



HAL
open science

**De l'homme renaissant aux humanités numériques.
Littérature, culture et société: construire une pensée
interdisciplinaire [Dossier]**

Florence Dumora

► **To cite this version:**

Florence Dumora. De l'homme renaissant aux humanités numériques. Littérature, culture et société: construire une pensée interdisciplinaire [Dossier]. Art et histoire de l'art. Université de Reims Champagne Ardenne (URCA), 2020. tel-03231332

HAL Id: tel-03231332

<https://hal.univ-reims.fr/tel-03231332v1>

Submitted on 20 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FLORENCE DUMORA

Dossier

**présenté à l'Université de Reims Champagne- Ardenne (URCA)
pour l'obtention de l'Habilitation à Diriger les Recherches
(section du CNU 14)**

le 27 novembre 2020

devant le jury composé de

**Madame la Professeure Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne)
Monsieur le Professeur Fernando Copello (Le Mans Université)
Monsieur Sébastien Hubier, Maître de conférences habilité à diriger les
recherches (URCA)
Madame la Professeure Sonia Kerfa (Université de Grenoble-Alpes)
Monsieur le Professeur Emmanuel Le Vagueresse (URCA)
Madame la Professeure Christine Orobitg (Aix-Marseille Université)**

Présidente du jury :

Madame la Professeure Sonia Kerfa

Garant :

Monsieur le Professeur Emmanuel Le Vagueresse

De l'homme renaissant aux humanités numériques

**Littérature, culture et société : construire une
pensée interdisciplinaire**

Volume 2

Synthèse du parcours scientifique

FLORENCE DUMORA

Dossier

**présenté à l'Université de Reims Champagne-Ardenne (URCA)
pour l'obtention de l'Habilitation à Diriger les Recherches
(section du CNU 14)**

le 27 novembre 2020

devant le jury composé de

**Madame la Professeure Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne)
Monsieur le Professeur Fernando Copello (Le Mans Université)
Monsieur Sébastien Hubier, Maître de conférences habilité à diriger les
recherches (URCA)
Madame la Professeure Sonia Kerfa (Université de Grenoble-Alpes)
Monsieur le Professeur Emmanuel Le Vagueresse (URCA)
Madame la Professeure Christine Orobitg (Aix-Marseille Université)**

Présidente du jury :

Madame la Professeure Sonia Kerfa

Garant :

Monsieur le Professeur Emmanuel Le Vagueresse

De l'homme renaissant aux humanités numériques

**Littérature, culture et société : construire une
pensée interdisciplinaire**

Volume 2

Synthèse du parcours scientifique

Synthèse

**De l'Homme renaissant aux Humanités
numériques**

**Littérature, culture et société :
construire une pensée interdisciplinaire**

Sommaire

| | | |
|---|--|-----|
| Introduction | 2 | |
| I | Approches de l'humanisme | 8 |
| II | Savoirs, transmissions des savoirs, <i>épistémè</i> | 23 |
| III | Société, sociabilités : Cour et peuple, hommes et femmes | 34 |
| IV | Parémiologie : démarche intellectuelle/phénomène de discours | 50 |
| V | Poétiques | 60 |
| VI | Être, paraître et apparaître, clef du spectacle | 69 |
| VII | L'imagination, l'image et la question de la représentation | 82 |
| VIII | Conception, édition. La revue <i>Savoirs en Prisme</i> | 96 |
| IX | Pour conclure, mes projets | 105 |
| Conclusion | 107 | |
| Liste des publications retenues faisant l'objet du volume 3 | 109 | |
| Bibliographie | 113 | |

Introduction

Les pages qui suivent présentent mon parcours d'enseignante chercheuse. Je justifierai, ici, tout d'abord ce choix et, en second lieu, le type de perspective adoptée dans l'exposé de mes recherches.

