« ¿Uno es escribir como poeta; otro como historiador? »

Discours de fiction et Histoire dans l'œuvre du polygraphe Gonzalo de Céspedes y Meneses

Caroline Lyvet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/378>

DOI : 10.4000/agedor.378

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Caroline Lyvet, « « ¿Uno es escribir como poeta; otro como historiador? » », *L'Âge d'or* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 01 février 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/378> ; DOI : 10.4000/agedor.378

« ¿Uno es escribir como poeta; otro como historiador? » discours de fiction et Histoire dans l'œuvre du polygraphe Gonzalo de Céspedes y Meneses

Résumé : Il s'agira d'analyser les différents commentaires métanarratifs des narrateurs de deux productions fictionnelles longues de Gonzalo de Céspedes y Meneses pour mieux voir comment sont appréhendées les insertions d'éléments historiques dans la fiction au moment où les catégories du vrai, du vraisemblable et les attributions du poète et de l'historien se trouvent en pleine redéfinition. Nous nous concentrerons également sur la façon dont l'écriture romanesque vient compléter, enrichir les ouvrages historiques, exposant ce qu'ils taisent ou éludent sur un temps lointain, mais surtout sur le passé proche des récepteurs, disant autrement – et peut-être mieux – les inquiétudes du début du XVII^e siècle, et participant d'une défense intéressée du projet monarchique.

Mots-clés : Céspedes y Meneses – Roman du XVII^e siècle – Vraisemblance – Histoire dans la littérature.

Resumen : En este trabajo, nos proponemos analizar los diferentes comentarios metanarrativos de los narradores de dos obras largas de ficción en prosa de Gonzalo de Céspedes y Meneses para ver cómo se plantea la introducción de elementos históricos dentro de la ficción en un momento en que se cuestionan conceptos fundamentales como verdad, verosimilitud, invención novelesca y cuando poeta e historiador reciben papeles diferentes. Nos centraremos también en la manera en qué la escritura novelesca completa, enriquece las obras históricas o consideradas como tales, al exponer lo que dejan de lado o lo que se niegan a presentar acerca de un tiempo lejano pero sobre todo acerca de un pasado próximo a los receptores. Podrían así decir de otra – y quizás mejor – manera las preocupaciones del principio del siglo XVII, y participar de una defensa del proyecto monárquico.

Palabras clave: Céspedes y Meneses – Novela del siglo XVII – Verosimilitud – Historia en la literatura.

Le *Poema Trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*¹ (1615-1617) et la *Varia Fortuna del Soldado Píndaro*² (1626), de Gonzalo de Céspedes y Meneses sont deux romans qui nous paraissent poser d'emblée, par leur chronotope contemporain des destinataires et les multiples indices qui y renvoient, la question des liens entre Histoire et fiction. Ce sont ces deux œuvres de l'écrivain espagnol polygraphe né en 1585 et décédé en 1638, à la vie si mouvementée (entre amours, procès, exils et retours en grâce) qu'on a bien du mal à en dessiner les contours, qui vont donc faire l'objet de notre étude³. Outre ces deux romans longs, Céspedes y Meneses fit paraître des nouvelles sur le modèle cervantin, les *Historias Peregrinas y Ejemplares*⁴ de 1623 et prit notamment part au débat historiographique et politique opposant des érudits castillans et aragonais en écrivant son *Historia Apologética de los Sucesos de Aragón*, publiée en 1622, dans laquelle il défendit le royaume qui l'accueille en exil en revenant sur les faits survenus en 1591 et 1592⁵. Il publia ensuite une *Historia de Felipe IV*, parue à Lisbonne en 1631 pour sa première partie, puis dans son intégralité à Barcelone en 1634⁶, se révélant être un écrivain particulièrement aux prises avec l'actualité de son temps.

Pour en revenir aux deux romans, leur catégorisation générique est difficile : ce sont deux textes hybrides. Le premier, assez proche du roman sentimental, raconte les aventures de Gerardo, un jeune homme noble et en particulier ses amours avec quatre jeunes femmes différentes, des relations qui le conduiront à la fuite, à l'exil, en prison, et même en captivité à Alger. Au cours de ces péripéties, il sera témoin, auditeur et adjuvant de diverses autres histoires d'amour et accidents. Quant au second ouvrage, trop longtemps et trop hâtivement considéré comme roman picaresque, il n'en reprend que quelques motifs et évoque les aventures du noble Píndaro qui quitte sa famille enfant, avant d'entrer au service d'un gentilhomme de haut rang. Il vit et entend, lui aussi, de nombreuses aventures notamment avec les membres de la *Germanía* ou encore sur la route des Flandres où il est séduit par une belle inconnue. Le déplacement des héros

¹ *Poema trágico/ del Español / Gerardo, y desen- / gaño del amor lascivo.* / Por don Gonzalo de / Céspedes y Meneses, vezino y / natural de Madrid. / A don Gómez Suarez de / Figueroa y Córdoba, duque de Feria, Marques de / Villalva, señor de la Casa de Salvatierra, Co / -mendador de Segura de la Sierra, virrey y / capitán general del reino / de Valencia. Año 1615 / Con privilegio en Madrid. Por Luis Sánchez / A costa de Ivan Berillo in 8°, xx + 303 fols. *Poema Trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, ROSELL, Cayetano (Éd.), Madrid, Atlas, 1851, Biblioteca de Autores Españoles, Novelistas posteriores a Cervantes, T. XVIII, vol. 1, p. 117-271. Toutes les citations de cette œuvre seront extraites de cette édition que nous désignerons par *Gerardo*. Nous préparons actuellement une nouvelle édition critique de ce texte afin de corriger les erreurs et lacunes de l'édition de la BAE.

² *Varia fortuna del soldado Píndaro* / por don Gonçalo de Céspedes y Meneses en Lisboa por Geraldo de la Viña, 626 [1626], in 4°, 188 fols. *Varia fortuna del soldado Píndaro*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Clásicos Castellanos, n° 202-203, 1975, 2 vols. Toutes les citations de cette œuvre seront extraites de cette édition que nous désignerons par *Píndaro*.

³ Outre les ouvrages de FONQUERNE, Yves-René, « Introducción biográfica y crítica » à CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de, *Historias Peregrinas y Ejemplares*, Madrid, Clásicos Castalia n°23, 1970, p. 7-48 ; MADROÑAL DURÁN, Abraham, « Sobre el autobiografismo en las novelas de Gonzalo de Céspedes y Meneses a la luz de nuevos documentos », *Criticón*, n°5 (1991), p. 99-108 ; MAYORDOMO DOLZ, José Luis, *La obra literaria de Gonzalo de Céspedes y Meneses*, thèse soutenue à l'Université de Madrid en avril 1960, 171 p., exemplaire dactylographié ; PACHECO, Arsenio, « prólogo » à CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de, *Varia fortuna del soldado*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Clásicos Castellanos, n° 202-203, 1975, T. I, p. VII-CXIV et PÉREZ PASTOR, Cristobal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Tipografía de los huérfanos, 1891-1907, vol. II 1600-1620 (1906), n° 1326, p. 325-329, on nous permettra de renvoyer à notre thèse sur l'auteur, LYVET, Caroline, *Gonzalo de Céspedes y Meneses, un des créateurs oubliés du grand roman « baroque » dans l'Espagne du Siècle d'or. Étude de Poema trágico del Español Gerardo y desengaño del amor lascivo (1615-1617) et de Varia fortuna del soldado Píndaro (1626)*, soutenue à l'Université Paul Valéry Montpellier III, novembre 2008.

⁴ *Primera Parte / Historias / Peregrinas y / Ejemplares.* / Con el origen, fundamentos / y excelencias de España, y ciudades adonde / sucedieron. / Por don Gonzalo de Céspedes y Meneses, natural de la villa de Madrid / A la imperial ciudad de Zaragoza / año 1623 / Con licencia y privilegio. / Impresa en Zaragoza. Por Juan de Larumbe. / A costa de Predo Ferriz. (4°; vi-191). *Historias Peregrinas y Ejemplares*, FONQUERNE, Yves-René (éd.), Madrid, Clásicos Castalia n°23, 1970.

