

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA DE CERVANTES : ORIGINE ET ORIGINALITÉ

CHRISTINE MARGUET

Université Paris 8 - CRES-LECEMO

Dans son roman posthume¹, publié en 1617, et dont l'émouvant paratexte est signé dans la semaine qui précède sa mort, Cervantes entend se situer par rapport à un original : l'œuvre d'Héliodore, *Les Éthiopiennes*, archétype du roman grec d'amour et d'aventures.

Œuvre plus ou moins oubliée, puis projetée sur le devant de la scène lorsqu'on en redécouvre un manuscrit, lors du sac de Budapest, dans le premier tiers du XVI^e siècle, *Les Éthiopiennes ou Histoire de Théagène et Chariclée*, écrit à l'époque hellénistique, au III^e ou au IV^e siècle, va influencer notablement la production romanesque en Espagne et en France².

À partir de cette redécouverte, les éditions puis les traductions en latin et langues vulgaires se succèdent. La première traduction en langue vernaculaire est celle du français Jacques Amyot, en 1547, à partir de laquelle sont établies les traductions espagnoles. Nous sommes à l'époque où les humanistes crient haro sur le roman de chevalerie, parce qu'il est fantasque, peu soucieux de vraisemblance. On accuse volontiers la littérature de fiction d'être nuisible par son invraisemblance ou son amoralité.

Le roman d'Héliodore va au contraire trouver grâce aux yeux des humanistes et d'un public éclairé. De quoi s'agit-il ? Du roman de deux amants chastes, beaux et jeunes, d'illustre naissance et avec une tendance assez marquée à la perfection. Roman du voyage, par mers et terres, entre la Grèce, l'Égypte et l'Éthiopie. Roman d'amour et d'aventures, par une succession d'épreuves que les protagonistes surmontent ensemble ou séparément, car ils passent une partie de l'action à se chercher. Ces aventures et rebondissements sont essentiellement constitués d'enlèvements du fait de pirates et brigands, de la rencontre de puissants concupiscent, de danger de mort lors des tempêtes, batailles et autres sacrifices. Le mensonge et l'illusion jouent un rôle important, autour du travestissement et de

l'euphémisme de la fraternité : les deux amants se présentent aux yeux du monde comme frère et sœur.

Le roman tient aussi du récit initiatique : c'est au terme d'une série d'épreuves qui pourrait être interminable que les héros réintègrent la société dont ils ont vécu en marge et retrouvent ou plutôt conquièrent pleinement leur identité. Ajoutons à cela une narration complexe, avec des récits insérés, une virtuosité certaine dans le maniement du temps du récit, avec un commencement « au milieu de l'action », et plusieurs récits enchâssés qui permettent au lecteur de renouer le fil du temps, en apportant les informations sur l'identité des protagonistes manquantes au début de l'action (en l'occurrence, ce qui demeure mystérieux est la naissance de Chariclée, qui ignore elle-même qu'elle est fille du roi d'Éthiopie).

L'« honnêteté » et les qualités de composition — essentiellement commencement *in medias res* et *suspens* —, telles sont les qualités que Jacques Amyot, traducteur des *Éthiopiennes* en français, met en avant dans son introduction au roman d'Héliodore. Introduction bien connue en Espagne, car présente dans la traduction espagnole d'Héliodore la plus diffusée, celle de Juan de Mena. Ces louanges seront reprises et développées par le théoricien de la littérature espagnol Alonso López Pinciano, dans sa *Philosophia antigua poética*, publiée dans les dernières années du XVI^e siècle.

L'*Histoire éthiopique* d'Héliodore et, dans une moindre mesure, *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius sont érigés en illustres modèles du « poème épique en prose » nom donné au roman par le Pinciano, genre qui n'apparaît pas dans la poétique d'Aristote et auquel des poéticiens néo-aristotéliens s'efforcent de donner une légitimité pour le hisser au niveau de l'épopée³. Une légitimité dont le roman n'a pas eu besoin pour se développer et être lu.

