.

51 - Par ces mots débute le prologue du *Quichotte* de 1605.