⁵ *Historia apologética en los sucesos del Reyno de Aragón y su ciudad de Zaragoza, años 91 y 92, y Relaciones fieles de la verdad que hasta ahora mançillaron diversos escritores*, Saragosse, Juan de Lanaja y Quartanet, 1622.

⁶ *Historia de Felipe III, Rey de las Españas, primera parte*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1631 et *Historia de Felipe III, Rey de las Españas*, Barcelone, Sebastián de Cormellas, 1634.

est l'occasion de proposer aux lecteurs les péripéties diverses qui les touchent et permet, selon le schéma bien connu de l'enchaînement, l'insertion d'aventures secondaires. Chaque épisode est transmission d'un accident particulier, qui concerne un acteur de la fiction ou plusieurs, et mobilise un motif narratif dont il fait varier les éléments : personnages et circonstances, par exemple.

Ces deux textes nous ont semblé emblématiques d'une tendance de productions romanesques de l'époque par leur participation à la diffusion d'un souvenir du passé et d'un savoir historique. Bien qu'aucun épisode ou personnage historique précis ne soit au centre des romans, ils nous paraissent être un choix pertinent pour voir la façon dont la fiction romanesque insère une réécriture de l'Histoire en son sein, les avantages qu'elle peut en tirer et les problèmes posés par la recréation du référent historique au moyen du discours fictionnel ; mais aussi pour observer comment la fiction romanesque vient compléter, voire falsifier ou manipuler l'Histoire pour divertir et pour faire circuler certaines valeurs.

Nous nous arrêterons dans un premier temps sur les problèmes posés par l'insertion du matériau historique dans la fiction et surtout sur les justifications qu'en donnent les instances narratives des romans.

Au moment de la publication des textes qui nous occupent, une formule narrative satisfaisante reste à inventer pour les auteurs de fiction en prose. Cette dernière est en effet déconsidérée, attaquée en raison de son atteinte aux bonnes mœurs et de son caractère mensonger. Elle doit sans cesse faire les preuves de sa valeur – en tant que production littéraire comparativement à la poésie, à la tragédie, à l'épopée – mais aussi de son utilité et de son caractère inoffensif. Il fallait en effet faire face à un double rejet. D'un côté, celui du modèle de la *novella* italienne et de l'autre, celui des récits de chevalerie ainsi que des romans pastoraux ou sentimentaux qui s'étaient vus critiqués en raison non seulement de leur falsification de la vérité mais également parce qu'ils induisaient une confusion entre vérité et fiction, posant un problème d'ordre ontologique. La définition même de *novela*, substantif qui s'appliquait généralement à des récits brefs, reprenait ces accusations, en insistant sur le caractère fallacieux des écrits et confirmait cette méfiance⁷. Comment, dès lors, produire des fictions qui pussent, tout en séduisant et en divertissant, susciter l'acceptation du lecteur et non être rejetées en raison des mensonges et des épisodes impossibles à croire qu'elles contiendraient ?

L'Espagne, s'inspirant des travaux d'Aristote et de ses commentateurs italiens, tente de se doter d'une poétique de la fiction en prose. Paraissent notamment les traités d'Alonso López Pinciano (*Philosophía Antigua Poética*, 1596), de Luis Alfonso de Carvallo (*El Cisne de Apolo*, 1602) et de Francisco de Cascales (*Tablas Poéticas*, 1617), en concomitance d'ailleurs avec une « réflexion originale et moderne sur l'opération historique » pour reprendre les termes de Dominique de Courcelles⁸. Un code du bien écrire est ainsi à l'ordre du jour, à la fois pour satisfaire aux exigences d'une littérature compatible avec l'ordre social établi et pour redonner ses lettres de noblesse à un art considéré comme « mineur ».

Les poéticiens dont nous avons fait mention rapprochent les œuvres de fiction en prose d'un genre majeur, l'épopée, à partir de la valorisation des romans grecs, élevés au rang de modèles de composition. Tout comme les commentateurs italiens du Stagirite et comme le Tasse, Alonso López Pinciano assimile l'œuvre d'Héliodore et celle d'Achille Tatius aux productions

⁷ Elle est d'ailleurs perceptible dans le choix fait par de nombreux auteurs de présenter leurs productions sans utiliser ce terme, lui préférant des mots tels que « vida, progresos, historia » lorsqu'il s'agissait d'ouvrages d'une certaine extension ou l'associant, dans le cas des nouvelles, à un adjectif connotant le didactisme. Pour S. de Covarrubias *Novela* est « un cuento bien compuesto o patraña para entreteuer los oyentes, como las novelas de Bocacio » et *Patraña* « un cuento fabuloso para entreteuer », COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Ediciones Turner, 1984, p. 831a et 856b.

⁸ DE COURCELLES, Dominique, *Écrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*, Paris, Vrin, 2008, p. 277.

d'Homère⁹. Les ouvrages des auteurs grecs sont certes considérés comme des épopées imparfaites, en raison de leur usage de la prose et de leur absence de fondement historique¹⁰. Mais ce sont toutefois des poèmes puisque selon Pinciano « no es forzoso el metro al poema »¹¹. Ces œuvres possèdent les qualités esthétiques majeures des grands textes épiques : il s'agit d'imitations vraisemblables et remarquables de l'action de personnages de rang élevé, pour le profit et le plaisir du lecteur. De ce fait, elles constituaient un modèle de fiction en prose acceptable malgré la présentation de faits inventés par l'auteur et à condition d'être non pas conformes au vrai mais vraisemblables. Comme le note Alonso López Pinciano, reprenant le concept de *mimesis* aristotélicien :

La fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a la verdad¹².

La conception de cette notion de vraisemblance, si complexe, repose sur un passage de la *Poétique*¹³, bien connu et repris en des termes proches dans le chef-d'œuvre cervantin :

Uno es escribir como poeta y otro como historiador; el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir no como debían ser sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna¹⁴.

La matière de la poétique ne devrait donc être ni les faits historiques, ni la pure fantaisie. Le poète peut et doit transmettre une vérité plus universelle que le vrai lui-même et seront vraisemblables des événements qui, même s'ils ne se sont jamais produits, auraient pu avoir lieu. Les actions qui ne supposent pas une altération ou une violation des lois générales de fonctionnement de l'univers pourront donc être présentées dans les œuvres, y compris lorsqu'elles ne se sont pas historiques ou ne sont pas conformes aux données de l'expérience particulière. Par ailleurs, c'est à l'intérieur de la fiction que cette adhésion devait opérer. Ainsi le texte peut-il contenir des faits qui peuvent sembler extraordinaires, l'important étant qu'ils soient considérés comme possibles dans le monde construit de l'invention poétique.

Dans la pratique et malgré les possibilités ouvertes par les théoriciens, certains auteurs du début du XVII^e siècle font le choix d'introduire des éléments historiques dans leurs fictions et de situer l'intrigue dans le temps et l'espace de leur récepteur, se tenant à distance des espaces de la merveille dont le choix avait été pourtant conseillé par le Tasse pour satisfaire sans risques à l'exigence de vraisemblance.

⁹ Pinciano précise que « *Los Amores de Theágenes y Cariclea* de Heliodoro y los de Leucipo y Clitofonte de Achile Estacio son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida* » et affirme même que *Les Éthiopiennes* « es de los poemas mejores que ha habido en el mundo » et leur auteur « de los más finos épicos que han hasta ahora escrito ». LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, RICO VERDÚ, José (éd.), Madrid, Fundación de J. A de Castro, 1998, p. 345 et 461.

¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 172.

¹³ Selon Aristote, « Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose [...]; mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est chose plus philosophique et plus noble que l'Histoire ; la poésie dit plutôt le général, l'Histoire le particulier », ARISTOTE, *Poétique*, MAGNIEN, Michel (éd.), Paris, Livre de poche, 1980, 1451b, p. 98.

¹⁴ Ce sont les déclarations de Sansón Carrasco, CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, MURILLO, Luis Andrés (éd.), Madrid, Clásicos Castalia, 1978, t. II, Chapitre 3, p. 61.