Le roman d'Héliodore apparaît donc comme une œuvre complexe, attrayante, un modèle pour la prose de fiction, puisque moralement et esthétiquement exemplaire.

Cervantes se référera à cette œuvre « originale » comme modèle de son *Persiles* : « libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza »⁴. L'ambition de Cervantes est à la hauteur du modèle et de ce qu'il représente aux yeux de ses contemporains :

el cual [*Persiles*] 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 la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible⁵.

Cette ambition cervantine se verra couronnée par le succès du *Persiles*, jusqu'au XVIII^e siècle, et par le fait que ce roman deviendra à son tour l'original à imiter. D'autres auteurs, dans les années 1620, eux-mêmes continuateurs du roman grec, s'inspireront de la composition et de la thématique cervantine. Il s'agit de ce que l'on a appelé par la suite « roman byzantin », dont le *Persiles* n'est pas l'initiateur mais l'exemplaire le plus abouti. Ce genre s'éteindra ensuite totalement.

Dans le paratexte du *Persiles*, dédicace et prologue, l'auteur ne parle aucunement du roman qu'il vient de composer, tout occupé qu'il est à se mettre en scène, malade, mourant... et pourtant des projets littéraires plein la tête. La référence à Héliodore est explicite par contre dans le titre, composé sur le modèle du titre d'Héliodore : *Amours de Théagène et Chariclée, Histoire Éthiopique / Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia septentrional*. Nom masculin et féminin + sous-titre géographique, qui fonctionnent comme un indicateur générique⁶.

Outre le regard de Cervantes sur *Les Éthiopiennes*, on peut percevoir dans le *Persiles* un autre regard oblique, non avoué, et de bien moindre incidence, sur le *Peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604). Sans jamais se référer à Héliodore, Lope écrit le roman de chastes amants pèlerins et voyageurs au sein de leur patrie, l'Espagne. Des procédés sont empruntés au roman d'aventures grec, avec l'apport d'une thématique religieuse, tridentine, assez lourdement marquée. De façon très ponctuelle, Cervantes fera écho au roman de Lope. Dans l'esprit des lecteurs et éditeurs de l'époque, le roman de Lope et celui de Cervantes seront associés car, alors qu'il n'avait plus été édité depuis la princeps, le *Peregrino* l'est à nouveau dans la foulée du succès de la première édition du *Persiles*.

Il faut peut-être rappeler en deux mots ce que, pour les contemporains de Cervantes, signifiait imiter un modèle. L'imitation, d'auteurs classiques — mais aussi contemporains — apparaît comme une étape indispensable dans la formation d'un jeune lettré. C'est un exercice auquel peut se livrer également un auteur confirmé. L'imitation n'est pas servile et n'a pas de connotation négative, comme ce serait le cas aujourd'hui. Elle s'entend comme stimulation et émulation. Il s'agit de surpasser le modèle après l'avoir assimilé. C'est une véritable réécriture ou re-création.

En rhétorique on peut imiter le style d'un auteur, mais on peut aussi imiter un genre, ce qui suppose aussi transformation : dans les années 1550, à partir de la poésie bucolique d'auteurs classiques et italiens, les espagnols inventent le roman pastoral. À partir des mêmes années, et jusque vers 1620, la mode, en Espagne, et plus tard en France, sera à l'imitation du roman grec.

Or, par l'apport de nouveaux traits et d'horizons esthétiques et génériques nouveaux, on peut parler de véritable transformation du genre, adapté par Cervantes, et aussi, avec des choix différents, par Lope.

Pour mettre en lumière l'utilisation par Cervantes de l'original héliodorien, et le dépassement de ce modèle dans une création à son tour originale, je propose d'étudier deux aspects, d'une part la poétique de la surprise, d'autre part une dialectique originale entre esthétique de la proximité et esthétique de l'éloignement.

