

Quelques réflexions sur le *Persiles*

Héloïse DAUBERT

La présente étude est le fruit d'une réflexion s'inscrivant dans le cadre de la préparation à l'agrégation d'espagnol de l'année universitaire 2004-2005. Elle porte sur l'œuvre au programme de littérature du Siècle d'Or, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que Cervantès achève sur son lit de mort. Dans la dédicace à la Seconde Partie du *Quichotte* en 1615, presque septuagénaire et malade, le romancier annonçait la sortie prochaine de ce qui devait être son grand chef-d'œuvre, qui pose aujourd'hui encore de nombreuses questions à la critique moderne. Le travail exposé ici n'a d'autre prétention que d'apporter aux lecteurs du *Persiles* un éclairage particulier de l'œuvre, guidé par ce commentaire de Maurice Molho : « Le livre se dédouble et s'inverse, coexistant avec lui-même sous de multiples facettes, à la croisée de perspectives idéologiques mouvantes, où la dévotion et l'innocence affrontent sans cesse les passions humaines, où le dernier mot sur les mystères et sur la vie appartient non aux prêtres, mais à la foi intérieure de certains laïcs ou à la clairvoyante sagesse des astrologues ».

Ce jugement peut être l'amorce d'une certaine lecture de la dernière œuvre de Cervantès, dans la mesure où la critique l'a souvent appréhendée sous l'angle d'une diversité de tous ordres que l'on a qualifiée de baroque. Elle est en effet au sens strict une perle irrégulière, inattendue et étrange, dont les thèmes et la structure ont pu conduire Jean-Marc Pelorson¹ à parler de patchwork. Le « dédoublement » est un phénomène fondamental de l'œuvre, ne serait-ce que par sa structure même en quatre parties, qui a souvent été ramenée à un diptyque, avec d'une part les aventures septentrionales et l'errance des protagonistes, et d'autre part l'arrivée en terres catholiques et l'achèvement du pèlerinage à Rome. Mais au-delà, comme l'a montré Carlos Romero Muñoz², les personnages peuvent, eux aussi, fonctionner en diptyques, sans compter que les protagonistes recèlent, en eux-mêmes, une double identité. Si donc l'image du miroir semble très convaincante s'agissant du *Persiles*, elle n'exclut pas celle du kaléidoscope, efficace elle aussi, compte tenu de la diversité des personnages, des lieux, des scènes et du procédé d'inversion que l'on constate à plusieurs reprises, ne serait-ce qu'à la lecture du prologue, qui en même temps un magnifique épilogue.

¹ Jean-Marc PELORSON, *El desafío del Persiles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

² Miguel de CERVANTÈS, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, édition de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas n° 427), 2003. Dans notre travail, toutes les citations renvoient à cette édition.

Ce procédé d'inversion concerne en particulier l'élaboration tout en reflets et en contrastes des personnages, selon une axiologie à première vue manichéenne – les bons affrontent les mauvais – mais qu'il conviendra de questionner. C'est ce à quoi invite la critique de Maurice Molho. En soulignant les partitions que l'on peut être tenté d'opérer dans une perspective binaire, aussi bien du point de vue structurel que du point de vue thématique ou des personnages : le bien « affronte » le mal, la dévotion et l'innocence « affrontent » les passions humaines, mais aussi en faisant intervenir la dimension de « perspectives idéologiques mouvantes », il conduit à suspecter l'efficacité d'un prisme de lecture dichotomique et à interroger l'axiologie chrétienne de la diégèse. « Les multiples facettes » de l'œuvre, plutôt que de se répondre dans un contraste statique d'oppositions, ne pourraient-elles pas être considérées comme les reflets changeants d'une foi en l'homme, triomphante dans le *Persiles* ?

Après avoir étudié les procédés de dédoublement et d'inversion, et tenté de définir le point ou l'axe de symétrie qui détermine les « multiples facettes » dont parle Maurice Molho, nous verrons en quoi ces axes de symétrie ou les « perspectives idéologiques » du roman sont loin d'être rigides, et dans quelle mesure les contrastes semblent au service d'une progression dialectique de l'œuvre vers une apologie de l'humain.

I. Les procédés de dédoublement et d'inversion

Parlant de l'unité problématique du *Persiles*, Jean-Marc Pelorson qualifiait d'aspect « le plus déconcertant » de l'œuvre la prolifération d'histoires secondaires – hétérodiégétiques pour la grande majorité d'entre elles –, organisées autour d'un axe diégétique central d'une simplicité extrême : Periandro et Auristela doivent se rendre à Rome, mais la diégèse s'étoffe grâce à un nombre impressionnant de trames narratives intercalées, simples elles aussi, qui constituent l'essentiel de l'œuvre. De là cette sensation de fragmentation, de morcellement de la diégèse, de « multiple facettes » du récit dont parle Maurice Molho.

Plus que de fragmentation, il serait peut-être en effet plus pertinent de parler de « dédoublement » comme le fait le critique. « Le livre se dédouble » dit-il, et il est en effet incontestable qu'échos et résonances déterminent la structure de l'œuvre. Bien sûr, on ne peut pas ne pas évoquer le possible rapprochement, d'une part des première et deuxième parties, et d'autre part des troisième et quatrième parties, qui agence la diégèse autour de deux pôles géographiquement inversés : le nord, monde barbare, univers de la fantaisie et de l'errance, et

le sud, univers méditerranéen aux référents toponymiques connus, monde du pèlerinage. Du strict point de vue de la structure ces deux ensembles se font sans aucun doute face.