C'est le cas de Gonzalo de Céspedes y Meneses dans ses romans. Le narrateur du *Poema trágico* note ainsi que les événements qu'il rapporte se déroulent en 1605 et le « je » narratif du prologue de la *Varia Fortuna del Soldado Píndaro* situe les actions qu'il présente durant l'hiver 1623. Les romans s'ancrent dans une réalité familière au destinataire et contiennent des toponymes et des références historiques (mention de batailles, de fêtes, de décisions de politique intérieure comme le sont les déplacements de la capitale mais aussi les mesures contre les morisques ou les gitans) qui existent indépendamment d'eux. Ce sont ce que John Searle a appelé des « îlots référentiels »¹⁵, auxquels viennent s'ajouter des emprunts, assumés ou non, à des ouvrages historiques¹⁶.

Loin des romans grecs et de certains romans d'aventures et d'amour espagnols qui, tels *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantès, transmettaient un savoir sur leur époque de production en partie à partir d'espaces symboliques et lointains, histoire et littérature sont tissées ensemble par la reprise de référents réels et communs aux personnages fictifs, à l'auteur et aux lecteurs. Cette nationalisation de l'espace et cet ancrage de la fiction dans un temps proche, aux moyens de notations précises avaient bien sûr déjà été entamés par le roman picaresque¹⁷. Comme le note T. Pavel, en avançant vers la modernité, une partie de la fiction narrative passe d'un « régime de distanciation maximale » à un « régime de proximité fictionnelle »¹⁸.

Ce lien avec les événements extratextuels existants présentait un avantage indéniable lorsqu'il s'agissait de gagner l'adhésion du lecteur, tant la vraisemblance était une question rhétorique, visant à la persuasion. On croyait d'autant plus aux faits fictifs qu'ils renvoyaient à un réel existant en dehors de la fiction. Céspedes y Meneses met en place une vraisemblance qui n'est pas en conformité avec ce que le lecteur peut attendre des personnages en vertu des conventions sociales et littéraires mais qui est fondée sur ce que Marcel Bataillon a appelé pour le roman picaresque la « historización del tema »¹⁹. Dit plus clairement, les références à un contexte proche, cette abolition des distances et la présence de l'Histoire rendent vraisemblables les épisodes des romans.

En outre, et alors même que l'indépendance de la fiction par rapport à l'Histoire et la supériorité de la première avait pu être affirmée en raison du rapport de causalité établi par la mise en intrigue opérée par le poète, qui permet de quitter le singulier et le contingent pour atteindre une représentation du réel plus générale, unifiée et signifiante, c'est une exposition des aventures comme transposition de la vérité factuelle qui semble être privilégiée dans les ouvrages. Les faits paraissent, de prime abord, constamment présentés comme étant vrais.

Céspedes y Meneses introduit le premier roman comme une réécriture de faits réels, comme une mise en récit de sa propre existence. Il insiste, dans le paratexte, sur le caractère mixte de la fable, née de l'imaginaire auctorial mais fondée sur une vérité historique, indiquant que les *desengaños* proposés sont « en parte verdaderos y en parte fingidos ». Le narrateur du premier roman, loin d'être anonyme et fictif, se présente d'ailleurs comme étant une instance ayant une identité précise et réelle, l'auteur lui-même, Gonzalo de Céspedes y Meneses. Nous

¹⁵ SEARLE, John, *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 117.

¹⁶ Nous ne rentrerons pas ici dans le débat complexe et passionnant concernant le statut de ces énoncés référentiels dans la fiction.

¹⁷ Fernando Lázaro Carreter, notamment, revient sur la nouveauté introduite par *La vida de Lazarillo de Tormes* et fait référence à « un relato complejo, no mítico, no caballeresco sino referido a una realidad cotidiana » et à « un personaje que va haciéndose persona y que transita por una geografía y una historia concreta », LÁZARO CARRETER, Fernando, « Constitución de un género: la novela picaresca », *Historia y Crítica de la literatura española, Siglos de oro. Barroco*, t. III, RICO, Francisco (dir.), Barcelone, Crítica, 1983, p. 468-474, p. 473.

¹⁸ PAVEL, Thomas, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 316-317.

¹⁹ BATAILLON, Marcel « Entre folklore y literatura: el cuentecillo tradicional y la novela corta », *Historia y Crítica de la literatura española, op. cit.*, 1980, t. II, p. 333-339, p. 338.

pouvons l'identifier car il introduit une référence à la figure extra-fictionnelle de son frère à l'intérieur même de l'ouvrage²⁰.

Une situation de narration proche est repérable pour le second roman. En effet, dans l'« Introducción » au texte, une instance, un « je prologal », nous raconte sa rencontre avec un personnage, Píndaro. Ce Píndaro est l'auteur d'un manuscrit qu'il confie au « je prologal » qui l'édite fidèlement. Le premier narrateur n'est en réalité qu'un simple transmetteur, extérieur au récit de Píndaro à qui il va céder la parole. Ce dernier va relater sa propre existence et ce sont deux points, signe de ponctuation utilisé habituellement pour introduire un énoncé indépendant, qui indiquent le passage à ce narrateur autodiégétique, semblant confirmer l'écart entre deux textes écrits par deux personnes différentes, dans un dispositif tout à fait classique qui n'est pas sans rappeler le topique du manuscrit trouvé si fréquemment employé dans les romans de chevalerie et dont on connaît l'usage parodique qu'en fera Cervantès dans son chef-d'œuvre. Chez Céspedes y Meneses, aucune intention burlesque ne pointe et tout est fait pour que le lecteur, même familier du dispositif de la fiction chevaleresque, ne suspende pas sa lecture même s'il a pu reconnaître dans le manuscrit édité un signal de fiction. De la sorte, comme pour souligner que l'éditeur propose bien un texte déjà mis en forme, nous pouvons remarquer une différence de titre en parallèle au changement d'énonciateur : alors que l'œuvre s'intitule *Varia fortuna del Soldado Píndaro*, le manuscrit que nous transmet la première voix se nomme lui *Píndaro*. Le narrateur du *Poema Trágico*, tout comme la première instance qui apparaît au seuil du second roman, méritent donc la confiance du lecteur : tous deux sont placés, en raison de leur identité, du côté du réel et tous deux garantissent, à l'intérieur de la fiction, la véracité des faits qu'ils présentent.

Plus précisément, dans le premier roman, le narrateur affirme qu'il transmet des faits qu'on lui a racontés alors que dans le second roman, l'instance narrative première assure avoir vu et côtoyé la personne au centre du récit, utilisant le recours topique à l'*adtestatio rei visae*. En certifiant par deux fois que l'histoire proposée est racontée ou transmise à une instance bien réelle qui n'est autre que son double, le romancier annule en quelque sorte par avance les accusations éventuelles de mensonge et, cherchant à faire des textes non plus des romans mais des ouvrages qui transmettent des histoires qui se sont véritablement produites, leur confère un statut quasi historique. La fiction feint d'être historiquement vraie.

L'histoire du second roman apparaît comme d'autant plus « réelle » qu'elle est rédigée par celui qui en est le sujet lui-même, c'est-à-dire Píndaro. Il prétend transmettre directement son expérience, livrer un récit autobiographique. La forme autobiographique, de façon tout à fait classique, apporte donc une caution historique à la véracité du récit. L'emploi remarquable de l'expression « coronista de mí mismo » au seuil du récit souligne que le narrateur-personnage a estimé sa vie digne d'être racontée mais place surtout le récit du côté de l'Histoire, brouillant les pistes.

