

LE TRAITEMENT DU PROSIMETRE DANS LES *NOUVELLES EXEMPLAIRES* DE CERVANTES

Marta CUENCA-GODBERT
CPGE Lycée Michel de Montaigne, Bordeaux

*

Résumé : Dans la production littéraire espagnole du Siècle d'Or, le prosimètre occupe une place toute particulière en tant que laboratoire d'écriture. Dans les *Nouvelles exemplaires* (1613) Cervantès offre une leçon d'histoire littéraire du prosimètre en contexte. Les nouvelles étudiées (*Le Jaloux d'Estrémadure*, *L'Illustre Laveuse de vaisselle* et *La Petite Gitane*) sont une visite en condensé de la tradition, un exemple des virtualités du prosimètre.

Abstract: *In the Spanish literary production of the Golden Age, prosimetrum occupies a special place as a writing laboratory. In the Exemplary Novels (1613), written in prosimetrum, Cervantes offers a lesson in literary history. The studied novellas (El celoso extremeño, La ilustre fregona, La gitanilla) are a kind of digest of literary tradition, an example of the potentialities of prosimetrum.*

*

Pour citer cet article : Marta Cuenca-Godbert, « Le traitement du prosimètre dans les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès », *Vers et Prose : formes alternantes, formes hybrides*, dir. Philippe Postel, *Atlantide*, n°1, 2014, <http://atlantide.univ-nantes.fr/Le-traitement-du-prosimetre>

La littérature espagnole du Siècle d'Or présente une grande porosité générique qui répond au goût de la variété, cultivé dans toute sorte de compositions et notamment dans les œuvres miscellanées, mosaïques littéraires sophistiquées au contenu encyclopédique¹. Dans l'ensemble composite des fictions où la trame narrative est l'élément principal, on trouve de très nombreuses œuvres qui reposent sur l'alternance de prose et de vers. Au-delà des romans pastoraux, à la mode depuis la publication de *La Diana* de Jorge de Montemayor (1559), dans toutes leurs grandes œuvres aux caractéristiques génériques hybrides, Lope de Vega et Cervantès pratiquent la mixité discursive comme un véritable système d'écriture².

Il faut attendre la fin du XX^e siècle pour que l'on cesse de considérer que les vers constituent au mieux des variations inutiles, au pire des obstacles au déroulement de l'intrigue³. Dans la lignée des travaux qui envisagent l'écriture mixte comme élément structurant⁴, je propose d'utiliser le terme de prosimètre. Le prosimètre, sorte de genre transversal, de dynamique, suppose en effet une alternance motivée des formes d'écriture, d'un point de vue tant stylistique (forme) que diégétique (signification)⁵.

Le prosimètre apparaît comme une constante d'écriture chez Cervantès⁶, depuis sa première œuvre narrative, le roman pastoral *La Galathée* (1585), jusqu'au roman grec *Les Épreuves et travaux de Persilès et Sigismunda* (1617), publié à titre posthume.

¹ Les *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (1621), par exemple, se composent d'une trame narrative qui sert de fil conducteur à l'inclusion de nouvelles, de poèmes, de pièces de théâtre, de curiosités en tout genre.

² Pour Lope de Vega : *La Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604), *Pastores de Belén* (1612), *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624), *La Dorotea* (1632). Pour Cervantès : *La Galatea* (1585), *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), *Novelas ejemplares* (1613), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617).

³ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela, I: Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1905 ; réédition : Madrid, CSIC, 1961. Rafael Osuna par exemple qualifie les vers de « peso muerto » (« poids mort ») dans *El peregrino en su patria*. Voir Rafael Osuna, « El peregrino en su patria, en el ángulo oscuro de Lope », in *Revista de Occidente*, n^o 113-4, 1972, p. 328-329.

⁴ Juan Bautista Avallé-Arce propose l'expression de « fórmula literaria » (« formule littéraire ») pour désigner l'alternance des formes d'écriture dans *La Diana* (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, edición de J. Montero, estudio preliminar de J. B. Avallé-Arce, Barcelone, Crítica, 1996, p. xlvii). Nadine Ly récuse la « fonction adjectivale » que l'on attribuait aux vers aussi bien dans *La Diana* que dans les œuvres de Cervantès ou de Lope de Vega (Nadine Ly, « L'Adam des poètes », in *Magazine Littéraire, Cervantès*, n^o 358, octobre 1997, p. 32).

⁵ Voir M. Cuenca-Godbert, *Le Prosimètre dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Lille, ANRT, 2009.

⁶ La poésie de Cervantès n'en a pas moins été sévèrement jugée par la critique jusqu'à une époque relativement récente. Vicente Gaos fait le point sur la tradition critique qui considère les vers de Cervantès de moins bonne qualité que ceux de ses illustres contemporains et qui sont, de l'avis général, éclipsés par sa prose (voir Vicente Gaos, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelone, Planeta, 1979, « Cap. XII : Cervantes, poeta », pp. 159-198). À l'origine, nombreux sont ceux qui ont évoqué une autocritique répétée de Cervantès comme un argument d'autorité, tant la dépréciation des vers cervantins est devenue un lieu commun. Cervantès aurait lui-même reconnu sa piètre qualité de versificateur dans un tercet du *Viaje del Parnaso*, « sobadísimo » (« rebattu ») d'après Gaos, mais il est difficile de ne pas percevoir une prise de distance ironique dans des vers comme : « Yo, que siempre trabajo y me desvelo / Por parecer que tengo de poeta / La gracia que no quiso darme el cielo » (I, 25-27) (« Moi, qui toujours travaille et suis angoissé pour paraître avoir d'un poète la grâce que le ciel ne m'a pas voulu

Le relevé exhaustif des compositions versifiées dans les *Nouvelles exemplaires* nous permet de constater qu'un tiers des nouvelles ne contiennent pas de vers du tout et que, parmi celles qui incluent des vers, trois d'entre elles en comptent un nombre relativement important. Le prosimètre est ainsi à géométrie variable dans le recueil, comme un aspect supplémentaire qui ajoute au principe de *varietas*.

Le prosimètre dans les *Nouvelles exemplaires* sera à envisager de manière souple dans la mesure où il ne connaît pas de détermination générique ou thématique : les vers investissent plus ou moins les nouvelles teintées de picaresque (*L'illustre Laveuse de vaisselle*, *Rinconete et Cortadillo*), le roman grec utilisé comme hypotexte peut ne pas contenir de vers du tout (*Madame Cornelia*), tout comme la *cuestión de amor* pourtant traditionnellement traitée en prose et en vers (*Les deux Jeunes Filles*).