La scission et le dédoublement pourraient même s'ériger en principe fondateur de l'œuvre. Il ne s'agit pas seulement pour les deux protagonistes de se rendre à Rome mais de se retrouver. Leur séparation et le dédoublement de la diégèse motivent le récit et l'action dans les deux premières parties. Le récit de leur première séparation, qui est assumé par Periandro lui-même, bien qu'entrecoupé par des retours au présent de la diégèse (lorsqu'ils s'enfuient de l'île où Policarpo a résolu de mettre le feu, ou qu'Eusébia et Renato les ermites de l'île où ils accostent leur offrent l'hospitalité et leur racontent leur histoire) fonde en grande partie le deuxième livre en s'étendant des chapitres 12 à 20. L'action de la deuxième moitié du premier livre et du début du deuxième, est quant à elle déterminée par une deuxième séparation des protagonistes (I, 19). Après que deux soldats qui voulaient abuser d'Auristela et de Transila ont perforé le bateau sur lequel ils se trouvaient, le groupe se scinde : Mauricio, Antonio, Rosamunda et Transila montent dans un esquif, les autres dans une barque, et les flots séparent irrémédiablement une fois de plus les deux protagonistes.

Ce dédoublement dont parle Maurice Molho, nous le voyons, semble même pouvoir être compris au sens strict de « partage en deux » tant la binarité structure l'œuvre à différents niveaux. Le motif du double est en effet récurrent tant au niveau de la diégèse qu'à celui de l'élaboration des personnages.

Plusieurs situations se font échos et donnent même la sensation d'être des variations d'un même thème. Citons par exemple ce passage de la fin de la première partie où « dos al parecer gallardos y fuertes mancebos, de estremada disposición y brío », débarquant sur l'île gelée où se trouvent Auristela, Mauricio, Transila, Rosamunda et Antonio, décident de se battre en duel pour l'amour de « una hermosísima doncella » que la vie est en train de quitter. Sans donc s'en référer à son choix qu'elle n'est pas en mesure de délivrer, dans l'urgence du désir : « echaron los dos mano a las espadas, sin querer que la enferma doncella declarase primero su voluntad, remitiendo antes su pendencia a las armas que a los deseos de la dama. » (I, 20, p. 258). L'un « quedó pasado el corazón de parte a parte » et l'autre « abierta la cabeza por medio », trouve néanmoins le temps d'aller joindre son visage en sang à celui de celle qui s'avèrera être Taurisa avant d'expirer. Dans la dernière partie de l'œuvre, alors que les pèlerins arrivent en vue de la ville sainte et se protègent de l'ardeur du soleil dans une forêt voisine, une scène reproduit exactement le même schéma. Deux hommes se sont battus pour une femme dont ils ne possèdent que le portrait. Là encore, la femme en question, Auristela,

ne peut arbitrer le conflit, dans un premier temps pour n'être présente qu'à travers son portrait, et dans un deuxième temps pour ne pouvoir, sous peine de dévoiler son amour pour Periandro, justifier un éventuel choix. La structure binaire est en outre renforcée par les circonstances de la découverte des pèlerins. Les deux adversaires ne gisent pas l'un à côté de l'autre et le groupe des pèlerins se scinde pour suivre les traces de sang : Croriano et Antonio arrivent ainsi jusqu'au duc de Nemours et « casi otro tanto le sucedió a Periandro y a Auristela » qui découvrent Arnaldo. Tout comme les deux prétendants d'Auristela, le visage du duc est baigné de sang, tandis qu'Arnaldo est trouvé « cubierto casi de sangre, excepto el rostro, que descubierta y limpio tenía » (IV, 2, p. 640). Autre écho, interne cette fois, on apprend qu'alors qu'Arnaldo revendiquait auprès de Periandro le droit de posséder le tableau, « casi esto mismo estaba diciendo el duque a Ruperta y a Croriano ». Ce n'est pas la mort qui viendra ici résoudre le choix, puisque ni les deux prétendants ni la femme convoitée ne meurent, mais c'est Periandro qui le remet à un moment plus propice. Symétrie et inversement, la scène originelle « se dédouble et s'inverse ». Taurisa et Auristela sont les reflets d'une beauté extrême, envoûtante, capable de mener des hommes jusqu'à la mort, mais qui n'auront pas le même destin.

Le personnage de Leonor, lui aussi, est au cœur d'une situation amoureuse dans laquelle Auristela va être plongée et là encore, les deux passages en question se montrent symétriques dans leur enjeu et inversés dans leur achèvement. Au cours de leur errance septentrionale, les pèlerins voguant à la recherche d'une île accueillante avaient rencontré le portugais Manuel de Sosa Coitiño qui chantait son désespoir. Après avoir guerroyé deux ans et à l'heure de prendre pour épouse « la sin par Leonora », cette dernière devant l'autel où devait se célébrer leur union lui avait appris que si, certes, elle ne s'était pas donnée à un autre homme sur la terre comme elle le lui avait promis, elle s'était déjà offerte à Dieu : « Yo confieso que, para escoger esposo en la tierra, ninguno os pudiera igualar ; pero, habiéndole de escoger en el cielo, ¿Quién mejor que Dios ? » (I, 10, p. 204). À la fin de la dernière partie, alors qu'ils étaient eux aussi presque arrivés devant l'autel qui devait les unir, le même schéma se répète entre Auristela et Periandro et la répétition est en quelque sorte si évidente qu'Auristela dit même : « Si te pareciera, hermano, que este lenguaje no es mío ». Là aussi, alors qu'elle lui avait donné sa parole, Auristela, qui souhaite « ir[se] al cielo sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados », reprend presque les mêmes termes que Leonora : « Yo no te quiero dejar por otro ; por quien te dejo es por Dios » (IV, 10 p. 692). Au silence pétrifié de Manuel de Sosa avait répondu celui de Periandro, mais à l'inverse de Leonora et de sa détermination (« a él le di la palabra primero que a vos ; a él sin engaño y de toda mi voluntad y, a vos, con