Ces narrateurs, eux-mêmes rattachés à la vérité par leur lien avec le réel, se montrent soucieux du statut des épisodes, sont préoccupés par la vraisemblance du récit, témoignent de l'exactitude, voire de la véracité des faits proposés. De nombreux commentaires métatextuels sont ainsi repérables dans les deux ouvrages et reviennent sur ce point. Le narrateur du premier roman note par exemple qu'il relate l'histoire d'un jeune homme tué par son père « sin desviar[se] de un punto de la verdadera relación que tuv[o] »²¹. Il rappelle qu'il a été un récepteur direct des faits, qu'ils sont vrais et souligne sa volonté de fidélité à cette vérité. L'instance narrative du second ouvrage demande pour sa part au récepteur de lui faire confiance et semble vouloir éviter tout soupçon quant à la possibilité que les événements présentés n'aient pas eu lieu. Il donne ainsi

²⁰ En déclarant : « No puedo sufrir que amor se compre con el valor y riquezas, parto monstruoso de las duras entrañas de la tierra. Esto dijo docta y agudamente don Sebastián de Céspedes y Meneses, mi hermano en un soneto a cierta dama ». *Gerardo*, p. 197.

²¹ *Ibid*, souligné par nous.

des explications sur le sort des personnages et insiste sur la véracité des situations narrées. Il indique par exemple dans une longue intervention :

Así permita el cielo no se pierda mi pluma, como otras muchas veces he advertido, en el aprobación de su *verdad* y más si por sus cosas, como acontece siempre, quieren medir algunos los ajenos sucesos, si presumen sumar los acontecimientos ordinarios y propios con los admirables y peregrinos de otros varones. Bien sé, según ya he dicho, que muchos casos antes de suceder, por su espantosa empresa, se tuvieron de los hombres por imposibles, y casi viéndolos ejecutados no los creyeron. Y así consolaréme de que los accidentes de mi varia fortuna padezcan igual pena, o la misma que otros más importantes han padecido, y no por eso dejaré de escribir los demás que me restan, aunque, como en el que ahora se sigue, se arriesgue el crédito de su dificultad²².

Les narrateurs cherchent ainsi à donner un caractère presque historique à leurs récits, en tout cas s'efforcent de fournir des cautions d'autorité, ou d'affirmer qu'ils ont été témoins des faits dès que ceux-là pourraient ne pas être acceptés.

Mais précisément, en intervenant à chaque fois que la vraisemblance est mise à mal, en soulignant la possible incrédulité du lecteur face aux épisodes proposés, c'est le statut même de ces narrateurs qui est interrogé, et le « je » narratif de chacun des romans fait naître paradoxalement des doutes sur ses intentions et sur ce qui est survenu. Il ne s'agit certes pas d'un procédé aussi abouti et fin que celui de Cervantès qui fait directement discuter de la vraisemblance et de la vérité dans la fiction elle-même²³. Cependant, l'abondance des réflexions métatextuelles ne nous semble pas être une maladresse d'auteur mais plutôt l'inscription dans le texte d'une authentique pensée de l'invention romanesque et d'une véritable interrogation sur les limites et les difficultés de l'intégration du discours historique dans la fiction. Elles permettent l'introduction du récepteur dans un véritable laboratoire d'écriture. En outre, en se montrant sans cesse comme instance narrative dans une fiction qui tente de se donner à lire comme vraie, les narrateurs dévoilent d'une certaine façon les mécanismes de la croyance et de la création romanesque, mettant en évidence le caractère fictif des romans, jouant avec le statut des textes, allant plus loin que le simple retour à la justification du récit par son historicité qui se donnait à lire dans les romans de chevalerie.

Par ailleurs, cette insertion d'épisodes historiques est presque toujours justifiée par la volonté de rendre le récit agréable puisqu'ils sont reliés à l'exigence de variété. Dans le second roman, le déplacement du héros en Flandres permet l'introduction, à la faveur du passage par la ville de Malines, d'un épisode de l'histoire de cette cité. Píndaro revient sur l'incendie qui a frappé la ville en 1546. Il raconte comment la foudre s'est abattue sur un dépôt de poudre, provoquant l'explosion et la destruction de la tour de la localité, l'effondrement de plusieurs maisons et édifices ainsi que l'anéantissement de plusieurs quartiers en proie aux flammes. Ce récit s'accompagne de nombreux détails et de l'allusion à des blessures ou décès insolites²⁴. Céspedes y Meneses reprend ici un épisode qui paraît être extrait d'ouvrages de type historique. Le même récit presque terme à terme était en effet présent dans *Historia de la Vida y hechos del Emperador Carlos V* de Prudencio de Sandoval (1604-1606) lui-même inspiré semble-t-il de la *Crónica del Emperador Carlos V* (1550) d'Alonso de Santa Cruz. Prudencio de Sandoval avoue avoir utilisé une

²² Píndaro, t. II, p. 171.

²³ Nous songeons notamment, même si cette technique est moins complexe et moins originale, aux passages du *Quichotte* où sont présentes des discussions sur la nature et la véracité du récit, des références historiques, des remises en cause des capacités à dire le vrai des producteurs du texte, Cide Hamete Benengeli ou le traducteur de son manuscrit.

²⁴ Píndaro, t. II, p. 199-204.

source extérieure notant à la fin de son récit « el autor de quien saqué esto »²⁵. Dans le second texte, le passage concernant Malines est bien plus court et se concentre particulièrement sur le nombre des victimes et l'ampleur des dégâts²⁶. Lorsque l'on compare le discours romanesque au discours historique et en particulier pour l'épisode de Malines, la transformation par rapport au texte historique est remarquable. L'auteur y ajoute du dramatisme, des prolepses inquiétantes, s'attardant sur la description d'un orage, présage du désastre à venir, et paraît gonfler les chiffres des victimes pour impressionner ses lecteurs. Píndaro mêle information et jugement sur les incidents. Partant de textes considérés comme récits historiques, Céspedes y Meneses suit le patron rhétorique des *relaciones de sucesos*, réutilisant dans son texte les procédés classiques de cette formule narrative. Nous retrouvons d'ailleurs explicitement affirmée l'idée que le récit vise en bonne part à récréer le lecteur. L'instance narrative affiche son double propos par l'emploi des termes « advertir » et « deleitar » et la défense de la présence de cet *excursus* livre une réflexion poétique plus large qui révèle les principes qui guident la composition du roman. La clôture de cette digression par un nouveau commentaire métadiscursif du narrateur réaffirme encore le bien-fondé de l'insertion d'un tel passage au nom de l'instruction mais surtout de la variété et donc du plaisir. Mais là aussi, on ne peut s'empêcher de se demander si l'argument du divertissement ne serait pas un atout commode face aux problèmes posés à la cohérence et à l'unité de l'œuvre par l'insertion du matériau historique.

En conclusion pour ce premier point, l'introduction de l'Histoire au sein de la fiction est donc autorisée par un dispositif particulier, une conception particulière de la fable. L'Histoire s'intègre à différents niveaux par un ancrage dans un chronotope proche, par une présentation des faits comme étant vrais et une justification de l'insertion au nom de la variété, quelques éléments qui pourraient suffire à souligner la difficulté à relier, au sein de l'espace romanesque, histoire et écriture fictionnelle.

Cela étant dit, nous nous proposons, dans un second moment, d'examiner plus en détail la façon dont les romans intègrent, absorbent, réutilisent voire réinventent le matériau historique, le complétant même, inscrivant dans les interstices de l'Histoire quelque chose sur le passé proche ou lointain par rapport au temps de l'énonciation, disant de ce fait quelque chose sur l'Espagne des premières années du XVII^e siècle. Céspedes y Meneses paraît en effet donner à lire la désillusion, les préoccupations d'une époque, ce qu'il a pu désigner par « las cosas deste cansado siglo »²⁷ comme si la littérature pouvait rendre compte du *desengaño*, des « malheurs du temps »²⁸. Les narrateurs mais aussi les personnages secondaires s'expriment en effet sur des sujets d'actualité aussi fondamentaux que les *bandoleros*, les morisques, les gitans, ou encore plus longuement sur la cour et ses faux-semblants, sur la *privanza*, ou réinventent certains épisodes historiques en lien avec le présent de l'énonciation.

Il s'agira ici d'examiner quelques-unes des insertions de l'histoire dans la fiction selon leur lien avec les personnages centraux.