Nous nous centrerons pour cette étude sur les trois nouvelles qui présentent une quantité significative de vers : *La petite Gitane*, *L'illustre Laveuse de vaisselle* et *Le Jaloux d'Estrémadure*⁷. Chacune d'elles sera lue comme représentante d'une virtualité

donner ») ; dans le prologue des *Ocho comedias y ocho entremeses* : « En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara [las comedias] si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada » (« Dans le même temps, un libraire m'assura qu'il me les aurait achetées [mes pièces de théâtre], si un célèbre comédien ne lui avait dit, que l'on pouvait espérer que de ma prose on pouvait en attendre beaucoup, mais rien de mes vers. ») ; et dans un passage du *Quichotte* : « Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos » (I, VI) (« Il y a des années que ce Cervantès est un très grand ami, et je sais qu'il est plus versé dans la connaissance des infortunes que des vers »). Gaos observe que l'on pourrait aisément opposer à tout cela les nombreux passages où Cervantès loue ses propres qualités, comme par exemple dans ce vers du *Viaje del Parnaso* : « ¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes! » (I, 202) (« Oh Adam des poètes ! Oh Cervantès ! ») L'autocritique présente deux attitudes radicalement opposées — la dépréciation, l'autocomplaisance — mais, en règle générale, les commentaires qui suivent les poèmes dans les proses où ils figurent sont laudatifs. La poésie en vers de Cervantès reflète les mêmes qualités que sa prose. Pour Gaos, « la poesía cervantina [es] un producto [...] del espíritu unitario de su autor » (*Ibid.*, p. 163) (« la poésie cervantine [est] un produit [...] de l'esprit unitaire de son auteur »). Par rapport à Gerardo Diego, qui voit en Cervantès un poète mineur (G. Diego, « Cervantes y la poesía », in *Revista de Filología Española*, XXXII, 1948), Gaos le considère comme un poète majeur, authentique, qui a cultivé tous les tons, tous les mètres et toutes les combinaisons strophiques. La « torpeza » (maladresse, gaucherie, embarras) que Diego reproche à l'auteur ne provient donc pas de sa difficulté à manier le vers. Gaos pose la « torpeza » comme un trait pertinent pour définir la poésie de Cervantes ; il s'agit d'une caractéristique complexe : « Cervantes resulta de este modo un poeta incómodo, que trasmite al lector como la sensación del esfuerzo que parece haber experimentado su propio autor para plasmar sus versos. Particularmente después del pulimiento y ajuste que dieron a la lengua poética española las innovaciones técnicas de Lope y de Góngora, la expresión lírica de Cervantes se nos antoja inevitablemente algo tosca, a la vez que superada. [...] La « torpeza », los « defectos » del verso cervantino son justamente sus virtudes distintivas, las cualidades inherentes al quehacer poético en que anduvo empeñado », Gaos, *op. cit.*, p. 168-169 (« Cervantès est ainsi un poète mal à son aise, qui transmet au lecteur la sensation de l'effort que semble avoir ressenti l'auteur lui-même pour façonner ses vers. Tout particulièrement après le polissage et l'ajustement que donnèrent à la langue espagnole les innovations techniques de Lope et de Gongora, l'expression lyrique de Cervantès nous semble inévitablement un peu grossière et dépassée en même temps. [...] La « maladresse », les « défauts » du vers cervantin ce sont justement ses vertus distinctives, les qualités inhérentes au travail poétique dans lequel il fut engagé. »).

⁷ Afin d'appréhender la part relative des vers au sein des nouvelles, voici un dénombrement quantitatif des lignes de prose qui composent chacune des œuvres, dans une mise en page identique et vierge de notes, le ratio est alors le suivant : a) *La petite Gitane* : 1 792 lignes au total, dont 403 vers (22,5%) et 1389 lignes de prose ; b) *L'illustre Laveuse de vaisselle* : 1 402 lignes au total, dont 193 vers (14%) et 1209 lignes de prose ; c) *Le Jaloux d'Estrémadure* : 879 lignes au total, dont 44 vers (5%) et 835 lignes de prose.

du prosimètre, qui correspond à différentes techniques d'écriture (combinaison des écritures ou vers en condensé et prose déliée). Les *Nouvelles* sont alors exemplaires d'un point de vue poétique, illustrant chacune différents effets d'écriture.

LE *JALOUX D'ESTREMADURE*, TECHNIQUE DE LA CONDENSATION : LA SEDUCTION DE LA MUSIQUE ET DES VERS

Aurora Egido, dans une reformulation étymologique toujours latente chez les exégètes du prosimètre, voit dans les vers un retour synthétique (*versus*) de ce que la dynamique de la prose (*prorsa*) a développé⁸. Ce pouvoir de condensation est particulièrement manifeste dans les œuvres qui présentent un nombre limité de vers ou de poèmes. Dans *Le Jaloux d'Estrémadure*, qui compte seulement une quarantaine de vers, Nadine Ly montre que c'est grâce à leur pouvoir que le jeune Loaysa a raison de l'eunuque noir qui garde la maison de Leonora, la jeune épouse du vieillard jaloux Carrizales. Loaysa, une fois dans la maison de la jeune fille, interprète la *letrilla* « Mère, ma bonne mère » :

C'est une chanson de femme en forme de glose qui fait entrer dans l'enceinte murée l'un de ces couplets traditionnels et enchanteurs (*coplillas*) qui, de tous temps, ont dit la force du désir réprimé [...]. Il n'en faut pas plus pour ruiner la fantasmagorie autoritaire du mari. Lui qui avait tout d'un père, le voici converti par la chanson en une instance maternelle, jalouse de la virginité de sa fille. La *letrilla*, loin d'être un ornement superflu, infléchit le sens du récit⁹.

La musique et les vers sont les instruments d'une stratégie de séduction de la part de l'enjôleur Loaysa, qui, grâce à la musique de sa guitare et aux *romances* qu'il interprète, parvient à pénétrer dans la maison du vieillard jaloux Carrizales, en feignant de vouloir donner des cours de musique à l'eunuque noir qui monte la garde. Les nombreux *romances* qui ont eu raison du gardien apparaissent dans le texte sous la forme d'allusions. Après une longue description des conditions dans lesquelles Carrizales a converti sa maison en forteresse et en couvent, les évocations de la musique et des airs traditionnels interprétés par Loaysa s'accumulent dans le récit. Voici le recensement des passages successifs où il est question de la musique et de ses effets :

Loaysa, sacaba una guitarrilla [...], y, como él era algo músico, comenzaba a tañer algunos sones alegres y regocijados, mudando la voz por no ser conocido. Con esto, se daba prisa a cantar romances de moros y moras, a la loquesca, con tanta gracia, que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle; [...] y Luis, el negro, poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del

⁸ Voir Aurora Egido, « Topografía y cronografía en *La Galatea* », in *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, 1985, p. 78 : « la poesía sintetiza las ideas e imágenes que la acción dinamiza y vivifica en la prosa, volviéndolas a su esencia conceptual » (« la poésie synthétise les idées et les images, que l'action dynamise et vivifie la prose, les renvoyant l'une et l'autre à leur essence conceptuelle »). Le passage est cité par M. Romanos, « *La Galatea*: aproximaciones al problema del género », in *Miguel de Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, 1994, volume II, p. 514.