En référence au roman grec, notamment, voit le jour une poétique narrative exemplaire, qui tente de concilier vraisemblance et *admiratio*, en faisant appel à des techniques narratives audacieuses. Des éléments surnaturels pouvaient apparaître dans le roman grec (une sorcière ressuscite un mort dans les *Éthiopiennes*) et ils pourront encore être présents dans le roman espagnol, mais de façon secondaire. L'*admiratio*, chez Cervantes comme chez Héliodore naît en premier lieu de procédés narratifs. Ce que prisent les admirateurs d'Héliodore, c'est d'abord l'habileté avec laquelle il a su agencer l'action, usant de décalages temporels, en tout premier lieu le fameux commencement *in medias res*, pour le plus grand plaisir du lecteur tenu en haleine jusqu'à la fin.

Massimo Fusillo a parlé, à propos des romans grecs, de «poétique de la surprise», qui se manifeste notamment par des renversements de fortune (le change), le dosage de l'information, les procédés de l'illusion⁷. Héliodore et Achille Tatius sont maîtres dans l'art des procédés de manipulation qui lancent le lecteur sur de fausses pistes⁸. Ces remarques sont-elles applicables au roman de Cervantes ? Si nous considérons tant les apports de la narratologie que ceux de l'étude des procédés rhétoriques, il apparaît que les techniques mises en œuvre dans le roman de Cervantes pour créer surprise ou suspense sont largement redevables au roman grec, avec cependant une insistance sur les procédés de la surprise et de l'illusion qui deviennent plus systématiques. Nous nous intéresserons notamment au dosage de l'information via les décalages chronologiques, qui rompent la linéarité de l'action ou de la diégèse.

Le commencement *in medias res*

Héliodore reste pour la postérité l'inventeur du commencement *in medias res*⁹. Chez Héliodore, comme chez Cervantes, un tel commencement, destiné à plonger le lecteur dans la confusion et l'admiration (*admiratio*) s'accompagne d'une situation particulièrement dramatique : le contraste saisissant entre mort et beauté chez l'auteur grec, le chaos, sous la forme d'un discours inaudible, chez l'Espagnol, et le risque de mort, l'enchaînement de péripéties qui voient le jeune homme, non encore nommé, extrait d'une prison « mazmorra », menacé d'une flèche, pour finalement échapper de justesse à la noyade. Tout cela en l'espace des quelques dizaines de lignes qui occupent le premier chapitre. L'attaque du récit est beaucoup plus brutale que ne l'est celle des *Éthiopiennes* qui présente certes un spectacle de carnage, mais d'une vue panoramique qui établit une distance. Aucun recul possible au contraire avec le début du *Persiles* :

Voces daba el bárbaro Corsicurbo 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 (127).

C'est dans un chaos de sons inaudibles que le lecteur se trouve plongé, avec les cris du barbare, compris par la seule Cloelia. L'accent « esdrújulo » de *bárbaro* et les allitérations des premières syllabes, en labiales et gutturales [b] et [k] produisent des sonorités particulièrement rocailleuses et dures. L'action surgit de ce chaos originel qui suppose aussi une naissance pour le personnage : le jeune homme est extrait de cette étroite basse-fosse comme on l'est d'un utérus.

On remarquera que les seules informations précises concernent des personnages secondaires, dont le nom est donné : Corsicurbo, qui va disparaître à jamais du récit après ces premières lignes, et Cloelia, qui meurt au chapitre 5 du L. I. Pour le reste, les informations qui assoient traditionnellement le récit qui commence « par le début » — commencement *ab ovo*, par opposition à commencement *in medias res* — manquent. Les premières lignes, les premiers chapitres n'indiquent ni où, ni quand, ni comment ni pourquoi ; ni qui est ce beau jeune homme qui naît à l'action¹⁰.