À un premier niveau, le cheminement du personnage central en Castille donne par exemple à lire une image inquiétante de certaines parties du royaume en ruine. Un tel tableau laisse affleurer, au sein de l'univers fictif, des préoccupations qui semblent avoir été celles, bien réelles, des contemporains du romancier. Certaines digressions et plusieurs épisodes introduisent une réflexion sur la décadence des villes et les changements qu'elles connaissent. Le passage ou le retour dans certaines cités des deux protagonistes est l'occasion de dresser un constat peu

²⁵ SANDOVAL, Fray Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, SECO SERRANO, Carlos (éd.), Madrid, Atlas, 1955, vol. 3, livre 28, Chapitre 24, p. 257.

²⁶ SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del Emperador Carlos V*, BELTRÁN, Ricardo et BLÁZQUEZ, Antonio (éds.), Madrid, Real Academia de la Historia, 1920, p. 558.

²⁷ Il s'agit d'une expression utilisée par le narrateur-personnage du second roman. *Píndaro*, T. I, p. 15-16.

²⁸ Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de JOUHAUD, Christian, SHAPIRA Nicolas et RIBARD, Dinah, *Histoire, Littérature, Témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, coll. Folio, série Histoire, 2009.

enthousiaste sur l'évolution de l'Espagne telle qu'elle est présentée dans le monde fictionnel et sur son déclin. Lorsque Píndaro retrouve Tolède, il s'exprime en ces termes :

Es Toledo, según lo dije al principio un magnífico y notable lugar, y el verle a la sazón de mi viaje arruinado y solo, tan sin oficiales ni gentes, tan falto de comercio, y tan ajeno de aquellos ricos tratos, lustroso ornato y opulencia de sus ciudadanos e hijos me causó melancolía terrible. Acordábame cuán diferente en todo la hallaron mis niñeces y no sabiendo ahora a qué causa o razón atribuir una tan breve e increíble mudanza, gasté no pocos ratos en comprenderla. Pudiera aquí escribir como la alcancé entonces, y aun como después acá la entendí de hombres cuerdos. Y no tan sólo aquesta, sino la que amenaza con ruina general el despueblo de España. Mas no es compatible materia semejante con el presente asunto. Temo también que me culpen los críticos la introducción del estado político; no es este de mi cargo, quien cuida dél tratará su remedio, o llorará sus fines, si le dilata²⁹.

Le commentaire métatextuel permet de souligner que ce type d'intervention se situe à la limite de ce qui est acceptable dans un récit de fiction. Tout en se refusant le droit de commenter la situation, au nom de l'écart entre sa fonction d'énonciateur et la mission de ceux qui ont en charge « l'état politique », tout en affirmant sa volonté de ne pas introduire ce discours qui ne lui revient pas, le narrateur transmet pourtant, dans la prétérition, son sentiment : Tolède est en plein déclin. La personnification de la ville, les formules privatives introduites par l'adverbe intensif « tan » qui renvoient au dépeuplement, à une baisse de l'activité commerciale, et à la disparition du faste qui la caractérisait, l'allusion à la mélancolie ressentie par Píndaro permettent de donner à lire, en creux, l'importance de la crise qui frappe la localité selon le personnage, ce que viennent confirmer les études sur le départ de la Cour en 1561 d'une cité longtemps considérée comme un symbole du dynamisme marchand³⁰.

Dans le premier roman, le périple de Gerardo permet l'introduction dans la fiction d'un nouvel élément de la réalité extra-textuelle, le départ de la cour de Madrid pour Valladolid entre 1601 et 1606. Le passage à Madrid est également l'occasion d'un commentaire désabusé, empli d'inquiétudes. Grâce à la personnification des éléments naturels et du fleuve Manzanares, au moyen de l'accumulation d'adjectifs antéposés pour qualifier les éléments de l'espace urbain et de l'énumération des réactions suscitées, le personnage central du premier roman souligne la dégradation et la souffrance d'une ville victime d'un choix royal qui semble ici critiqué, tant les conséquences qu'il entraîne s'avèrent désastreuses. Selon A. Alvar Ezquerro, les autorités madrilènes avaient d'ailleurs subventionné de nombreuses publications pour critiquer ce déplacement, une forme d'« instrumentalización política de la cultura » alors que fleurirent également « quejumbrosas, cuando no apocalípticas descripciones del estado en que quedó Madrid »³¹.

²⁹ Píndaro, t. 2, p. 78-79.

³⁰ La crise pourrait avoir été liée aux problèmes de l'industrie textile notamment. Pour de plus amples détails que nous ne pouvons donner ici on se reportera aux différents ouvrages sur l'Espagne du XVII^e siècle et en particulier à DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, « La crisis del siglo XVII. La población, la economía, la sociedad », *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, vol. 23.

³¹ ALVAR EZQUERRA, Alfredo, « El Madrid de Juan de la Cuesta », *La España y el Cervantes del primer don Quijote*, ALCALÁ ZAMORA, José N., (éd.), Madrid, Real Academia de Historia, 2005, p. 157-194, p. 157-158. Songeons par exemple aux trois romances de Lope de Vega rédigés en 1601 où l'on retrouve notamment ces vers dans lesquels la ville apostrophe le monarque « ¿Qué será de ver Madrid?, / Madrid qué será de ver / hecha de Corte cortijo » [Vega, Lope de, *Obras Completas. Poesía VI. Otros versos*, CARREÑO, Antonio (éd.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, vol. 41, p. 370, v. 57-59] ainsi qu'un romance anonyme dont le commentaire par R. Navarro Durán permet de mesurer la portée critique de telles considérations, même s'il est vrai que l'analyse se centre surtout sur l'agudeza verbale déployée par l'auteur. NAVARRO DURÁN, Rosa, « Una nueva sátira sobre el traslado de la corte: el romance "Señora Valladolid" », *Anales de literatura española*, n°3 (1984), p. 327-347. À ces textes il faut ajouter, entre autres, le sonnet de Góngora « Valladolid de lágrimas sois valle » qui, jouant sur l'étymologie possible du toponyme,

Mais le grand nombre d'épisodes des romans qui se déroulent dans les cités espagnoles, à la faveur du cheminement des personnages et à l'instar de ce qui se produit dans d'autres fictions de l'époque, permet aussi de redessiner un passé glorieux³². Un éloge de ces villes, selon un schéma toujours réemployé (nom, histoire et exploits, localisation et éloge de la noblesse qui y vit), celui des canons établis par la rhétorique médiévale pour la *laus urbis*, se donne à lire dans les deux romans³³.

On retrouve notamment ces éléments typiques des histoires locales qui florissaient à l'époque dans l'allusion à la ville de Saragosse, glorifiée par le narrateur selon lequel « Adornan a esta gran ciudad demás de una milagrosa influencia y constelación felicísima tantos y tan excelentes dones de naturaleza que con justo y debido título merece el de César Augusta sobre las más insignes deste soberano renombre »³⁴.

La traversée de certaines cités est l'occasion de rappeler les événements fondateurs de l'histoire du royaume et de louer les monarques espagnols pour leurs aménagements comme lorsque le narrateur du *Poema Trágico* évoque l'Alhambra. On le voit, les romans intègrent un panégyrique de la ville en tant que lieu des grands ancêtres, en tant qu'espace de l'excellence c'est-à-dire de la noble ascendance et du passé glorieux, comme le feront chacune des nouvelles du recueil *Historias Peregrinas y Ejemplares*. Une introduction sur chaque ville est en effet placée au seuil des intrigues, formant un cadre liminaire fondamental³⁵.