⁹ Nadine Ly, « L'Adam des poètes », in *Magazine littéraire, Cervantès*, n° 358, octobre 1997, p. 32.

virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer: tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos¹⁰.

Loaysa sortait une petite guitare [...], et, comme il était quelque peu musicien, il se mettait à jouer des airs pleins d'entrain et de gaieté, en changeant sa voix pour ne pas être reconnu. Là-dessus, il s'empresait de chanter des *romances* d'échanges bouffons entre des maures et leurs dames, et ce, de si bonne grâce que tous ceux qui passaient dans la rue prenaient place pour l'écouter [...]. Quant à Luis, le nègre, l'oreille aux aguets dans l'entre-deux-portes, il était suspendu à la musique du dard pointu, et eût donné un bras pour ouvrir la porte et l'écouter plus à loisir ; tant les nègres ont d'inclination à être musiciens¹¹ !

La musique charme naturellement tous les passants qui deviennent des auditeurs et à plus forte raison le gardien, condamné par sa fonction à être immobile, et littéralement charmé par les vers. Les deux hommes engagent le dialogue, chacun d'un côté de la porte, pour parler de la musique. La promesse de la chanson prochaine devient la clé qui permettra de franchir la porte interdite :

y ahora [dijo Luis] no me dejéis de cantar algo, porque me vaya a acostar con gusto [...]
– [...] y por ahora [dijo Loaysa] escuchad esta tonadilla, que cuando esté dentro veréis milagros.
[...]
Y, acabado este largo coloquio, cantó Loaysa un romancito agudo, con que dejó al negro tan contento y satisfecho, que ya no veía la hora de abrir la puerta¹².

et dès à présent [dit Luis] ne laissez pas de me chanter quelque chose, afin que je m'en aille au lit tout aise [...]
— [...] écoutez-moi cette chansonnette [dit Loaysa]. Quand je serai à l'intérieur, je vous ferai voir des merveilles !
[...]
Le long colloque terminé, Loaysa chanta un petit *romance* subtil, dont le nègre fut si content et si aise qu'il ne se tenait déjà plus d'attendre l'ouverture de la porte¹³.

L'effet va *crescendo* : le gardien est littéralement « hors de lui » (« fuera de sí »), abandonnant déjà un peu le soin de la forteresse :

¹⁰ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, éd. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1992, tomo II, *El celoso extremeño*, p. 186. Édition de référence pour les citations en espagnol.

¹¹ Miguel de Cervantès, *Le Jaloux d'Estrémadure, Nouvelles exemplaires* ; in *Œuvres romanesques complètes*, II, Jean Canavaggio (éd.), avec la collaboration de Claude Allaigre et Jean-Marc Pelorson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2001, p. 263. Édition de référence pour les citations en traduction française.

¹² *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 191.

¹³ *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 266-267.

Encendió luego Luis un torzal de cera y, sin más aguardar, sacó su guitarra Loaysa; y, tocándola baja y suavemente, suspendió al pobre negro de manera que estaba fuera de sí escuchándole¹⁴.

Luis alluma aussitôt une torche de cire, et Loaysa, sans plus attendre, sortit sa guitare, et en joua tout bas et tout doux. Le pauvre nègre en fut si saisi qu'il demeurait extasié à l'écouter¹⁵.

Un progrès supplémentaire est souligné dans l'auditoire, puisque l'eunuque est accompagné des servantes de la maison, postées derrière le tour de la porte pour écouter en « troupeau » (« rebaño »), dont le musicien devient le berger. Les effets envoûtants de la musique ont bel et bien traversé les murailles de la forteresse voulue par le mari jaloux.

tocando mansamente la guitarra, tales sones hizo que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba¹⁶

jouant tout doux de la guitare, il en tira de tels sons qu'il laissa le nègre émerveillé, et en suspens le troupeau de femmes qui l'écoutaient¹⁷

Cette fois, la jeune Leonora, objet du désir du poète, est présente et les servantes pressent leur maîtresse de trouver un moyen pour faire entrer le musicien pour pouvoir l'entendre encore :

tomó Loaysa la guitarra, y cantó aquella noche tan estremadamente, que las acabó de dejar suspensas y atónitas a todas, así a la vieja como a las mozas¹⁸

Loaysa prit la guitare et chanta cette nuit-là si superbement qu'il acheva de les laisser toutes en suspens et bouche bée, tant la vieille que les jeunes¹⁹

Seul l'effet des vers est décrit par le narrateur, qui insiste sur la séduction que la musique et les chansons de Loaysa exercent sur les personnages condamnés à l'enfermement (« suspendu », « saisi », « extasié », « émerveillé », « en suspens et bouche bée »). La stratégie d'écriture ne consiste donc pas à accumuler des vers à la façon d'un exercice de style que la tradition permet et encourage, mais bien à distiller les vers comme une substance signifiante. Ce n'est qu'une fois dans les appartements, après que Leonora a endormi Carrizales à l'aide d'un onguent, que Loaysa est encouragé par la duègne Marialonso à interpréter une chanson :

¹⁴ *El celoso extremeño, op. cit.*, p. 193.

¹⁵ *Le Jaloux d'Estrémadure, op. cit.*, p. 268.

¹⁶ *El celoso extremeño, op. cit.*, p. 196.

¹⁷ *Le Jaloux d'Estrémadure, op. cit.*, p. 270.

¹⁸ *El celoso extremeño, op. cit.*, p. 199.

¹⁹ *Le Jaloux d'Estrémadure, op. cit.*, p. 272.

En esto, la dueña tomó la guitarra, que tenía el negro, y se la puso en las manos de Loaysa, rogándole que la tocase y que cantase unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decían: Madre, la mi madre, / guardas me ponéis. Cumplióle Loaysa su deseo. Levantáronse todas y se comenzaron a hacer pedazos bailando. Sabía la dueña las coplas, y cantólas con más gusto que buena voz; y fueron éstas:

*Madre, la mi madre,
guardas me ponéis;
que si yo no me guardo,
no me guardaréis.
Dicen que está escrito,
y con gran razón,
ser la privación
causa de apetito;
crece en infinito
encerrado amor;
por eso es mejor
que no me encerréis;
que si yo no me guardo,
no me guardaréis*²⁰.

Là-dessus la duègne prit la guitare que tenait le nègre et la plaça entre les mains de Loaysa, le priant d'en jouer, et de chanter certains petits couplets qui étaient alors fort prisés à Séville, et qui disaient : « Mère, ma bonne mère, qui m'entourez de gardes. » Loaysa exauça son désir et les voilà qui toutes se lèvent, et dansent à se désosser. La duègne savait les couplets, et les chanta, avec plus de plaisir que de voix, de la sorte :

*Mère, ma bonne mère,
qui m'entourez de gardes,
si moi je ne me garde,
point ne me garderez !
On dit qu'il est écrit,
non sans bonnes raisons,
que c'est la privation
qui cause l'appétit.
L'amour, d'être enfermé,
infiniment grandit.
C'est pourquoi il ne sied
que vous m'enfermiez :
si moi je ne me garde,
point ne me garderez*²¹ !