disimulación y sin firmeza alguna »), c'est le doute qui empreint le discours d'Auristela : « por lo menos sepa yo tu voluntad ; quizá templaré la mía y buscaré alguna salida a tu gusto que en algo con el mío se conforme. ». Ainsi, au désespoir et à la mort de l'amoureux portugais répond le bonheur et la vie de Periandro. Là encore, une même situation, autour d'une même alternative, se dédouble et s'inverse.

Conditionnée par une ouverture *in medias res*, l'œuvre ne pouvait qu'offrir distorsion et « inversion ». Du point de vue de la diégèse, la lecture en effet ne progresse pas vers la résolution de l'intrigue mais vers le point de départ du pèlerinage. On cherche moins à savoir comment l'histoire va s'achever qu'à quel titre elle a commencé. Temps de la lecture et temps de l'intrigue sont donc inversés.

La remarque de Molho sur l'inversion du livre, de surcroît, peut tout aussi bien s'appliquer à la diégèse en elle-même qu'au paratexte. Est-il en effet un prologue qui fasse plus figure d'épilogue que celui qui introduit le *Persiles* ? Comment comprendre autrement les paroles de ce vieil écrivain, Miguel de Cervantès, qui se met lui-même en scène au crépuscule de sa vie, cheminant sur « lo poco que [le] falta del camino ». Dans cette inversion structurelle, un nouveau dédoublement inversé et dynamique s'opère sur ce chemin qu'ont partagé le vieil auteur et le jeune étudiant admiratif à l'heure de leur séparation : « dejóme tan mal dispuesto como él iba caballero en su burra ». Commencer sa dernière œuvre par un adieu en forme d'invitation à la lecture : « Adiós, gracias ; adiós, donaires ; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida ». Là encore, « l'autre vie » est une perspective symétrique de celle qu'il est en train de quitter.

Le dédoublement et l'inversion, néanmoins, ne se cantonnent pas toujours à une simple binarité. Maurice Molho parle de « coexistence » du livre « avec lui-même sous de multiples facettes ». On pourrait en effet à plusieurs reprises remplacer la métaphore du miroir qui met en présence une scène ou un personnage et son double – plus ou moins fidèle – par celle du kaléidoscope, qui sous-entend une multiplicité de reflets symétriquement et esthétiquement agencés.

Constanza pourrait être l'un de ces personnages aux multiples reflets et aux multiples facettes. Doña Guiomar de Sosa dont parle le polonais Ortel Banedre dans la troisième partie est, tout comme Constanza, d'une miséricorde infaillible. Ayant tué un homme particulièrement offensant, ce dernier s'était réfugié dans une maison où une femme avait

promis de le protéger. Cette femme, en apprenant que la victime de cet homme était son propre fils, avait cependant tenu sa promesse et ne l'avait pas livré à la justice : « ¡Ay, venganza, y cómo estás llamando a las puertas del alma ! Pero no consiente que responda a tu gusto el que yo tengo de guardar mi palabra » (III, 6, p. 493). Quelques chapitres plus loin, peu de temps après que le comte est mort des blessures que lui avaient causé des soldats, Constanza et les autres pèlerins croisent sur leur chemin un char conduisant des hommes condamnés aux galères pour avoir participé à la mort d'un comte quelques jours plus tôt. L'un d'eux, selon un arquebusier, est tombé évanoui. Alors : « No pudo tener a esta razón las lágrimas la hermosa Constanza, porque en ella se le representó la muerte de su breve esposo ; pero pudiendo más su cristiandad que el deseo de su venganza, acudió al bagaje y sacó una caja de conserva » (III, 11, p. 543). Doña Guiomar de Sosa, dont l'âme est « llena de generoso ánimo y de piedad cristiana » (III, 6, p. 493) apparaît ici comme un reflet de la généreuse et humaine Constanza. C'est d'ailleurs un des aspects du *Persiles* souligné par Maurice Molho, pour qui « la dévotion et l'innocence affrontent sans cesse les passions humaines ». Constanza et Doña Guiomar de Sosa sont les reflets de cette innocence et de cette dévotion, fidèles, constantes et sereines, face à la violence des instincts. Plus que de doctrine chrétienne appliquée, leur générosité semble refléter une profonde confiance en l'homme et un immense respect pour la vie : « plegue a Dios que no le hallen, porque mal se remedia una muerte con otra » dit alors la mère meurtrie.