Si l'Histoire fait son apparition dans le roman grâce aux lieux, ce sont également les activités qui y sont pratiquées qui dessinent une image du passé. À un second niveau donc, c'est le séjour du personnage central qui rend possible la réflexion. L'intrigue, à la faveur de passages qui paraissent purement romanesques, permet l'insertion de festivités et d'une forme de sociabilité noble qui dit ou réécrit l'histoire de façon plus codée. Le premier roman reproduit dans la fiction un divertissement de l'époque : le *juego de la sortija* ou jeu de bague, encore nommé course à la bague, dont le principe consiste pour les cavaliers à faire passer une lance dans un anneau et à l'enlever ainsi par ce geste³⁶. Ce jeu reprend en effet en un épisode tout ce qui permet de dessiner l'image parfaite du groupe nobiliaire : importance de l'espace urbain, acteurs positifs, marques de la richesse à travers les vêtements, les couleurs, les bijoux et légitimité du titre par le courage et la fonction. Son inscription dans la première production romanesque assure le rappel de la fonction première de l'ordre nobiliaire, la défense du royaume. Le récit détaillé du tournoi de bague proprement dit est l'occasion de décrire des simulacres de combats et des exercices de dextérité équestre pour lesquels la noblesse se montre experte. Les participants à cette joute sont considérés comme d'habiles compétiteurs dans un jeu dont la dimension militaire ne cesse d'être soulignée. En montrant une noblesse combattant, maniant et maîtrisant les armes à la perfection, même pour se divertir, Céspedes y Meneses paraît souligner et justifier l'origine des privilèges de ce groupe³⁷. Le *juego de la sortija* constitue une fiction au sein même de la fiction, une véritable mise

raïlle la ville sur un ton burlesque. GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, CARREIRA, Antonio (éd.), Madrid, Castalia, 1986, p. 133.

³² J.-A. MARAVALL, suivant en ce sens le constat de A. González de Amezúa, a pu ainsi souligner que dans ces textes « se refleja el indiscutible predominio de los ambientes urbanos ». MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelone, Ariel, 1975, p. 227-228.

³³ Comme le notent les éditrices d'une anthologie de novelas « el arranque de los relatos ponderando el marco ciudadano en el que estos tienen lugar es tópico que se hará muy frecuente en las novelas del siglo XVII ». RODRÍGUEZ, Evangelina et HARO CORTÉS, Marta, *María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana de Carraval, Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 167.

³⁴ *Gerardo*, p. 152.

³⁵ L'édition moderne ne reproduit pourtant pas cet élément essentiel.

³⁶ Cet épisode occupe une place centrale dans le roman, soit pas moins de huit pages sur les cent cinquante qu'en compte le texte dans l'édition que nous utilisons. *Gerardo*, p. 182-190.

³⁷ C'est ce que souligne notamment M. Rivero Rodríguez pour les jeux et fêtes réels. Selon lui, parmi les diverses célébrations « Había fiestas que incidían más en el protagonismo de un estamento y resaltaban su función social: las corridas de toros, los juegos de cañas y los torneos subrayaban la función guerrera de la nobleza para el lucimiento de los “defensores” mediante imágenes simbólicas de la guerra ». RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, *La España de Don*

en scène de la noblesse dans un ouvrage où on la met en scène, suggérant son besoin de représentation, d'ostentation. C'est à un véritable spectacle que sont conviés à la fois les personnages fictifs mais également les lecteurs ainsi que le suggère l'emploi répété du verbe « representando »³⁸ pour faire référence aux différents acteurs et au rôle qu'ils interprètent.

Mais dans le défilé de chars qui ouvre le tournoi, il s'agit plus particulièrement de rendre hommage à différents lignages de la Péninsule qui ont existé, en se référant à leur passé militaire glorieux au cours de la Reconquête comme c'est le cas pour le clan des Arias de Saavedra, comtes de Castellar de la Frontera, qui défendirent plusieurs fois la ville contre les maures. Ce sont plus exactement des hauts faits très précis qui sont recréés ou représentés. On trouve notamment une référence à l'acte héroïque, et devenu légendaire, accompli en 1339 par Diego Fernández de Herrera, héros de Jérez de la Frontera, parti seul assassiner l'infant du Maroc, Abu Malik, afin de faciliter l'offensive chrétienne et permettre de mettre fin au siège de la ville.

L'image d'une noblesse fictive, en train de rejouer fictivement une partie des épisodes qui ont fait sa renommée, son passé légendaire et en particulier les grandes batailles de la Reconquête, a pu transmettre et véhiculer de façon symbolique une représentation hautement positive de ce groupe et de la monarchie catholique espagnole, en rappelant notamment des épisodes de ce moment historique déterminant que fut la Reconquête, par la porosité entre les deux écritures, par la référence historique ancienne, présente juste quand le devenir collectif est source d'interrogations.

À un autre niveau encore, c'est la structure enchâssée du roman qui conduit à l'entrée de l'histoire dans la fiction. Lorsque la rencontre le long du chemin donne lieu à un récit, il est bien souvent à la charge des personnages nouvellement insérés dans le roman. Dans ce cas, le narrateur principal commandé par l'auteur n'hésite pas à déléguer la parole à de nouveaux énonciateurs. Chez Céspedes y Meneses, ces énonciateurs sont soit les sujets de l'énoncé, soit de simples transmetteurs qui rapportent des événements dont ils ne sont pas les protagonistes. C'est le cas pour un épisode du second roman où la figure d'autorité d'un religieux rapporte un événement dont il n'est pas le centre. Il prend pour sujet un personnage historique légendaire, Alonso de Céspedes. Il s'agit d'une figure héroïque des entreprises militaires de la couronne espagnole contre les Pays Bas mais aussi et surtout contre les morisques. Ce personnage, souvent au centre d'œuvres de fiction qui réutilisent la matière généalogique, est en effet l'auteur de nombreux exploits accomplis, d'après les propos du romancier, « sirviendo a Carlos V y últimamente sirviendo sus banderas con el gran don Fernando, duque de Alba »³⁹. Le texte revient en détail sur la participation d'Alonso de Céspedes à la répression de l'insurrection morisque des Alpujarras de 1568, et loue « el valor temido de su valiente y prodigioso brazo »⁴⁰. Le narrateur fait référence, depuis l'espace fictif, à un véritable ouvrage historique dont il reprend les conclusions et les hypothèses, la chronique de Luis Mármol de Carvajal, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos granadinos* et met également en évidence la cruauté des morisques par le récit de la mort atroce infligée au capitaine⁴¹. En plus de la maurophobie qui perce dans les lignes consacrées à ce soldat, le courage et la libéralité du personnage, militaire aux forces herculéennes, symbole de l'armée espagnole, se trouve ainsi célébrés, tout en permettant l'introduction d'un événement historique capital à double titre. En effet, il est connu que, « Felipe II transforma la

Quijote : un viaje al Siglo de Oro, Madrid, Alianza, 2005, p. 65. On trouvera des éléments intéressants dans le catalogue de l'exposition *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Seacex, 2003, ainsi que dans les actes associés et en particulier dans l'article de FERRER VALLS, Teresa « La fiesta en el siglo de oro : en las márgenes de la ilusión teatral », p. 27-37. Voir aussi les différentes contributions regroupées dans *Fêtes et divertissements*, CLARE, Lucien, DUVIOLS, Jean-Paul et MOLINIÉ-BERTRAND, Annie (coords.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection Ibérica, n° 8, 1997.

³⁸ *Gerardo*, p. 182.

³⁹ *Píndaro*, T. I, p. 170.

⁴⁰ *Ibid*, p. 173.

⁴¹ MÁRMOL CARVAJAL, Luis del, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, t. I, 1852, p. 123-365, Livre VI, chapitre XXXIII, p. 282 et 283.

répression de la révolte des Alpujarras en un acte providentiel rappelant la prise de Grenade par les rois Catholiques en 1492 »⁴².