Les vers décrivent la situation diégétique, faisant de Carrizales, le vieillard époux d'une très jeune fille, une mère jalouse. L'incitation de la duègne, qui convoite le jeune homme, lui sert à manifester son désir avant de l'annoncer explicitement au jeune séducteur (« No quiso la buena dueña perder la coyuntura que la suerte le ofrecía de

²⁰ *El celoso extremeño, op. cit.*, p. 208-209.

²¹ *Le Jaloux d'Estrémadure, op. cit.*, p. 279-280.

gozar, primero que todas, las gracias que ésta imaginaba que debía tener el músico²² » ; « La brave duègne ne voulut pas gâcher l'occasion que le sort lui offrait de jouir avant toute autre de tous les attraits qu'elle prêtait en imagination au musicien²³ ». Le poème a aussi un rôle de mise en garde sur la suite prévisible des événements. La fin du récit se précipite après la *letrilla*, lorsque Carrizales à son réveil découvre son épouse endormie dans les bras du séducteur et succombe peu après par la force du choc reçu. L'annonce du danger de la chute de Leonora à trop vouloir la préserver est mortelle à son époux, même si elle a préservé son innocence (« las fuerzas villanas de su astuto engañador [...] no fueron bastantes en vencerla²⁴ » ; « les viles forces de son rusé séducteur [...] ne suffirent pas à vaincre sa résistance²⁵ »). La poésie et la musique s'imposent comme instruments de mise en garde et de séduction. L'utilisation par le poète-séducteur du pouvoir de son chant à la manière des sirènes est suggérée par l'écriture, qui montre que le prosimètre, au-delà d'un jeu stylistique, est une savante question de dosage.

L'ILLUSTRE LAVEUSE DE VAISSELLE : RETOUR SPECULAIRE SUR LE PROSIMETRE

Le cadre picaresque de l'auberge dans *L'illustre Laveuse de vaisselle* offre une autre déclinaison du prosimètre : elle présente quatre poèmes, relativement étendus. Ils sont au centre de la nouvelle et se succèdent à quelques pages d'écart. La seule composition italianisante, le sonnet galant récité au son d'une harpe par le fils du corrégidor pour la belle Costanza, l'« illustre laveuse de vaisselle », est aussitôt raillé par l'assistance :

uno de los que a la reja estaban [dijo]: "¡Que tan simple sea el hijo del Corregidor que se ande dando músicas a una fregona! Verdad es que ella es de las más hermosas muchachas que yo he visto, y he visto muchas; mas no por esto había que solicitarla con tanta publicidad²⁶.

l'un de ceux qui se tenaient aux grilles [dit] : « Faut-il être qu'il soit nigaud, le fils du corrégidor, pour aller ainsi donner la sérénade à une laveuse de vaisselle ! Il est vrai qu'elle est une des plus belles filles que j'aie jamais vues, moi qui en ai vu des quantités ! Mais ce n'était pas une raison pour faire tout ce tintamarre, histoire de la courtiser²⁷ !

Le texte souligne le manque d'adéquation du poème avec le cadre de l'histoire : un poème galant n'a pas sa place dans l'univers de l'auberge. La chanson traditionnelle qui suit apparaît comme le contrepoint de cette pièce. Le jeune gentilhomme Diego de Carriazo, devenu le *pícaro* Lope l'Asturien pour le plaisir de l'aventure, est requis pour chanter une chanson au son de sa guitare lors d'une soirée :

²² *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 210.

²³ *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 282.

²⁴ *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 214.

²⁵ *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 284.

²⁶ *Novelas ejemplares*, tomo III, *op. cit.*, *La ilustre fregona*, p. 63.

²⁷ *L'illustre Laveuse de vaisselle*, dans *Œuvres romanesques complètes*, II, *op. cit.*, p. 303.

De tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar. Pidiéronle las mozas, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que, como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían, y que, para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando y no otra cosa. [...] Mondó el pecho Lope, escupiendo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría; y, como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente, de improviso comenzó a cantar desta manera:

*Salga la hermosa Argüello,
moza una vez, y no más;
y, haciendo una reverencia,
dé dos pasos hacia atrás*²⁸.

Lope jouait si bien de la guitare qu'on disait qu'il la faisait parler. Il lui fut demandé par les servantes, et plus ardemment encore, par la Argüello, de chanter quelque *romance*, il répondit que, si elles le dansaient comme on le chante et danse au théâtre, il en chanterait un, [...]. Lope se récura la gorge en crachant par deux fois, le temps de songer à ce qu'il dirait, et comme il avait de l'à-propos, de la facilité et un bel esprit, qui jaillissaient avec beaucoup de bonheur et de verve, il se mit à improviser la chanson suivante :

*Que la belle Argüello s'avance
— jeune une seule et bonne fois —,
qu'elle tire sa révérence,
et puis recule deux pas*²⁹ !

Le contexte d'insertion de la chanson constitue un détournement de la présentation traditionnelle de l'interprétation de poèmes³⁰. Le moment de recueillement traditionnel avant un poème, que constitue le temps de l'accord de l'instrument et de la voix, se change en crachats qui donnent une contenance à l'interprète, le temps de trouver une idée. Le chanteur adresse une chanson à sa fausse belle³¹, en accord avec la description de la Argüello qu'il a faite à son ami Tomás juste avant la soirée³². Au moment où Lope

²⁸ *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 77.

²⁹ *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *op. cit.*, p. 314-315.

³⁰ On trouve, dans l'introduction des quatre distiques de *Rinconete y Cortadillo*, une précision semblable : « parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar. », *Novelas ejemplares*, t. I, *op. cit.*, *Rinconete y Cortadillo*, p. 262 (« on dirait que la gagueuse a craché, signe qu'elle va chanter », *Rinconete et Cortadillo*, dans *Œuvres romanesques complètes*, II, *op. cit.*, p. 159).

³¹ Voir Monique Joly, « En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona* », in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. XIII, II, 1993. L'auteur y étudie ce contrepoint grivois. Les paroles de la chanson dansée miment les mouvements des participants. Elle commence par une invitation à la servante pour qu'elle s'avance ; le quatrain suivant invite le garçon muletier à lui prendre la main ; sort ensuite l'autre servante suivie d'un second garçon. La danse frénétique des couples n'est autre que la *chacona* (la chaconne), connue pour son caractère licencieux. Les doubles sens des mots employés pour décrire les participants et leurs mouvements sont très nombreux et renvoient à la légèreté des femmes et à la virilité des hommes. Les connotations sexuelles de ce passage sont ainsi mises en évidence.