Nous disions que la binarité n'est pas l'unique principe structurant du livre et que le dédoublement et l'inversion peuvent s'exprimer « sous de multiples facettes ». Le reflet de Doña Guiomar de Sosa et de Constanza se complique en effet de celui du jeune prisonnier secouru par la jeune comtesse. En arrivant à Barcelone, le groupe de pèlerins voit venir de la mer et s'avancer vers lui le prisonnier redevenu « una hermosa mujer de poca edad, ricamente vestida », Ambrosia Agustina, débarquée de la mer comme si son seul but était de s'acquitter de sa dette à l'égard de la généreuse Constanza. Ambrosia est un autre reflet mais inversé cette fois de Constanza. Elle s'est montré sensible à la charité chrétienne de sa bienfaitrice : « Dios os lo pague, señora. ». Son sort, tout comme celui de Constanza est lié à celui d'un homme qui a disparu. Or, alors que le comte a expiré en s'offrant à Constanza et que cette union, loin d'être motivée par l'amour ne l'était que par le respect et l'admiration, ce fut la passion qui engendra la promesse de mariage d'Ambrosia et de Contarino de Albolánchez. Ce dernier, appelé par le roi à conduire un vaisseau jusqu'à Maltes où devait se trouver le turc, « no quiso coger los frutos del matrimonio con sobresalto » (III, 12, p. 557). Ambrosia, aveuglée par le désir, court après sa nuit de nocce dont elle n'a pu jouir quand Constanza

n'aura jamais la sienne. La variation autour de ces trois figures, la mère, l'épouse, et l'amante, de ces « facettes » de la femme autour de l'homme disparu et « d'idéologies mouvantes », illustre la structure kaléidoscopique du *Persiles*.

II. Le point de symétrie

Si de multiples reflets se répondent dans l'œuvre, on peut se demander quel en est le point de symétrie, quel est l'axe frontière qui délimite ces « multiples facettes ». Maurice Molho pense qu'elles se structurent « à la croisée de perspectives idéologiques mouvantes ».

Que les perspectives idéologiques puissent être un axe de détermination des personnages, on ne peut en effet en douter. Leur élaboration peut même sembler à première vue assez manichéenne ; car s'il est possible de rapprocher des personnages qui semblent se refléter au fil de l'œuvre, il est aussi possible de distinguer des couples de personnages antithétiques, et cette antithèse, comme le remarque Maurice Molho, est de nature foncièrement idéologique. Les personnages se distinguent par le système d'idées et de valeurs auquel ils adhèrent et qui traduit leur appartenance à un contexte social et historique donné. L'exemple le plus immédiat est sans doute celui de ces deux portraits inversés dépeints dès le premier chapitre de la première partie : ceux de Periandro et du barbare Corsicurvo. La maîtrise du langage et la transparence des paroles sont une métaphore de la justesse humaine du discours. On ne parle pas de discours dans le cas du barbare mais de « voces », et le narrateur précise : « de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba ». Au contraire, c'est « con voz clara y no turbada lengua » que Periandro levant son visage serein au ciel, remercie Dieu de lui permettre de mourir sous les rayons de sa douce lumière. La frontière entre cet être angélique et évangélisé (nous l'apprenons dès le début : il dit « porque soy cristiano ») et les barbares, plongés dans les ténèbres du paganisme et de l'inhumanité, se manifeste par l'incompréhension : « Ninguna destas razones fue entendida de los bárbaros ». La beauté physique est aussi un topique révélateur de la beauté de l'âme. Alors que le nom même de Corsicurvo, avec la rudesse des occlusives et l'allitération en « r », et le « terrible y espantoso estruendo » de sa voix promettent un faciès grossier, Periandro se distingue quant à lui par sa beauté : « hermoso sobre todo encarecimiento », ses cheveux sont « como infinitos anillos de puro oro ». Le traitement de la lumière et de l'ombre est encore une matérialisation de cet axe de symétrie idéologique. Periandro sorti de l'ombre de la caverne des barbares où il était

enfermé se révèle, non pas seulement à « la luz del claro cielo » dont parle Corsicurvo, mais à la lumière divine.

Cette frontière idéologique entre barbarie et humanité, « dévotion et innocence » et « passions humaines », bien et mal, est sans aucun doute un axe structurant des personnages. Elle oppose très nettement la famille d'Antonio, le barbare espagnol, au groupe de barbares de son île, duquel il se tient à l'écart, ou encore Taurisa à ses concitoyens et à leur « *costumbre bárbara y maldita, que va contra todas las leyes de la honestidad y del buen decoro* », qu'elle peine d'ailleurs à communiquer : « *no sé como pueda decirlo sin que la vergüenza no me turbe la lengua* » (I, 12, p. 215), ou enfin toutes ces femmes croqueuses d'hommes : la sorcière qui aide Rutilio à s'enfuir de prison, Rosamunda, Cenotia, Hipólita, qui s'opposent aux discrètes et chastes Auristela et Constanza.

Des perspectives idéologiques mouvantes

Le propos de Maurice Molho introduit cependant une difficulté qu'on ne peut pas éluder. Il parle de « perspective idéologiques mouvantes » et il est vrai que la frontière idéologique manichéenne qui détermine les personnages n'est pas rigide à tous points de vue. Notons par exemple l'émotion que la beauté et l'aura de Periandro réussissent à susciter chez les barbares : « *descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban.* ». On observe ici un pouvoir de communication immédiat de l'humain qui ne passe pas par les codes de l'idéologie, un sentiment instantané, une adhésion instinctive entre deux personnages symétriquement opposés.