Enfin, les péripéties romanesques rendent vraisemblables la présence d'aventures en terres barbaresques et une présentation du sort des captifs chrétiens. Deux épisodes, un dans chaque roman, donnent lieu à l'évocation de cette réalité. En effet, le héros du premier roman est capturé par des corsaires turcs alors qu'il se retrouve sur un navire en méditerranée. En Alger, on lui fait le récit du martyre d'un pirate espagnol puis il apprend comment son ancienne maîtresse, Jacinta, a été elle aussi faite prisonnière par un barbaresque épris de ses charmes. Quant à Píndaro, il affronte les ennemis musulmans et capture un renégat qui n'est autre que son ami d'enfance Figueroa, lequel relate sa détention aux mains des Turcs. Contrairement à la plupart des récits de la frontière qui présentaient des personnages musulmans en terre chrétienne, l'action s'est déplacée dans l'espace barbaresque et se concentre sur le sort des chrétiens. Fiction et Histoire s'entremêlent dans ces passages qui ne font plus de la captivité un simple topique romanesque, passage obligé des personnages construits selon le patron « byzantin ». Ils prennent en compte les conditions de vie des captifs réels, mieux connues à l'époque grâce aux récits de captivité et de rachat nés de la plume des religieux des ordres rédempteurs. Un grand nombre de données historiques précises et l'emploi d'un vocabulaire spécifique permettent de gagner l'adhésion du lecteur, convaincu que les personnages ont participé à cet esclavage sur le sol barbaresque. Dans le premier roman, tout est mis en place pour que le récepteur ait le sentiment de découvrir avec Gerardo la ville d'Alger et les événements tristes pour les chrétiens s'y déroulant. C'est à un véritable « espectáculo »⁴³ que le héros et avec lui le récepteur extra-diégétique assistent. Gerardo est constamment présenté comme un observateur direct dont le témoignage ne saurait être remis en cause au travers d'expression comme « desconsolada vista », « viendo como mirando los innumerables turcos », « pasmados con la tremenda y no pensada vista », « veían ausentarlos »⁴⁴.

Mais Céspedes y Meneses ne se contente pas de reprendre la technique historienne pour s'assurer que l'on donnera du crédit aux récits proposés et pour en dessiner une réception parfaite. Il réécrit un passage de l'ouvrage de Diego de Haedo / Antonio de Sosa, *Topografía e historia general de Argel*⁴⁵. L'histoire proche qui avait déjà connu une manipulation dans la *Topographie* se voit transformée, réinventée, pour donner à lire le sort horrible des captifs chrétiens. Pour sa démonstration, le romancier choisit de présenter le sort d'un chrétien, Palomeque, qui se voit infliger les tortures les plus atroces subies par différents martyrs et rapportées par Sosa⁴⁶. Par cette condensation, par l'*energeia* et par l'abondance de formules hyperboliques qui présentent le corps supplicié, l'épisode fictionnel est particulièrement à même de présenter la souffrance chrétienne mais aussi sa persévérance dans la foi. La réduction du nombre de cas de martyres, alors que ceux-ci pouvaient servir de preuve de la conduite exemplaire des chrétiens dans la souffrance, est compensée par l'exemplarité, l'intensité de la seule figure romanesque qui paraît plus à même de dire ou d'accueillir l'horreur.

D'autre part, ce que permet l'introduction des épisodes barbaresques semble être de mettre en valeur les Espagnols dans l'ensemble de la communauté des chrétiens. C'est dans les pages

⁴² EDOUARD, Sylvène, « Mystique et providentialisme dans la représentation de Philippe II », *Chrétiens et sociétés XVI^e-XX^e siècles*, n°8 (2001), p. 9-32, p. 21.

⁴³ Gerardo, p. 227.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ HAEDO, Diego de, *Topografía e Historia general de Argel* (1612), BAUER, Ignacio (éd.), Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1927-1929. L'œuvre contient une dédicace datée de 1605 mais ne sera pas publiée avant 1612. Pour les problèmes d'attribution de cet ouvrage et une proposition polémique voir EISENBERG Daniel, « Cervantes, autor de la Topografía e historia general de Argel publicada por Diego de Haedo », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 16, n°1 (1966), p. 32-53.

⁴⁶ Céspedes y Meneses utilise divers éléments du *Diálogo de los mártires* de Haedo qui contient trente récits d'exécutions infligées à des chrétiens entre 1529 et 1580. Il s'inspire en particulier des histoires de Juan Cañete, Juan Casco et Martín Forniel. Voir CAMAMIS, Georges, *Estudios sobre el cautiverio en el siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, « El "Diálogo de los mártires" fuente del martirio de Palomeque » p. 163-169.

évoquant la captivité que les personnages sont désignés par le qualificatif « español ». Cela est particulièrement remarquable dans le cas du héros du premier roman qui en vient à être désigné non plus par son simple prénom, Gerardo, mais qui se présente comme « español Gerardo », une formule qui servira de pseudonyme à Céspedes y Meneses. Il est en outre présenté de façon récurrente dans cet épisode au moyen du possessif « nuestro » comme pour préciser qu'il fait bien partie d'une communauté rassemblant narrateur et destinataire. Les personnages deviennent ainsi une métonymie de l'Espagne, dans des épisodes où semble compter, au-delà de la foi, sa défense par un groupe particulier, *español* devenant alors presque un synonyme de *cristiano*. On le voit, l'actualisation du motif de captivité vise à défendre l'excellence de la nation espagnole et à réaffirmer son rôle hégémonique dans le combat contre l'hérésie musulmane, reprenant pour une opinion publique nationale en formation les préjugés classiques contre les musulmans, qui semblent avoir été vivement réactivés dans la réalité extra-fictionnelle après la bataille de Lépante.

La réalité de la captivité en terres barbaresques est du reste transformée dans les œuvres car si l'on en croit les textes, même si certains chrétiens semblent devoir mettre leur foi de côté, ce n'est que pour survivre et pour mieux réaffirmer plus tard leurs convictions religieuses : point de conversion spontanée ou acceptée par des chrétiens, mais au contraire comme chez Figueroa, toujours des reniements forcés, qui sont effacés au retour en terre chrétienne sans qu'aucune mention ne soit faite de la longue procédure qui accompagnait normalement le retour au sein de l'Église de ces âmes égarées⁴⁷. Quant à Jacinta, devenue en captivité l'épouse de son maître, si elle s'habille en maure, et vit auprès de l'*arráez*, il ne s'agit bien évidemment que de dissimuler sa religion pour mieux sauver ses compagnons captifs.

Par de tels épisodes et par toute une série d'anecdotes et de digressions, les textes dessinent donc l'image d'un royaume considéré comme le pays catholique par excellence, le mieux à même de défendre la foi, bénéficiant de la protection de la Providence divine, dont elle doit accomplir les desseins, au moment même où la lutte pour la suprématie européenne se fait plus violente⁴⁸.

Les romans seraient ainsi des lieux autres pour une exaltation patriotique, en accord avec les idées de l'auteur. Gonzalo de Céspedes y Meneses reprendra dans la fiction les valeurs qu'il a lui-même défendues dans *Francia Engañada*, *Francia Respondida*. Il adopte en effet dans ce texte-manifeste de 1635 – réponse à la déclaration de guerre française – publié sous un pseudonyme qui n'est autre que « Gerardo Hispano », la position d'un intellectuel au service de la mobilisation face à ce que la monarchie espagnole a considéré être un sacrilège, une offense et une trahison françaises, critiquant Richelieu et par là Louis XIII à l'instar d'autres auteurs, dont Quevedo et J. Pellicer, qui prennent part à la polémique⁴⁹. Céspedes y Meneses participe alors de l'effort « national » de plusieurs pamphlétaires afin de défendre l'Espagne face à l'ensemble de l'Europe. Il met en œuvre de la sorte la transmission de l'idée d'une finalité transcendante des actions de la

⁴⁷ Comme le rappellent L. et B. Bennassar, « il faut bien comprendre [...] que pour le monde catholique de ce temps, un chrétien passé à l'islam qui avait prononcé la formule d'adhésion à la religion de Mahomet était coupable du délit très grave d'apostasie. S'il revenait dans un pays de Chrétienté où existait l'institution inquisitoriale, sous quelque forme que ce soit, Espagne, Portugal, États Italiens, il devait comparaître devant un tribunal du Saint-Office. [...] si le renégat devenu musulman authentique était repris contre son gré et parfois après un dur combat, sur terre ou sur mer, la procédure s'enflait démesurément, pouvait se prolonger pendant des années ». BENNASSAR, Lucile et Bartolomé, *Les chrétiens d'Allah*, Paris, Perrin, 2000, [1^{re} éd., 1989], p. 20-21.

⁴⁸ Comme l'indique J. Beyrie, les œuvres littéraires peuvent contenir des éléments qui nourrissent les représentations, loin d'être innées, à l'origine du sentiment collectif. BEYRIE, Jacques, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Écriture, identité, pouvoir en Espagne*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, p. 214-5.