³² Voir *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 76 : « Vive Dios, amigo, que habla más que un relator y que le huele el aliento a rasuras desde una legua; todos los dientes de arriba son postizos, y tengo para mí que los cabellos son cabellera; y, para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento, ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso

s'apprête à « poursuivre avec d'autres chansons de plus de poids, de substance et de prix que celles qu'il venait de chanter³³ » (« pasar adelante cantando otras cosas de más tomo, sustancia y consideración de las cantadas³⁴ »), la chanson est étouffée par les injures de l'assistance et un début de bagarre, entre les hommes qui regardent la danse et enjoignent Lope de se taire (« ¡Calla borracho! ¡Calla, cuero! ¡Calla, odrina, poeta de viejo, músico falso! » ; « Tais-toi, ivrogne ! Tais-toi, bonbonne ! Tais-toi, sac-à-vin, poète de brocante, faux musicien ! ») et les garçons muletiers fâchés de l'interruption (« los mozos de mulas lo tuvieron tan mal, que si no fuera por el huésped [...] allí fuera la de Mazagatos » ; « les valets muletiers le prirent, eux, si mal que sans l'intervention de l'aubergiste [...] c'eût été la Grande Peignée des Matous ! »). La scène fait place à l'interprétation d'une autre chanson, introduite cette fois de façon tout à fait canonique :

llegó a los oídos de todos los que en el barrio despiertos estaban una voz de un hombre que, sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin. [...] lo que el músico cantó fue este romance:

*¿Dónde estás, que no pareces,
esfera de la hermosura,
belleza a la vida humana
de divina compostura³⁵?*

voici que parvint aux oreilles de tous ce qui ne fermaient pas l'œil dans le quartier, la voix d'un homme qui, assis sur une pierre, en face du logis du Sévillan, chantait avec une si admirable et harmonieuse douceur qu'ils en demeurèrent saisis, et ne purent que l'écouter jusqu'au bout. [...] ce que le musicien chanta fut le *romance* suivant :

*Où donc es-tu, parfaite sphère,
ô beauté qui te dissimule,
privant le monde des humains
de ta divine contexture³⁶ ?*

Le *romance* pour Costanza est diversement apprécié, puisque le narrateur indique que, d'une part, il est récompensé par des jets de briques de la part de Barrabas le muletier, et que, d'autre part, les auditeurs apprécient la voix de l'interprète et le gentilhomme déguisé Tomás Pedro admire les vers :

puro. » (Ah ! mon ami, elle parle, sacrebleu, plus qu'un rapporteur de procès ; son haleine sent la vinasse à une lieue de distance ; toutes les dents du haut sont fausses, et m'est avis que les cheveux sont perruque, et pour arranger et compenser ces déficiences, depuis qu'elle m'a laissé voir ses vicieuses intentions, elle s'est mise à se farder avec de la céruse, et s'en barbouille si bien le visage qu'on dirait un vrai mascarón de plâtre. », *L'illustre Laveuse de vaisselle, op. cit.*, p. 314).

³³ *L'illustre Laveuse de vaisselle, ibid.*, p. 317, ainsi que pour les deux citations suivantes en français.

³⁴ *La illustre fregona, op. cit.*, p. 82 ainsi que pour les deux citations suivantes en espagnol.

³⁵ *Ibid.*, p. 83.

³⁶ *L'illustre Laveuse de vaisselle, op. cit.*, p. 317-318.

El acabar estos últimos versos y el llegar volando dos medios ladrillos fue todo uno; que, si como dieron junto a los pies del músico le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía. [...] A todos los que escuchado habían la voz del apedreado, les pareció bien; pero a quien mejor, fue a Tomás Pedro, que admiró la voz y el romance³⁷.

Achever ces vers et voir venir par les airs deux moitiés de brique, ce fut tout un. Eussent-elles chu, au lieu de choir aux pieds mêmes du musicien, en plein milieu de sa tête, qu'elles auraient eu vite fait de déloger de sa caboche et musique et poésie ! [...] Tous ceux qui avaient écouté la voix du lapidé l'avaient appréciée, mais nul autant que Tomás Pedro, qui admira la voix et le *romance*³⁸.

Une longue tirade de Barrabas introduit un autre point de vue sur Costanza, faisant d'elle un portrait, en opposition aux vers, qui insiste sur l'inconvenance de la célébrer comme une dame, alors qu'elle est une souillon :

¿quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas [« esfera de la hermosura », v. 2] y de cielos [« cielo empíreo », v. 5], llamándola lunes y martes [« resplandor de la luna », v. 40], y de ruedas de fortuna [« envidian vuestra fortuna / las soberbias por linaje », v. 50-51]? Dijérasla, enhoramala para ti y para quien le hubiere parecido bien tu trova, que es tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; que, como esto le dijeras, ella lo entendiera y se holgara; pero llamarla embajador [« grave embajador », v. 33], y red [« red invisible y sutil », v. 25], y moble [« primer moble », v. 7], y alteza y bajeza [« la alteza con que encumbran / el gran Jove », v. 22-23], más es para decirlo a un niño de la doctrina que a una fregona³⁹.

Qui diable t'a appris à dégoiser à une laveuse de vaisselle ces chansons pleines de sphères, et de cieus, et de lundis, mardis et roues de la fortune comme façon de nommer ? Ah ! si tu avais dit — hou les cornes pour toi et pour tout amateur de tes rimailleries ! — qu'elle est droite comme une asperge, rengorgée comme un plumage, blanche comme un laitage, chaste comme un moinillon novice, minaudière et ombrageuse comme une mule de louage, et plus dure qu'un morceau de mortier, oui, si tu lui avais dit cela, elle aurait compris, elle aurait aimé ! Mais l'appeler ambassadrice, et filet, et mobile, et altesse et bassesse, mieux vaut dire cela à un écolier de l'orphelinat qu'à une laveuse de vaisselle⁴⁰.

Chaque fois qu'il désigne la jeune femme, Barrabas reprend les métaphores courtoises en contrepoint. Ainsi peut-on retrouver très exactement :

³⁷ *La ilustre fregona, op. cit.*, p. 85.

³⁸ *L'illustre Laveuse de vaisselle, op. cit.*, p. 319.

³⁹ *La ilustre fregona, op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ *L'illustre Laveuse de vaisselle, op. cit.*, p. 318.

Réplique de Barrabas

- « sphères »
- « cieux »
- « lundis et mardis »
- « roues de la fortune »

- « ambassadrice »
- « filet »
- « mobile »
- « altesse et bassesse »

Romance

- parfaite sphère (v. 1)
- ciel empyrée (v. 5)
- la splendeur du clair de lune (v. 40)
- jalouent votre fortune / celles qui font sonner leur race (v. 50-51)
- grave ambassadrice (v. 33)
- filet invisible et subtil (v. 25)
- mobile premier (v. 7)
- trône altier (v. 22)

Barrabas trouve les comparaisons qui relèvent de l'univers de la terre (l'asperge, le lait, la mule, le mortier) plus convenables que les éléments d'un blason.