L'adjectif « barbare », ainsi que la mention du cachot sont évidemment fondamentaux, mais nous ne saurons que tardivement qu'il s'agit de barbares septentrionaux et non de maures, par exemple. La situation dans le temps est tout aussi peu précise : cette barbarie du Nord vit hors de l'Histoire ; mais au chapitre 5, le récit second du « barbare espagnol », Antonio, vient nous indiquer qu'en un autre lieu des hommes vivent au XVI^e siècle. Le récit du barbare italien Rutilio jouera un rôle semblable en introduisant également un Septentrion civilisé : celui d'une Norvège certes bien mystérieuse pour un Méditerranéen, avec sa nuit boréale, mais enfin une Norvège industrielle et chrétienne (188-192).

Ce début *in medias res*, à l'espace et au temps incertains, succède à un prologue qui, pour sa part, était bien ancré dans le *hic et nunc*, l'ici et le maintenant de l'auteur. Avec ses chemins de Castille et ses étudiants hauts en couleur. Un texte liminaire d'autant plus facile à dater qu'il met en scène un Cervantes fictif déjà bien malade. Quant à la dédicace, elle porte une date de trois jours antérieure à la mort de l'auteur. Le contraste est donc saisissant pour le lecteur.

Le récit rétrospectif et autres retours en arrière

L'usage de la technique du commencement *in medias res* suppose des retours en arrière de la narration, ou analepses¹¹, qui viennent en combler les lacunes. Ces analepses se présentent principalement sous la forme de récits délégués à un

personnage. L'auteur peut préférer fragmenter ces informations, ou au contraire les déléguer à un seul personnage. Héliodore choisit cette dernière solution : le prêtre égyptien Calasiris qui se vit confier la princesse Chariclée à sa naissance, nous indique son origine, et fait le récit de sa rencontre avec Théagène et de leur coup de foudre : « leurs yeux se rencontrèrent ... ». Le récit de Calasiris inclut celui qu'il a recueilli du prêtre grec Chariclès entre les mains duquel elle arriva par une série de hasards à l'âge de sept ans, et qui l'éleva ensuite jusqu'à ce qu'elle atteignît l'âge adulte. Ce récit enchâssé comporte lui-même un court récit d'un éthiopien qui a recueilli, un temps, l'héroïne. On le voit, le procédé est complexe avec deux et même trois récits enchâssés, ou trois niveaux de récit.

Le *Persiles* préfère répartir le récit des origines en plusieurs blocs de longueur très inégale. Le principal est constitué par le long récit de Periandro-Persiles, qui commence *in medias res*, car l'heure n'est pas venue pour le couple héroïque de se donner à connaître :

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 (340).

Le narrateur intradiégétique fait ici montre de sa liberté. Il reproduit aussi, au niveau d'un récit second, la technique *in medias res* du récit principal. Il s'agit donc d'une mise en abîme du procédé qui régit le récit premier et qui, encore une fois, permet de décevoir les attentes de l'audience et du lecteur, relance la curiosité et les interrogations premières. La fragmentation du récit des origines est particulièrement subtile dans le *Persiles*. Plusieurs récits rétrospectifs, de longueur très inégale, se succèdent pour nous informer sur le passé, proche ou lointain, des héros. Ils le font selon un ordre qui nous éloigne progressivement du présent de la diégèse pour remonter le passé. Le premier de ces récits intervient dès le deuxième chapitre et donne des informations sur l'héroïne qui se trouve mentionnée pour la première fois. Periandro, séparé d'Auristela, y apprend son devenir le plus récent : après diverses péripéties, elle a été achetée par Arnaldo, héritier du trône du Danemark qui en est follement épris, avant d'être enlevée à nouveau par des corsaires qui l'ont vendue sur l'île Barbare (lieu sur lequel s'ouvre le roman). La narratrice Taurisa, qui ignore l'identité de son interlocuteur, précise que la jeune fille a su résister aux avances d'Arnaldo. Ce court récit mentionne aussi la noble origine de l'héroïne : « de linaje de reyes y de riquísimo estado » (136). Il sera fait d'autres allusions à cette origine, concernant les deux protagonistes, mais elle ne se verra confirmée que dans les toutes dernières pages du roman, où l'on trouve le réel récit des origines.