Cette frontière fluctuante entre les « multiples facettes » du livre se retrouve également au niveau individuel de l'éthos. La double identité de Auristela-Sigismunda et de Periandro-Persiles pourrait en être une expression. C'est d'ailleurs au sein de ce couple que l'exemple serait le mieux choisi, car l'amour est un des facteurs de trouble de la frontière qui sépare les personnages entre eux mais aussi en eux-mêmes. Il est précisément le lieu où le combat de « la dévotion et l'innocence » contre « les passions humaines » se complique. Le Polonais Ortel Banedre l'avait ainsi exprimé : « *¡Oh fuerza poderosas de amor (de amor, digo, inconsiderado, presuroso, y lascivo, y mal intencionado), y con cuánta facilidad atropellas disinius buenos, intentos castos, proposiciones discretas!* » (p. 495). C'est à l'intérieur d'Auristela que « passion » et « innocence » s'affrontent. Lorsque un capitaine leur raconte les prouesses d'un jeune et bel athlète sur l'île de Polycarpo et l'admiration qu'il a suscitée

chez la « bella Sinforosa », en apprenant qu'il s'agit de Periandro, Auristela soupire et le croit « atento más a los favores de una doncella que a los cuidados que le debían dar los destierros y pasos desta su hermana » (p. 272). On ne pourrait ainsi faire parler l'innocence. Il est intéressant de souligner que cet élan de jalousie d'Auristela fait suite à une description de Periandro par le capitaine qui ne loue pas ses boucles d'or mais « sus dilatadas espaldas, sus anchos y fortísimos pechos y los nervios y músculos de sus fuertes brazos » (p. 270). Si donc Jean-Marc Pelorson rappelle que les contacts physiques entre les deux amants sont extrêmement rares et de toutes façons dénués de tout érotisme, il n'est pas évident que le désir physique ne tourmente pas l'innocente Auristela. Et la force de la jalousie est telle, selon l'auteur, qu'elle ne peut quitter une âme qu'avec la vie. D'ailleurs, lorsqu'elle rejoint Periandro sur l'île de Polycarpo, ses mots d'amour ne la rassurent plus : « te suplico que no te quiten ni borren de la memoria lo que me debes otras ajenas hermosuras ni otras obligaciones, que en la mía y en las mías podrás satisfacer el deseo y llenar el vacío de tu voluntad, si miras que, juntando a la belleza de mi cuerpo, tal cual ella es, a la de mi alma, hallarás un compuesto de hermosura que te satisfaga » (p. 288). Si donc Periandro, par la constance de son amour, lorsque Auristela lui propose à deux reprises de renoncer à elle (en faveur de Sinforosa, puis de sa propre sœur lorsqu'elle sent que les sortilèges de la femme de Zambulón vont avoir raison de sa beauté et de sa vie), et par l'absence totale de jalousie, peut sembler un personnage aux contours plus rigides et idéalisés, Auristela, elle, semble moins univoque.

Le problème de la frontière, voire de l'affrontement entre « dévotion et innocence » et « passions humaines » pose la question du « dernier mot » selon l'expression de Maurice Molho. On peut penser que la vertu des personnages conditionne l'issue de leur aventure. Bien sûr, Periandro et Sigismunda finissent par se rendre à Rome et par triompher de tous les obstacles qui s'étaient dressés entre eux et leur bonheur. Il y a comme une sorte de justice humaine qui sonde les cœurs au-delà des péchés et des excès de « passion ». Les bons ne souffrent pas d'injustice.

Le destin de Renato et Eusébia est de ce point de vue exemplaire : « Renato y Eusébia, los limpios y verdaderos amantes en quien la fama ocupa sus lenguas, diciendo el bien que en ellos se encierra ». Renato était tombé amoureux d'Eusebia, une des dames de la reine de France. Alors qu'il n'avait que de chastes prétentions, Libsomi, jaloux, avait été dire au roi que les deux amants partageaient « un trato ilícito » en accusant Eusebia « una y mil veces (...) de impúdica y mal intencionada ». Pour réparer cette infamie, Renato l'avait défié en duel mais avait perdu. Il s'était alors exilé sur cette île où Eusebia, touchée par son honneur,

l'avait rejoint. Il comptait légitimement sur l'aide du ciel pour faire triompher son innocence « yo entré confiado y animoso, por saber indubitablemente que llevaba la razón conmigo y la verdad de mi parte », or le ciel ne l'avait pas soutenu. Les contretemps à l'avènement de la justice, « juicios de Dios inescrutables » pour Renato ou « secretos juicios de Dios » selon Libsomi, ne font que suspendre l'avènement de la vérité pendant douze années jusqu'à ce que, avant de mourir, Libsomi avoue son mensonge et réhabilite les amants. Renato est la personnification de l'« innocence » dont parle Maurice Molho (c'est aussi le terme qu'il emploie lui-même : « disculpé mi inocencia »), la beauté d'Eusebia « donde todavía resplandecían las muestras de haber sido rara en todo extremo » témoigne de sa vertu, et le couple en lui-même est exemplaire de « la dévotion et l'innocence » dont parle Maurice Molho et qui ont « le dernier mot ». Leur amour platonique a su vaincre les passions, Renato dit en effet : « la soledad y la hermosura, que habían de encender nuestros comenzados deseos, hicieron el efecto contrario, merced al cielo y a la honestidad suya. Dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve » (p. 412). Le feu de la passion est enterré, le ciel est toujours adoré autour de « un altar con tres devotas imágenes », et la Justice finit par triompher.