Les coups et les insultes viennent clore aussi bien le poème grivois que le poème galant récités dans la soirée. L'auditoire présente des réactions mitigées, entre le plaisir à les écouter et les manifestations physiques très concrètes de ce plaisir (danse effrénée d'une part et écoute immobile d'autre part), et l'expression verbale et physique de l'agacement qu'ils provoquent. Le poème licencieux, inconvenant pour les auditeurs masqués, est apprécié par les garçons muletiers ; le poème courtois est apprécié par Tomás Pedro, gentilhomme déguisé, mais semble inconvenant au garçon muletier Barrabas, dont la critique remporte l'adhésion de tous (« Todos los que escucharon a Barrabás recibieron gran gusto, y tuvieron su censura y parecer por muy acertado⁴¹ » ; « Tous ceux qui écoutèrent Barrabas y prirent grand plaisir, et tinrent pour fort judicieux son avis et sa censure⁴² »), comme si le poème d'amour ne pouvait convenir à Costanza qu'une fois sa véritable identité noble révélée⁴³. Le désaccord poétique repose sur le mélange des milieux provoqué par le déguisement de Carriazo et d'Avendaño en *pícaros* et par la présence de Costanza, jeune fille noble déguisée en souillon depuis sa naissance jusqu'à ce que sa famille vienne la remettre à sa place sociale. Le désordre de l'intrigue est pointé du doigt par le jugement négatif que porte chaque poème sur la catégorie de personnages à laquelle il ne convient pas. Les poèmes pour célébrer la beauté de Costanza auront leur juste place à l'issue de l'histoire, comme l'indique le narrateur : « Dio ocasión la historia de la fregona ilustre a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solenizar y en alabar la sin par hermosura de Costanza⁴⁴ » (« L'histoire de l'illustre laveuse de vaisselle donne l'occasion aux poètes du Tage doré

⁴¹ *La ilustre fregona*, op. cit., p. 86.

⁴² *L'illustre Laveuse de vaisselle*, op. cit., p. 320

⁴³ Voir Eleodoro F. Febres, « *La ilustre fregona*: configuración de la balanza en su forma y contenido », in *Anales Cervantinos*, XXXII, 1994, p. 137-155. L'amour du gentilhomme peut triompher une fois révélée la noble ascendance de la jeune fille : elle mérite les poèmes adressés à une dame parce qu'elle est bien une dame. Par conséquent, le poème exprimant l'amour idéal est celui qui lui convient le mieux. Le seigneur Diego de Carriazo arrive en effet à la fin de la nouvelle pour chercher Costanza, sa fille cachée dont la preuve de la haute naissance est révélée par deux parchemins réunis qui forment un message : « ESTA ES LA SEÑAL VERDADERA » (« C'est le véridique signal »), marque laissée par la veuve illustre séduite par Diego de Carriazo qui n'avait su sa paternité que trop tard.

⁴⁴ *La ilustre fregona*, op. cit., p. 119.

d'exercer leurs plumes à solenniser et à exalter l'incomparable beauté de Costanza⁴⁵ »). Les personnages montrent que le prosimètre est à la fois une sorte d'intrus et un révélateur de l'ordre caché dans certaines circonstances diégétiques.

LA PETIT GITANE, TECHNIQUE DE COMBINAISON : LA TRADITION REVISITÉE

La petit Gitane est la nouvelle qui contient le nombre le plus élevé de poèmes. La combinaison de prose et de vers devrait donc apparaître sous son jour le plus traditionnel : les vers alternent plus fréquemment avec la prose et la présence de vers correspond à l'univers gitan, traditionnellement représenté comme enclin à la danse et au chant. Dès l'incipit les poèmes apparaissent définis comme la principale source de revenus de la petite Gitane Preciosa :

Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire. Porque su taimada abuela echó de ver que tales juguetes y gracias, en los pocos años y en la mucha hermosura de su nieta, habían de ser felicísimos atractivos e incentivos para acrecentar su caudal⁴⁶.

Preciosa devint riche de villanelles, couplets, séguedilles, sarabandes et autres sortes de chansons, plus spécialement des romances, qu'elle chantait avec une grâce particulière. Comme la matoise grand-mère se rendait bien compte que toutes ces amusettes et divertissements, avec le si jeune âge et la grande beauté de sa petite-fille, seraient d'heureux et alléchants appâts pour faire prospérer son bien⁴⁷.

Le prosimètre est donc motivé par le fait que la poésie devient un gagne-pain, ce qu'elle n'est nulle part ailleurs, poète et pauvre étant quasiment synonymes. « Riches de villanelles, etc. » est donc à comprendre au pied de la lettre : elle connaît beaucoup de poèmes, qui font sa fortune. Quand les gitanes dansent pour attirer la foule, Preciosa propose d'interpréter un *romance* comme le clou du spectacle :

— Si me dan cuatro cuartos, les cantaré un romance yo sola, lindísimo en extremo, que trata de cuando la Reina nuestra señora Margarita salió a misa de parida en Valladolid y fue a San Llorente.

[...] Apenas hubo dicho esto, cuando casi todos los que en la rueda estaban dijeron a voces: « ¡Cántale, Preciosa, y ves aquí mis cuatro cuartos! » Y así granizaron sobre ella cuartos, que la vieja no se daba manos a cogerlos. Hecho, pues, su agosto y su vendimia, repicó Preciosa sus sonajas y, al tono correntío y loquesco, cantó el siguiente romance:

*Salió a misa de parida
la mayor reina de Europa,
en el valor y en el nombre
rica y admirable joya.*

⁴⁵ *L'illustre Laveuse de vaisselle*, op. cit., p. 346.

⁴⁶ *Novelas ejemplares*, tomo I, op. cit., *La gitaniella*, p. 74-75.

⁴⁷ *La petit Gitane*, dans *Œuvres romanesques complètes, II*, op. cit., p. 18.

[...] Apenas acabó Preciosa su romance, cuando del ilustre auditorio y grave senado que la oía, de muchas se formó una voz sola que dijo: « ¡Torna a cantar, Preciosica, que no faltarán cuartos como tierra⁴⁸! »

— Si l'on me donne quatre sols, je chanterai, moi seule, un romance, très très joli, qui traite du jour où Margarita, notre reine, se rendit à Saint Laurent, à Valladolid, pour sa messe de relevailles.