Après ce premier récit rétrospectif, lors de la seconde et dernière séparation des protagonistes, le récit d'un corsaire, viendra informer Auristela et le lecteur d'une partie des aventures vécues par Periandro lors de leur première séparation

(période qui précède immédiatement le moment de l'*incipit*). Un personnage secondaire apporte alors des informations au sujet des aventures passées de l'un des protagonistes, à un moment où on ignore tout de son devenir. Cependant, ces aventures passées ont pour cadre l'île de Policarpo, sur laquelle, à la suite d'un naufrage, les protagonistes vont se retrouver dans les pages qui suivent ; ainsi, un pont est dressé entre péripéties passées et à venir.

Suit le long récit de Periandro qui use lui-même, nous l'avons vu, de la technique du début *in medias res*, éludant le point de départ des aventures. À partir d'un point que Periandro choisit comme initial, nous sommes informés d'une partie des aventures communes des héros, jusqu'à la première séparation, puis des aventures de Periandro seul. Un très court récit d'Auristela vient combler le hiatus temporel concernant la période située entre son enlèvement par les barbares sur les rives du Danemark et sa réunion avec Periandro sur l'île Barbare. Enfin, deux chapitres avant la fin, à Rome, le précepteur de Periandro-Persiles remonte aux origines de Persiles et Sigismunda, respectivement fils et fille des rois de Thulé et de Frislande, et de leur fuite motivée par le sentiment amoureux et la rivalité de Persiles avec son frère aîné. Aucune information, de celles qui assoient traditionnellement personnage et action, n'est plus, dès lors, inconnue du lecteur.

Ainsi, la narration suit un double mouvement : tandis que la diégèse avance, bien évidemment, vers le dénouement, des récits insérés nous font voyager en sens inverse, pour finalement nous amener aux origines de l'action. La révélation des origines, dans la narration, coïncide pratiquement avec le moment du dénouement¹². La construction chronologique du roman présente donc une belle prouesse technique¹³. Et l'on peut affirmer que Cervantes a ici surpassé le modèle tant admiré.

Les divers rebondissements, revers de fortune et rencontres surprenantes participent de cette poétique de la surprise du roman d'aventures. Les premiers chapitres et les derniers constituent des moments particulièrement riches en rebondissements, malmenant les héros et singulièrement Periandro. Si l'on considère les premières pages, le protagoniste est extrait d'une fosse qui sert de prison, emmené sur une embarcation de fortune où un barbare semble décidé à le transpercer d'une flèche, avant de lui faire comprendre qu'il ne lui veut pas de mal ... pour le moment, puisque sa mort est clairement annoncée. Il manque ensuite de se noyer avec tout l'équipage, victime d'une tempête, avant d'être recueilli par le prince Arnaldo, dont il apprendra qu'il est son rival, puisqu'il aime Auristela. En quelques pages se succèdent naissance et mort symbolique (la perte de connaissance) puis renaissance... Cette série de péripéties, du plus vers le moins, du moins vers le plus, s'accompagne de mouvements en sens contraires : de l'obscurité vers la clarté et du haut vers le bas (avec l'opposition de la basse-fosse, obscure prison, et des cieux immenses et clairs).

L'action du premier chapitre est un concentré d'accidents, de péripéties, clairement héritées du roman grec. Comme si l'auteur désirait ancrer l'action de son roman dans cette esthétique, pour mieux prendre de la distance ensuite. Cette systématisation, ponctuelle, de procédés issus des *Éthiopiennes* est un clin d'œil appuyé au modèle, un éloge qui comporte sans doute une certaine dose de sarcasme¹⁴.