⁴⁹ À ce sujet voir outre l'étude capitale de JOVER, José María, *1635 : estudio de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, C.S.I.C., 1949, les articles d'ARREDONDO, María Soledad, « La espada y la pluma contra Francia en el siglo XVII: Quevedo y Saavedra Fajardo », *Criticón*, n°56 (1992), p. 103-115 et « Literatura, polémica y reescritura en 1635 : Defensa de España contra las calumnias de Francia de José Pellicer », *Criticón*, n° 79 (2000), p. 47-64. On trouvera également une importante bibliographie sur le sujet dans l'introduction à PELLICER, José, *Defensa de España contra las calumnias de Francia (1635)*, LÓPEZ RUIZ, Antonio et LÓPEZ CRUCES, Antonio José (éds.), en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=21573> [« dernière consultation le 23/02/2015 »]

nation espagnole et donc de son guide, le roi, assurant par là à ce dernier une légitimité dans sa mission politique et religieuse.

Loin d'être réductible à un contenu documentaire, les romans portent en eux une vision de l'Histoire. Tout au long des textes, court l'idée que les événements se produisent non en raison d'actions personnelles, de luttes de forces mais selon le bon vouloir du Tout-Puissant, en fonction d'une intervention divine qui vient punir ou récompenser les hommes pour leurs conduites collectives. Le parcours même de ces personnages, qui apprennent à attribuer à l'action divine les infortunes dont ils sont les victimes ou les témoins, transmettent cette leçon au lecteur. De la même façon, les malheurs qui frappent une communauté sont reliés aux mystérieux desseins divins par certaines figures de la fiction.

Un épisode combine en particulier réécriture d'un événement historique et exposition de cette conception de l'Histoire : le narrateur du second roman de Céspedes y Meneses revient sur l'épisode de la *Armada Invencible* avec une volonté semble-t-il de réinterpréter les faits. L'arrivée de Píndaro dans une ville d'Andalousie et la vue de son château sont l'occasion pour le personnage de faire allusion au noble qui y réside. Il note en effet que ce noble vit retiré, selon les rumeurs :

por haber faltado a la disposición y buen consejo de acciones que a su cargo desvanecieron la más grave jornada que contra los enemigos de la Iglesia se intentó en nuestros días, y de quien, a efectuarse, pendía el mayor remedio y el paradero y el fin de las desdichas e invasiones que después han venido⁵⁰.

Il pourrait s'agir ici, si l'on considère que le roman serait à clé, de l'éloge d'un personnage particulier, Alonso Pérez de Guzmán, duc de Medina Sidonia, capitaine de la *Armada Invencible*. Le romancier, par l'intermédiaire de son narrateur renouvellerait ainsi son allégeance au duc qui avait été particulièrement critiqué suite au désastre contre l'Angleterre, devenant une sorte de bouc-émissaire. Prenant le contre-pied des accusations, en minimisant la responsabilité du ministre, Céspedes y Meneses semble vouloir s'assurer non seulement la bienveillance de la famille Guzmán, mais aussi celle du monarque, en rétablissant une vérité que les historiens auraient manquée.

Mais il s'agit également, ainsi que nous l'indiquions, de donner à lire et de diffuser grâce à cette digression et à ce matériau historique une conception particulière de l'Histoire. L'instance narrative impute en effet la défaite non pas à une erreur humaine mais à la volonté divine de punir en quelque sorte les hommes pour leurs péchés. En suggérant que le prince retiré dans son palais n'a pas de responsabilité dans l'accident évoqué, pas plus que d'autres hommes d'État ou acteurs particuliers, Píndaro rappelle au lecteur la force des desseins divins et la responsabilité humaine générale face au péché originel.

À l'opposé de l'interprétation mécaniste de la réalité qui considère le monde comme une immense machine dénuée de fin et de volonté dirigée par les lois de la physique, comme un jeu de forces, notre auteur fait de l'univers un théâtre sur lequel la puissance divine agit, donne des signes de ses interventions. Ainsi les guerres, les épidémies, les cataclysmes sont-ils l'expression de la Providence divine et non les effets des actions particulières ou du hasard.

De la même façon, la catastrophe de Malines dont nous avons fait mention au début de ce travail doit être considérée comme un châtiment du Créateur, un « azote ». Le narrateur souligne en effet au sujet de ce désastre, « parece que con él quiso mostrar el cielo él que por sus maldades, rebelión y herejías ya les amenazaba a estas grandes provincias »⁵¹ et indique même qu'il s'agit

⁵⁰ Píndaro, T. I, p. 60.

⁵¹ Píndaro, T. II, p. 204.

d'un « presagio verdadero de las innumerables desventuras que dentro de diez años comenzaron, con larga duración para aquellos países »⁵².

Le fait divers et les éléments presque surnaturels qui l'accompagnent, susceptibles de recevoir une lecture allégorique, inscrivent donc dans les créations fictionnelles une conception de l'Histoire humaine comme terrain d'expression de la volonté divine, une « philosophie religieuse de l'histoire qui persiste tout au long du XVII^e siècle »⁵³.

Les productions romanesques de Céspedes y Meneses, comme tout un pan de la littérature du Siècle d'Or, s'éloignent de l'épopée pour être un premier pas vers le roman moderne, un passage d'un genre à l'autre pour lequel Paul Ricœur, notamment, a souligné l'importance du rapprochement spatio-temporel : « La tradition isole le monde épique et ses personnages de la sphère de l'expérience collective et personnelle des hommes d'aujourd'hui. Or c'est de la destruction de cette distance épique qu'est né le roman »⁵⁴. Les ouvrages étudiés abordent les grands traits d'une identité nationale balbutiante face au déclin de la suprématie espagnole en Europe, les hyperbolisent sur un ton sérieux, grâce à un jeu de captation de la réalité et un brouillage des frontières entre Histoire et fiction. Ils présentent les maux de l'Espagne fictive, contiennent une défense de la politique monarchique, sans doute à relier aux ambitions personnelles de l'auteur, et proposent une lecture providentialiste de l'Histoire, tant chez Céspedes y Meneses il ne semble pas y avoir de césure entre pratique des discours fictionnel et factuel. Le roman permet de reconstituer le passé et œuvre à la préservation de la mémoire car il possède parfois une véritable puissance d'évocation historique, comme le défend C. Ginzburg pour qui il est possible de « construire la vérité sur des fables, l'histoire vraie sur de l'histoire fictive »⁵⁵.

Par cet entrecroisement, les textes de Céspedes y Meneses semblent dire surtout que littérature et Histoire sont pas des formes d'écriture concurrentes. Ils viennent annuler la lecture littérale de la formule cervantine de notre titre. Littérature et histoires sont complémentaires dans la composition et la diffusion d'une image du passé tant le discours fictionnel peut réécrire le passé pour dire ce qu'il peut et doit être, alors que le discours historique est contraint par son référent dans un contexte où le partage disciplinaire n'avait rien de naturel et favorisait l'*inventio* romanesque. Les romans, à travers les interventions des narrateurs qui nous introduisent dans un véritable laboratoire d'écriture, interrogent d'ailleurs sans cesse le lien, les limites, les frontières éventuelles entre les genres, posant la question des différences entre réel et vérité poétique en présentant la fiction comme vraie mais en s'y montrant sans cesse racontant. Un véritable jeu de cache-cache entre fiction et non-fiction se donne donc à lire lorsque, d'un côté, les commentaires du narrateur mettent à nu le statut fictif du texte et que, de l'autre, certaines interventions du narrateur visent à faire croire à la vérité des faits représentés et c'est cet aspect-là, entre autres, qu'il faudra assurément examiner dans un corpus plus large.

⁵² *Ibid.*, p. 205.

⁵³ DUNN, Peter, *Spanish picaresque fiction : a new literary history*, New York, Cornell University, 1993, p. 109, note 22.

⁵⁴ RICŒUR, Paul, *Temps et récit II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 228.

⁵⁵ GINZBURG, Carlo, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Paris, Verdier, 2011, p. 140.