Néanmoins, les conditions du salut, s'il est toujours accordé à « la dévotion et à l'innocence », permettent de mieux appréhender la nature idéologique de cette Justice rendue. Les perspectives idéologiques sont « mouvantes » comme le rappelle le critique et le couple enchaîné Rosamunda-Clodio en est un exemple.

Ils sont tous les deux les représentants de valeurs négatives : elle est la femme immonde, libidineuse, arriviste, intrigante, « torpe y viciosa » (p. 307), qui a été bannie à cause de ses ambitions ; lui est le persifleur, moqueur, pernicieux, ignorant la pudeur (rappelons qu'alors que Rutilio déchire la lettre d'amour qu'il destinait à Policarpa, Clodio, lui, ose donner la sienne à Auristela), banni pour ses satires, et ils vont tous les deux subir le même sort : la mort. Néanmoins, s'il est vrai que Rosamunda est sans nuance la représentante des passions dans ce qu'elles ont de plus violent et égoïste, Clodio est un personnage plus ambigu qui ne peut pas passer pour le simple reflet en négatif de personnages vertueux. En effet, sa fonction de persifleur et sa nature suspicieuse font de lui le reflet des reflets. Il s'est fait maître dans l'art de la satire, c'est-à-dire dans l'art de pointer un vice et de le révéler. C'est ainsi qu'il se définit : « siempre los vicios de los príncipes he reprehendido en público, sin guardar el debido decoro que a su grandeza se debe, sin temer el daño que nace del decir mal » (II, 2 p. 290). Lorsqu'il est face à Periandro et Auristela, c'est le reflet de Persiles et de Sigismunda

qu'il leur renvoie, sans pudeur et sans crainte de briser cette peinture idéale de « dévotion » et d' « innocence ».

Il est le seul à nourrir aussi rapidement et fréquemment des doutes sur la parenté du couple central. Il remet devant les yeux d'Arnaldo, aveuglé par l'amour, tous les bienfaits dont il a fait preuve envers Auristela et avec quel honnêteté et quelle patience il les a dispensés, et prononce cette phrase que jusqu'alors personne n'a osé prononcer : « un mozo que, como dice que lo es podría no ser su hermano » (p. 290) avant de conclure : « te juro, Rutilio, que no me puedo persuadir que sean hermanos » (p. 309). Ces remarques relèvent plus de la perspicacité et de la justesse que de la malice. Ceux qui sont l'objet de satires ne peuvent nier les vices qu'on leur prête, même si c'est en les magnifiant. Clodio fonctionne ici comme un révélateur du secret de Periandro et d'Auristela. Il fait partager ses doutes à Rutilio en ces termes : « El honor y la alabanza son premios de la virtud, que, siendo firme y sólida, se le deben, mas no se le debe a la ficticia y hipócrita » (II, 5, p. 308). Clodio met en lumière la frontière mouvante qui sépare les « multiples facettes » du livre. Que penser alors de sa mort ? Si elle n'est pas consciemment orchestrée par les pèlerins, c'est comme si la providence avait guidé la flèche d'Antonio qui, manquant Cenotia, vient se planter dans la bouche de Clodio. En distillant ses doutes – fondés – sur le secret de Periandro et de Auristela, et en étant au courant du plan d'évasion des pèlerins, il représentait une menace en tant que possible révélateur d'une vérité que les protagonistes souhaitaient cacher.

Le « dernier mot » n'est donc pas offert à la Vérité mais au reflet faussé que le couple central veut en donner. Le mensonge et l'illusion sont aussi des voies du salut. Periandro, qui par bien des aspects pourrait s'ériger en parangon de « la dévotion et de l'innocence » dont parle Maurice Molho, en avait usé en disant à Arnaldo que les larmes de sa sœur n'étaient que le signe de la joie qu'elle éprouvait à le revoir (I, 15). Auristela, elle aussi, lorsqu'elle avait fait croire à Sinforosa qu'ils acceptaient leur propositions de mariage pour pouvoir gagner du temps. Le mensonge et la mort sont aussi les conditions du salut et du bonheur de Isabela Castrucha dont le mariage avec Andrea Marulo, coïncide avec le baptême de leur fils et l'enterrement de son oncle (p. 624). Le « dernier mot » semble donc être donné au bonheur plus qu'à la morale dogmatique.