[...] À peine eut-elle dit cela que presque tous ceux qui étaient là autour se mirent à crier : « Chante-le Preciosa, voilà mes quatre sols ! » Une grêle de pièces s'abattit sur elle, et la vieille n'avait pas assez de ses deux mains pour les ramasser. Moisson et vendanges faites, Preciosa fit résonner les grelots de son tambourin et, sur le ton de la ballade, à la fofolle, chanta le romance suivant :

*La plus grande reine d'Europe
par sa valeur et par sa gloire
s'en alla, joyau sans égal,
à sa messe de relevailles.*

[...] À peine Preciosa eut-elle achevé son romance que, de toutes les voix de l'illustre auditoire et noble assemblée qui l'écoutait, il s'en forma une seule pour dire : « Recommence à chanter, Preciosica, tu vas récolter des pièces à gogo⁴⁹ ! »

Dire les poèmes est le métier de Preciosa, sans qu'elle soit poète elle-même : elle met à profit son talent d'interprète et négocie le tarif de ses prestations avec un page qui lui propose de faire figurer un poème dans son répertoire qu'il a composé pour elle :

— mire, señor, que no me deje de dar los romances que dice, con tal condición que sean honestos; y si quisiere que se los pague, concertémonos por docenas, y docena cantada y docena pagada; porque pensar que le tengo de pagar adelantado es pensar lo imposible⁵⁰.

— écoutez, monsieur, donnez-moi sans faute les romances que vous dites, mais à condition qu'ils soient honnêtes, et si vous voulez que je vous les paye, mettons-nous d'accord sur la douzaine, douzaine chantée, douzaine payée, parce que s'imaginer que je vais payer d'avance, c'est croire à l'impossible⁵¹.

Les poèmes sont monnayés, ils sont la marchandise de Preciosa. Lors de la lecture du poème d'amour écrit dans le billet du page, l'argent éclipse les tendres paroles : dans la salle de jeux où les jeunes gitanes sont entrées dans l'espoir d'obtenir quelques pièces, un gentilhomme lit le poème, après avoir découvert que le billet contenait un écu d'or. Le seul commentaire de Preciosa sur ce poème d'amour concerne le dernier vers :

*Preciosa joya de amor,
esto humildemente escribe
el que por ti muere y vive,*

⁴⁸ *La gitanilla*, op. cit., p. 79-84.

⁴⁹ *La petit Gitane*, op. cit., p. 21-24.

⁵⁰ *La gitanilla*, op. cit., p. 84-85.

⁵¹ *La petit Gitane*, op. cit., p. 24-25.

pobre, aunque humilde amador.

— En « pobre » acaba el último verso — dijo a esta sazón Preciosa —: imala señal! Nunca los enamorados han de decir que son pobres, porque a los principios, a mi parecer, la pobreza es muy enemiga del amor⁵².

*Preciosa, ô joyau d'amour,
voilà ce qu'humblement écrit
celui qui pour toi meurt et vit,
pauvre mais humble amant toujours.*

— Sur *pauvre* finit le dernier vers, dit alors Preciosa, mauvais signe ! Jamais les amoureux ne doivent dire qu'ils sont pauvres, parce que dans les débuts, ce me semble, la pauvreté est grande ennemie de l'amour⁵³.

Preciosa, par l'acuité de ses réflexions, force l'admiration de l'assistance et en retire un nouveau bénéfice (« cogió la hucha de la vieja treinta reales⁵⁴ » [La sébile de la vieille récolta trente réaux⁵⁵]). Insensible aux mots d'amour, Preciosa se montre au début de la nouvelle comme une interprète professionnelle, mue par ses intérêts ; elle se sert de la séduction des vers et de l'interprétation qu'elle en fait mais elle n'est nullement touchée par eux. La nouvelle montre un prosimètre renouvelé : elle met en scène la forme traditionnelle comme une source de profit, comme si le poète considérait son activité créatrice dans le miroir de la fiction.

Une seconde entrevue permet au page de donner à Preciosa une leçon de poésie, ce qui introduit dans l'intrigue une association toute nouvelle entre poésie et richesse :

— Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican.

— Con todo eso — respondió Preciosa —, he oído decir que es pobrísima y que tiene algo de mendiga.

— Antes es al revés — dijo el paje —, porque no hay poeta que no sea rico, pues todos viven contentos con su estado: filosofía que la alcanzan pocos. [...] Tomad, preciosa perla, este segundo papel y este escudo segundo que va en él [...].

Sacó Preciosa el escudo del papel, y quedóse con el papel⁵⁶.

— Il faut se servir de la poésie comme d'un bijou de grande valeur, que son possesseur ne porte pas tous les jours et qu'il n'étale pas devant tout le monde, ni à tout bout de champ, mais seulement quand il est bienséant de le porter, et qu'il

⁵² *La gitanilla, op. cit.*, p. 88.

⁵³ *La petit Gitane, op. cit.*, p. 27-28.

⁵⁴ *La gitanilla, op. cit.*, p. 88

⁵⁵ *La petit Gitane, op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ *La gitanilla, op. cit.*, p. 106-108.

y a une raison à cela. La poésie est une pucelle d'une exquise beauté, chaste, honnête, sage, fine, réservée, qui se maintient dans les limites de la plus haute discrétion. Elle se plaît à la solitude, muse parmi les ruisselets, se console dans les près, se délasse parmi les arbres, se réjouit parmi les fleurs et fait les délices enfin, et le profit, de tous ceux qui aiment sa compagnie.

— Malgré tout, répondit Preciosa, j'ai entendu dire qu'elle était très pauvre, au point d'en être réduite à la mendicité.

— C'est plutôt le contraire, dit le page, car il n'y a point de poète qui ne soit riche ; tous sont contents de leur état, philosophie à laquelle accèdent bien peu. [...] Tenez, précieuse perle, prenez ce second papier et ce second écu qui est plié dedans [...].

— [rendant l'écu] on a plus vite fait de se passer d'un écu, de quelque teneur qu'il soit, que d'un romance de bonne facture. [...]

Preciosa enleva l'écu de son pli, et garda le papier⁵⁷.

L'affinité entre la définition de la poésie et le personnage de Preciosa, dont le nom et les caractéristiques résonnent tout au long des paroles du poète (en espagnol « hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima »), apparaît de façon évidente. Un tournant poétique se produit à partir du moment où elle accepte de rendre l'écu qui accompagne le texte que lui offre le poète : elle accepte la poésie comme une richesse, mais non plus comme au départ, elle est maintenant « riche d'un poème », mais au sens figuré. C'est à partir de ce moment qu'elle est disposée à recevoir la cour d'Andrés, à qui elle demande de partager sa vie de gitane pendant deux ans avant d'accepter de devenir sa femme⁵⁸.

Les deux rencontres avec le page montrent un retournement de son rapport à la poésie : Preciosa va différencier la poésie de métier, qu'elle monnaie, de la poésie intime, qui n'a pas de prix. Le dernier poème de la nouvelle, des *redondillas* de Preciosa

⁵⁷ *La petit Gitane, op. cit.*, p. 40-41. Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, edición del Instituto Cervantes dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 757 : « La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. » (« Pour moi, monsieur, la poésie est comme une jeune fille d'âge tendre et d'une beauté au-delà de tout extrême, que prennent soin d'enrichir, de parer et d'orner, un grand nombre d'autres jeunes filles, qui sont toutes les autres sciences, sachant qu'elle doit se servir de toutes, de même que toutes doivent s'épanouir à travers elle. Toutefois, la jeune fille en question n'aime pas qu'on pose la main sur elle, ni qu'on la traîne dans les rues, ni qu'on l'expose au coin des places ou au détour des palais », Miguel de Cervantès, *Don Quichotte, II*, chapitre XVI, in *Œuvres romanesques complètes*, édition de Jean Canavaggio, avec la collaboration de Claude Allaire et Jean-Marc Pelorson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2001, tome 1, p. 1014).