À la prolepse, relativement fréquente dans le roman grec sous forme de rêves prémonitoires et oracles, se substitue ici l'astrologie judiciaire. Le ton est ici parfois parodique. Comme lors de ce curieux épisode du naufrage annoncé par l'astrologue Mauricio, qui semble ne pas devoir se produire et se produit contre toute attente, puisque le ciel est clair et la mer calme (I, 18 et 19). La catastrophe est annoncée en deux temps par Mauricio, qui la voit en songe, puis la prévoit quelques instants avant qu'elle ne se produise. Le naufrage, qui apparaît une première fois dès le premier chapitre du roman, avec l'embarcation rustique des barbares, est un morceau de bravoure du roman d'aventures, très codifié par la rhétorique, et généralement lié à une tempête (ou à l'attaque de pirates). Ici, la tempête est métaphorique, il s'agit de passion sensuelle, celle de deux marins pour Auristela et Transila. Mais les dommages faits au bateau sont bien réels, puisque les deux hommes ouvrent le fond du navire (image de la défloration), espérant s'emparer d'elles au milieu de la confusion engendrée par le naufrage. On a donc le paradoxe d'un naufrage sans tempête et sans attaque extérieure.

Les brusques accélérations de l'action qui, au milieu d'un moment de tranquillité, prend une tournure subitement dramatique, participent aussi de ces surprises du roman, surprises qui toutefois sont inhérentes au genre. Ainsi lorsqu'un personnage surgit pour mourir dans les bras des protagonistes qui se reposent dans un *locus amoenus* non loin du sanctuaire de Guadalupe. Mort violente, puisque l'inconnu a une épée plantée dans le dos, et qui va coûter à Periandro et Auristela une arrestation et l'expérience du système judiciaire (III, 4). Tout aussi brutale, la défenestration par un mari devenu fou d'une femme, du haut d'une tour, qui s'en vient atterrir aux pieds des personnages qui, une fois de plus, se reposaient à l'ombre. Chute qui va entraîner la quasi mort de Periandro et celle du forcené (III, 14). Ces dangers surviennent alors même que les personnages ont échappé aux périls inhérents à l'espace marin et barbare et se trouvent dans un cadre familial.

Une esthétique de l'hybridation

L'espace-temps du roman grec a pu être décrit comme un chronotope abstrait (Bakhtin). Des contemporains de Cervantes, tel López Pinciano, louaient quant à eux la sagacité d'Héliodore qui avait choisi comme cadre de l'action un espace et un temps relativement éloignés de celui de ses lecteurs (l'Égypte, l'Éthiopie, et

très peu la Grèce, l'époque de la reine Hydaspe), ce qui permettait une plus grande liberté, les règles de la vraisemblance étant plus lâches du fait de cet éloignement. Or Cervantes, sur ce point comme sur d'autres, part de l'imitation d'Héliodore pour ouvrir de nouvelles perspectives.

La bi-partition du roman, avec les deux premiers livres à proprement parler « septentrionaux » et les deux derniers méridionaux, a longtemps été décrite comme correspondant à deux orientations esthétiques différentes voire radicalement opposées, que l'on a pu appeler idéalisme et réalisme ou romance et novel. Il est vrai que le contraste est saisissant entre la brumosité et le froid, indissociables de l'espace des deux premiers livres et la luminosité et la chaleur des livres III et IV, qui se déroulent à la saison chaude d'un climat d'Europe du sud, entre les mers et les îles du premier espace et les chemins familiers du second.

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 courtesane :

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 Polífemos¹⁵.