III. Des contrastes au service d'une apologie de l'humain

Maurice Molho dit que « le dernier mot sur les mystères et sur la vie appartient non aux prêtres mais à la foi intérieure de certains laïcs ». Et il est vrai qu'au-delà des préceptes chrétiens de la convenance ou de la chasteté, prévaut à plusieurs reprises l'authenticité d'un cœur. La scène qui se déroule entre Auristela et Constanza à la mort du comte est en cela très révélatrice. L'attitude de la jeune veuve est tout à fait conventionnelle et idéalement exemplaire. Alors qu'elle n'a pas eu le temps d'aimer le comte, « cubriéndose la cabeza con un velo negro, hincada de rodillas y levantando los ojos al cielo, comenzó a decir : Yo hago voto ... ». Auristela qui l'interrompt alors, en apprenant la volonté de Constanza de devenir religieuse lui dit : « Sedlo, y no le hagáis » (p. 523). Si bien sûr tous les pèlerins revendiquent leur croyance en Dieu et leur adhésion à la religion catholique (parfois avec virulence comme Mauricio : « Soy cristiano católico y no de aquellos que andan mendigando la fee verdadera entre opiniones. »), et multiplient les signes de dévotion et de piété, la foi n'a pas besoin de s'enfermer dans un habit, dans un couvent ou dans des rites ou des conventions sclérosés. Les paroles d'Auristela sont le meilleur signe de la grande confiance en l'homme dont témoigne le livre. L'ironie dont fait parfois preuve le narrateur, loin d'être sacrilège, en est tout aussi révélatrice. Rappelons ce passage où, arrivés à Valence, les pèlerins vivent une attaque de corsaires turcs et se réfugient pour échapper au sac dans le temple de Dieu : « El cual no ardió, no por milagro, sino porque las puertas eran de hierro y porque fue poco el fuego que se les aplicó » (III, 11, p. 551).

Cervantès ne donne pas en effet le dernier mot aux prêtres mais à « la foi » au sens premier de ferme adhésion de l'intelligence à la vérité qu'elle reconnaît et cette vérité, c'est celle de l'humain. Doña Guiomar de Sosa disait au sujet d'Ortel Banedre : « plegue a Dios que no le hallen, porque mal se remedia una muerte con otra, y más cuando las injurias no proceden de malicia. ». De même, Antonio le père : « No hay pecado tan grande ni vicio tan apoderado que, con el arrepentimiento, no se borre o quite del todo » (p. 226).

C'est l'authenticité du sentiment qui prime sur l'orthodoxie du comportement. L'aventure de la belle Feliciano de la Voz en est un exemple. Poursuivie par son père et ses frères, elle accepte de conter aux pèlerins sa mésaventure, bien qu'elle s'expose à susciter des doutes sur son honneur : « tengo que descubrir faltas que me han de hacer perder el crédito de honrada ». La façon dont elle qualifie ses amours illicites avec Rosanio « destas juntas y destos hurtos amorosos se acertó mi vestido y creció mi infamia, si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes » ou dont elle qualifie son amant : « el adúltero (si así se puede decir) » distingue le sceaux du dogme et la sincérité du sentiment (III, 3, p. 451). Son seul nom de Feliciano, où l'on distingue à la fois l'adjectif « feliz » et « Ana », le prénom

de la mère de la Sainte Vierge, annonce un syncrétisme serein qui sans être blasphématoire, n'est pas délégué au sermon des prêtres.

De même, Bartolomé émerveillé par la beauté du monde baigné par les couleurs du soleil levant s'exclame : « si yo no conociera a Dios por lo que me han enseñado mis padres y los sacerdotes y ancianos de mi lugar, le viniera a rastrear y conocer viendo la inmensa grandeza destes cielos » (III, 11, p. 543). C'est un instinct de Dieu, « une foi intérieure » selon les termes de Maurice Molho, qui a effectivement « le dernier mot ».

Selon le critique, « le dernier mot sur les mystères et sur la vie appartient non aux prêtres, mais à la fois intérieure de certains laïcs ou à la clairvoyante sagesse des sages ». L'astrologie, cet art divinatoire consistant à déterminer l'influence des astres sur le cours des évènements terrestres et à en tirer des prédictions d'avenir, qui tend à émanciper l'homme d'une posture soumise et attentiste face à son destin, est accréditée à plusieurs reprises. Notons par exemple la grande foi du chrétien Mauricio dans ce qu'il considère comme une science de l'expérience : « noté el punto, observé los astros, miré el aspecto de los planetas (...) porque ninguna ciencia, en cuanto a ciencia, engaña : el engaño está en quien no la sabe, principalmente la del astrología » (I,13, p. 219). Ainsi donc ce n'est pas aux prières que la tristesse a conduit Mauricio, pourtant chrétien revendiqué.

« Le livre se dédouble et s'inverse » dans le *fatum*. Mauricio le dit : « las buenas andanzas no vienen sin el contrapeso de desdichas ». À chaque grâce accordée par les cieus répond une disgrâce à venir, d'où l'extrême diversité des moments de suspens ou l'issue heureuse de l'aventure des pèlerins est mise en question. Periandro ne retrouve Auristela sur l'île des barbares que pour en être mieux séparé. Soldino, le « judiciario » qui prédit l'incendie de la demeure de Ruperta et qui sauve les pèlerins des flammes, est aussi un exemple de ces laïcs auxquels la vérité est enseignée à l'avance. L'inversion des temps, quand le futur se met à la portée du présent, se retrouve d'une autre façon dans la grotte de Soldino : « bajó por las gradas de la oscura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo, luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas » (III, 18, p. 601). C'est en passant sous terre qu'il accède à la plus douce lumière du jour.

Certes « le livre se dédouble et s'inverse » dans tous ces passages où le futur et le présent se font face. Ces astrologues sont le signe qu'au-delà des épreuves, des invraisemblances et des contradictions, la route des pèlerins trouvera une issue heureuse.

Les dédoublements et inversions dont parle Maurice Molho ne débouchent pas sur une confrontation statique du bien et du mal, du vraisemblable et de l'in vraisemblable, mais sur une mise en regard dialectique.