⁵⁸ Lorsqu'elle monte chez le père d'Andrés, qui lui promet une aumône (« aquí os darán limosna », *La gitánilla, op. cit.*, p. 108 ; « on va ici vous donner l'aumône », *La petit Gitane, op. cit.*, p. 41), ce n'est donc pas pour recevoir de l'argent (« ella llevaba puesta la mira en buscar la casa del padre de Andrés », *ibid.* ; « elle s'était donné pour but de chercher la maison du père d'Andrés », *La petit Gitane, op. cit.*) mais pour se renseigner sur l'identité du jeune homme. Quand les gitanes dansent pour les messieurs de la maison, Preciosa fait tomber le billet du page où figure un sonnet, qu'elle décide d'abandonner à la maisonnée pour ne pas rendre jaloux son prétendant (« quedáronse con el soneto, porque no quiso pedirle Preciosa », *La gitánilla, op. cit.*, p. 115 ; « ils gardèrent le sonnet que Preciosa s'interdit de réclamer », *La petit Gitane, op. cit.*, p. 47).

interprétées en réponse au chant amébé de ses deux prétendants, est finalement le seul à apparaître dans un contexte tout à fait traditionnel :

Sucedió, pues, que, estando el aduar alojado en un valle cuatro leguas de Murcia, una noche, por entretenerse, sentados los dos, Andrés al pie de un alcornoque, Clemente al de una encina, cada uno con una guitarra, convidados del silencio de la noche, comenzando Andrés y respondiendo Clemente, cantaron estos versos:

ANDRÉS

Mira, Clemente, el estrellado velo

[...]

Señales iban dando de no acabar tan presto el libre y el cautivo, si no sonara a sus espaldas la voz de Preciosa, que las suyas había escuchado. Suspendiólos el oír, y, sin moverse, prestándola maravillosa atención, la escucharon. Ella [...] con estremada gracia, como si para responderles fueran hechos, cantó los siguientes:

*En esta empresa amorosa,
donde el amor entretengo,
por mayor ventura tengo
ser honesta que hermosa*⁵⁹.

C'est ainsi qu'un soir, alors que le douar était installé dans un val, à quatre lieues de Murcie, pour se distraire, tous deux assis, Andrés au pied d'un chêne-liège et Clemente au pied d'un chêne, chacun avec sa guitare, conviés par le silence de la nuit, Andrés pour commencer et Clemente lui répondant, ils chantèrent les vers que voici :

ANDRÉS

Ô Clemente, regarde le voile étoilé

[...]

Rien n'indiquait que tous deux, le libre et le captif, allaient en terminer de si tôt si ne s'était élevée derrière eux la voix de Preciosa, qui avait écouté les leurs : surpris de l'entendre, ils s'arrêtèrent, et, sans bouger, merveilleusement attentifs, l'écoutèrent. Elle [...] avec une grâce extrême, comme s'ils avaient été faits pour leur répondre, chanta [les vers] que voici :

*En ces amoureuses conquêtes
où l'amour fougueux je contiens,
pour meilleure chance je tiens
bien plus que belle d'être honnête*⁶⁰.

La poésie apparaît finalement comme un divertissement désintéressé et comme un moyen d'exprimer ses sentiments quand elle est proférée dans l'intimité et dans la nature, conformément à la leçon de Clemente (« Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran⁶¹ » ; « Elle se plaît à la solitude, muse parmi les ruisselets, se console dans les près, se délasse

⁵⁹ *La gitanilla*, op. cit., p. 139-141.

⁶⁰ *La petit Gitane*, op. cit., p. 68-70.

⁶¹ *La gitanilla*, op. cit., p. 106-108.

parmi les arbres, se réjouit parmi les fleurs⁶² »). La nouvelle est close comme par une dernière révérence au prosimètre le plus traditionnel, le pastoral, largement métacommenté et manipulé mais aussi profondément admiré. Dans ce retour à la situation la plus traditionnelle, celle du chant d'amour alterné dans le cadre du *locus amoenus*, le prosimètre n'est pas un simple hommage mais une sorte de rappel. Tout au long de la nouvelle il a été question de la valeur de la poésie, valeur marchande, objet de travail, objet d'art et vecteur de l'expression des plus profonds sentiments de l'âme. La poésie fait partie de l'intrigue, le débat sur sa pertinence n'a pas lieu d'être. Le texte est un prosimètre et en devient une théorie en contexte : il se définit comme un entrelacs nécessaire, un réseau signifiant ancré dans une tradition et aussi dans son époque.

La forme brève de la nouvelle permet au prosimètre de se montrer dans toute sa souplesse et sa variété. Cervantès l'utilise comme soupape de légèreté et de rire, soulignant la vie de cette forme d'écriture et prenant tout à la fois une distance vis-à-vis de la tradition. Tout au long de ces exemples, il appert que le prosimètre cervantin s'accompagne toujours de son propre métadiscours. Les trois nouvelles étudiées montrent que le prosimètre obéit chez Cervantès à ses propres règles : la poésie, dont la présence est constante, tantôt allusive tantôt explicite, intervient seulement quand elle est nécessaire à l'intrigue, dont elle infléchit le cours. La forme condensée de quelques dizaines de vers suffit ainsi à en dire long sur la trame du *Jaloux d'Estrémadure*, ramassant les descriptions diégétiques de la situation (le vieux mari jaloux castré, les tentations de l'amour pour la jeune femme) et agissant comme moteur du dénouement. Les deux poèmes d'inspiration courtoise de *L'illustre Laveuse de vaisselle* apparaissent encadrés par une prose qui souligne leur manque d'adéquation à l'univers diégétique picaresque, comme un antidote à la tradition de la cour par les vers, desquels tout le monde rit de bon cœur. Dans *La petit Gitane*, où les vers investissent davantage l'intrigue, Preciosa doit faire évoluer son point de vue sur la poésie, jugée d'abord à la façon de la pièce de monnaie mallarméenne, discours-gagne-pain, pour apprendre de la leçon du poète à considérer la poésie comme un discours de l'essentiel et de l'intime. L'ultime hommage à la tradition bucolique à la fin de *La petit Gitane* permet de lire l'ensemble des compositions du recueil écrites en prosimètre à la lumière nouvelle d'une écriture tout à fait remaniée et autoréflexive.

⁶² *La petit Gitane*, op. cit., p. 40-41.