Cervantes lui emboîte le pas, en conservant toutefois un espace exotique, un espace-temps de l'éloignement. Mais la bi-partition est beaucoup moins tranchée qu'il n'y paraît¹⁶. Le premier chapitre du roman et l'île Barbare, plus généralement, semblent être hors du temps et de l'espace connus. Cette île ne se définit qu'en tant qu'elle est barbare — une barbarie du froid, dont les emblèmes sont des peaux de bête et des arcs — et semble vivre hors du temps. Cependant, dès le deuxième chapitre, un septentrion plus « civilisé » apparaît déjà avec la référence au Danemark et à son prince, Arnaldo. Dès le chapitre 5, avec le récit du « barbare espagnol » Antonio, l'Espagne, son monarque, Charles Quint, et les guerres qu'il mène en Europe apparaissent. L'espace-temps référentiel de l'auteur et du lecteur est donc présent très tôt, bien avant la seconde partie. L'espace septentrional est historicisé, contextualisé, et se rattache à une géographie connue : le Danemark, l'Angleterre (dont le futur Philippe II a été, un temps, roi consort), la Norvège... À côté de la barbarie, se dessine un espace lointain et surprenant, certes, avec sa nuit boréale, ses glaces, mais aussi plus proche qu'il n'y paraît du lecteur : dans le récit de l'Italien Rutilio, il y a des loups-garous, mais aussi des Norvégiens catholiques et hospitaliers.

Inversement, l'Europe septentrionale demeure présente dans la partie méridionale du *Persiles*, les livres III et IV, par de rares récits seconds, mais aussi à travers la toile que Periandro fait exécuter à Lisbonne et qui représente les

principaux épisodes septentrionaux. L'action y puise son origine ; deux chapitres avant la fin, le récit de Serafido, ancien précepteur du prince Persiles le rappelle dans le dernier récit rétrospectif du roman. Cette action des origines, dans le dernier chapitre, rattrape les héros en la personne du frère aîné de Persiles, Magsimino, héritier du royaume de Thulé, parti à la recherche du couple d'amants.

Outre cette contamination réciproque de l'espace-temps de la proximité et de l'éloignement, on peut parler, à la suite de Félix Martínez Bonati de la juxtaposition de diverses régions imaginaires¹⁷. Le récit du barbare espagnol (I, 5) vient greffer sur ce qui relevait jusqu'alors de l'esthétique du roman d'aventures façon Héliodore une thématique et une tonalité bien différentes, ancrées dans l'ici et maintenant de l'auteur, avec une intrigue centrée autour de l'honneur, du point d'honneur, thème des plus porteurs dans la nouvelle, le roman, le théâtre de l'époque.

L'épisode qui met en scène Antonio et sa famille, ainsi que d'autres récits et actions secondes, apporte un contre-point à l'action principale ; le contraste est ainsi saisissant entre le carnage fratricide auquel se livrent les barbares dans le chapitre précédent, et l'harmonie qui règne dans cette famille. Mais l'agressivité d'Antonio avec le comte de son village, puis avec un matelot répond comme en mode mineur à celle des barbares.

Le barbare italien Rutilio importe quant à lui l'univers picaresque qui relève d'une esthétique de la proximité, dans l'exotisme propre au roman d'aventures. Son principal souci, lorsqu'il a échappé à la sorcière-louve, est de subvenir à ses besoins, ce qu'il fait, grâce à ses bonnes dispositions, en apprenant le métier d'orfèvre : « en pocos meses, ganaba de comer por mi trabajo ». C'est par la ruse qu'il survivra ensuite au milieu des barbares, se nourrissant grâce à ses cabrioles, lointain écho de son premier métier de maître de danse : « los muchachos, por verme saltar y hacer gestos, me daban de comer de lo que tenían » (I, 8 et 9). La thématique de la survie, présente dans l'action première, a ici une inflexion bien picaresque, avec le motif de la faim, totalement étranger aux aventures du couple héroïque.

Inversement, l'étrangeté qui caractérise amplement l'univers septentrional ne disparaît pas dans les deux livres méridionaux. Point de nuit boréale ni de patineurs sur glace, point de monstres marins comme on en voit sur les cartes de ces mers encore peu connues en Espagne ou en Italie. Mais que dire de cette femme qui chute du haut d'une tour et atterrit en douceur grâce à ses jupes parachutes ? Des hommes de la Santa Hermandad qui surgissent soudainement, comme s'il en pleuvait, pour arrêter les protagonistes ? L'étrangeté n'est pas l'apanage du lointain Septentrion. Des motifs se répètent d'un univers à l'autre, tels ceux de la sorcellerie et du vol plané (le tapis volant et le saut du cheval de Cratilo, pour la première

partie, la chute de la femme volante pour la seconde), sur un mode de plus en plus dégradé, euphémisé, il est vrai.