Les « multiples facettes » du livre seraient alors non pas à considérer du point de vue de leur contraste les unes par rapport aux autres mais de plus haut, comme une mosaïque. Les valeurs sont donc parfois inversées pour faire sens. Le passage du mariage des pêcheurs en est un exemple parlant. Il est tout entier placé sous le signe de l'inversion comme le montre le discours de bienvenue qu'adresse une des fiancées à Auristela : « hallares en nuestros ranchos las paredes de conchas y los tejados de mimbres (o, por mejor decir, las paredes de mimbres y los tejados de conchas) » (p. 343). Periandro décrit ainsi les deux couples sur le point de se marier : « la una, hermosa sobremanera y, la otra, fea sobremanera ; el uno, gallardo y gentil hombre y, el otro, no tanto ». Suivant les critères de recouplement classique – qui se ressemblent devant s'assembler – la « hermosa » (Selviana) avait été promise « al gallardo y gentil hombre » (Carino) et la « fea » (Leoncia) « al no tanto gallardo y gentil » (Solercio). L'union aurait semblé contre nature, inharmonieuse dans le cas contraire. Or, Carino confie à Periandro : « nuestras cuatro voluntades están trocadas » (p. 345). De même, Carino offre un exemple de ce que la vérité des cœurs peut dépasser les catégorisations. Carino dit : « a los ojos de mi alma, por las virtudes que en la de Leoncia descubro, ella es la más hermosa del mundo. ».

Pour illustrer le propos de Maurice Molho, qui affirme que « le dernier mot sur les mystères et sur la vie appartient non aux prêtres, mais à la foi intérieure », et de cette considération faite à propos de Clodio selon laquelle le reflet du reflet peut révéler une vérité cachée, Auristela répare l'inversion en en créant une autre. Et c'est face au « sacerdote a punto para darles las manos y hacer las católicas ceremonias que se usan » que Auristela, érigée en déesse païenne, « alzó la voz » et répare et scelle les unions contre nature.

Nous pouvons d'ailleurs noter d'une part qu'aucune des unions du livre n'est dirigée par un homme d'Eglise : Antonio et Ricla se donnent la main d'époux, et c'est Maximilien qui avant de mourir donne la main de Sigismunda à Persiles, et, d'autre part, qu'après le triomphe de l'amour divin dans l'épisode de Leoncia et du Portugais amoureux, les triomphes qui suivent sont ceux de l'amour humain. Il semble qu'en cela se réalise la conception de la vie que Periandro exprimait dès le deuxième chapitre de la deuxième partie : « a él le parecía que tal vez las leyes del gusto humano tienen más fuerza que las de la religión » (p. 140).

C'est une même foi en l'homme qui apparaît dans la bouche du très controversé mais toujours très inspiré et pertinent Clodio, et qui n'en acquière ainsi que plus de poids :

« habiendo escapado de la muerte por la benignidad del cielo y por la cortesía de Arnaldo, ni al cielo doy gracias ni a Arnaldo tampoco, antes querría procurar que, aunque fuese a costa de su desdicha, nosotros enmendásemos nuestra ventura » (p. 310).

Les « multiples facettes » du livre sont bien « à la croisée de perspectives idéologiques mouvantes » et se font face, non dans une célébration stérile du contraste mais dans l'élan dialectique complexe d'une humanité responsable.

Conclusion

La critique de Maurice Molho a permis de mettre en lumière des aspects du *Persiles* à la fois évidents et problématiques. Elle a permis de souligner la question de la structure duelle ou multiples de l'œuvre du point de vue de son organisation textuelle et des personnages. La construction, que l'on serait tenté de qualifier de binaire, illustre le procédé de dédoublement et d'inversion dont parle le critique ; double procédé que l'on retrouve aussi chez les personnages, qui se présentent soit comme des reflets plus ou moins fidèles ou des variations d'une même topique axiologique, soit comme des reflets déformés, inversés, incarnation d'une axiologie en contraste. Loin de se borner à un jeu d'oppositions stérile et statique, les « multiples facettes de l'œuvre », dont les axes de symétrie sont « des perspectives idéologiques mouvantes », amènent à questionner le motif de leur agencement. Certes, les prêtres n'ont pas « le dernier mot », d'ailleurs les figures d'hommes d'église sont extrêmement rares dans le roman, de même que les « católicas ceremonias », qui, si elles sont attendues et louées ne sont presque jamais célébrées : Auristela et Constanza renoncent à leur projet de prendre le voile, et seul le temple de Guadalupe redonne au nom de pèlerinage une portée religieuse. L'anagramme de la ville éternelle Roma-Amor, déjà exploité par Francisco Delicado dans *La Lozana Andaluza* en 1528, est d'ailleurs trop célèbre pour ne pas faire jeter le doute sur le motif de l'entreprise. D'ailleurs, le voyage est organisé par la mère de Persiles comme « disculpa » pour que Maximiliano n'épouse pas Sigismunda. En fait, il semble que la mosaïque créée par les jeux de contrastes entre des personnages dévots et très chrétiens et des personnages barbares, dévergondés et malveillants, ne soit pas au service d'une apologie de la religion catholique mais soit plutôt destiné à affirmer une foi authentique, instinctive et libre. De la même façon que le destin de chaque héros est lié au monstre qu'il doit combattre et

vaincre, chaque épreuve et chaque rencontre périlleuse auxquelles les protagonistes du *Persiles* sont confrontés, les mènent à la plénitude de leur être et au bonheur tant recherché.