On peut parler d'interpénétration du proche et du lointain selon une approche novatrice et qui, ailleurs, portera davantage de fruits. Le *Persiles* a eu une postérité limitée, mais ce roman expérimental met en évidence des choix esthétiques caractéristiques d'une tendance profonde de la narration de l'époque. Le roman d'aventures des espaces lointains rejoint ici la nouvelle et le roman picaresque, résolument ancrés dans la proximité, et les enrichit à son tour. Le modèle, l'original héliodorien, est bien là, mais l'intertextualité va bien au-delà. On peut parler d'un texte hybride qui explore diverses voies de la narration, pour en faire un tout original.

¹ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. L'édition de référence est celle de C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

² Voir G. Molinié, *Du Roman grec au roman baroque*, Toulouse, Le Mirail, 1995.

³ Ces romans ont circulé tout au long du Moyen-Âge mais sont traduits en latin puis dans diverses langues vernaculaires, et amplement diffusés à partir des années 1530. Voir J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, p.19-26.

⁴ *Novelas Ejemplares*, I, p. 53.

⁵ *El Quijote*, II, p. 38.

⁶ Voir G. Genette, *Senils*, p. 55 et suivantes.

⁷ M. Fusillo, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, p. 34.

⁸ Cf. l'étude de M. Pulquério Futre, *Estructuras tecnico-narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*, Université de Lisbonne, thèse doctorale dactylographiée, 1987. Voir également T. Hägg, *Narrative technique in the ancient greek romances : studies of Chariton, Xenophon and A. Tattius*, Stockholm, Instituti Atheniensis Regni Sueciae, 1971.

⁹ Voir en appendice les premières lignes des *Éthiopiennes*. Pour certains, Héliodore l'a emprunté à l'*Iliade*. Voir, cependant, la distinction observée par Gérard Genette entre le début de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* et le début *in medias res*, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, IV.

¹⁰ On peut donner comme exemple de commencement *ab ovo* celui de la première partie du *Quichotte* : « En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor ». Personnage, espace et temps sont ici donnés.

- ¹¹ Analepse : « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve », G. Genette, *Figures III*, p. 82.
- ¹² Le roman se termine en effet à la page 714, le récit des origines se situe p. 699-705.
- ¹³ G. Molinié estime que « le *Persiles* est continûment composé sur un système d'emboîtement de récits rétrospectifs, produisant une sorte de temporalité torse, en mouvement, aux effets de perspective en profondeur et en redoublement », *Du roman grec...*, *op. cit.*, p. 70.
- ¹⁴ Et l'on est tenté ici de reprendre l'expression de J.-M. Pelorson qui parle, à propos du *Persiles*, de pastiche des *Éthiopiennes*.
- ¹⁵ Lope de Vega, *El Peregrino en su patria*, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 365-6.
- ¹⁶ Pour l'étude de l'espace et du temps du *Persiles*, voir I. Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá, Biblioteca de estudios cervantinos, 1998. À propos de la dialectique barbarie/civilisation, voir J.-M. Pelorson, « Le problème de l'unité du *Persiles* : de l'ombre à la lumière, de la nuit à la nuit ou d'un clair-obscur à l'autre ? », in *La constitution du texte : le tout et ses parties*, D. Boillet, D. Moncond'huy eds, *La Licorne*, Poitiers, 1998.
- ¹⁷ Dans *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá, Biblioteca de estudios cervantinos, 1995, il écrit à propos du *Persiles* « [se da] un despliegue y contraste de regiones de la imaginación ; pasa allí la narración de una esfera a otra, de lo trágico-maravilloso a lo sórdido cotidiano, y de allí a lo extraño romancesco », p. 46-47.