J'ai choisi d'évoquer mes activités de pédagogie et de formation dans l'enseignement supérieur conjointement avec celles de recherche, parce que les premières occupent un temps conséquent – je mentionne au passage que depuis 2005, un an après mon recrutement, j'ai toujours effectué des heures complémentaires, et ce, en nombre parfois important – et, surtout parce qu'elles comprennent la formation des étudiants au professorat (enseignement du second degré), métier auquel je suis très sensible, l'ayant exercé pendant quinze ans. Je préciserai que ne donnant des cours qu'aux étudiants de 3^{ème} année de Licence et de Master MEEF (anciennement CAPES et Agrégation), je les suis et les forme dans l'étape ultime de leur cursus, position qui aiguise en moi la conscience du rapport entre le temps (restant) et la matière à enseigner. De plus, les programmes des concours m'ont toujours offert l'opportunité de découvrir ou de redécouvrir des œuvres, des questions et des perspectives qui étaient contiguës à des travaux en cours ou passés, ou même, qui me permettaient d'entamer un travail de recherche susceptible de profiter à mes étudiants.

Autrement dit, dans la pratique, j'ai tâché de considérer la complémentarité entre ces deux activités.

Ainsi, de même que le temps de travail et de réflexion se répartit entre l'enseignement et la recherche, mon exposé abordera l'une et l'autre de ces activités, sans cloisonnement ni séparation, puisque la matière dont je traite – mon point de départ ou mon sujet – est celle constituée par la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles, ses auteurs et ses modalités linguistiques.

Concernant la recherche, j'ai opté pour une évocation *ab initio*, que je justifie par un *curriculum vitae* qui s'est déroulé en trois temps professionnels et qui m'a donc menée à passer les concours de l'enseignement dans un processus de reconversion. Puis, c'est en tant qu'enseignante agrégée du secondaire que j'ai passé mon DEA (Diplôme d'Études Approfondies) sur l'œuvre poétique de Vicente Aleixandre, avant de préparer ma thèse.

La démarche de la thèse correspond donc ainsi, pour moi, à une seconde reconversion, impliquant, outre les travaux de recherches proprement dits, une transition préparatoire en vue d'obtenir un poste universitaire, concrètement des charges de cours dans diverses universités, et ce, pendant plusieurs années. C'est également par ma thèse – comme par une porte – que je suis entrée dans l'univers du Siècle d'Or. Cette genèse a eu lieu à un moment de ma vie où j'avais une expérience professionnelle déjà confirmée et une certaine maturité, c'est pourquoi j'aborde, ici, le processus de ma recherche, depuis ma thèse dirigée par le Professeur Augustin Redondo, en mentionnant, en particulier, le travail en séminaire et deux publications déjà anciennes, antérieures à l'obtention de mon doctorat.

De plus, comme il apparaît tout au long de ma synthèse, mon sujet de thèse, à savoir l'édition critique du *Cancionero* de Sebastián de Horozco, a joué un rôle fondateur pour la suite de mes recherches, puisque cette œuvre ouvre de nombreuses perspectives sur la littérature et la culture espagnoles, en s'inscrivant dans une période de l'histoire qui voit l'achèvement du Moyen Âge et l'instauration d'importants changements de paradigmes sociaux, scientifiques et artistiques. Le XVI^e siècle, à travers cette œuvre apparaît naturellement comme un conducteur culturel – au sens énergétique du terme « conducteur » –, qui invite le chercheur à suivre la dynamique évolutive des formes, poétiques, narratives et théâtrales dans leur devenir finisécularaire et au-delà, dans la première moitié du XVII^e siècle.

Il n'est donc pas étonnant que mes travaux embrassent également la poésie de l'époque baroque, le théâtre lopesque et caldéronien, mais aussi les narrations pastorales du milieu du XVI^e siècle et picaresque ou cervantine de la fin de ce même siècle.

Je peux dire que l'iconographie est entrée dans mes enseignements avant d'entrer dans mes recherches et c'est bien là une illustration de la perméabilité entre les deux activités telle que je l'évoque depuis le début de cette introduction. La réflexion et la documentation qui, nécessairement, accompagnent l'élaboration des cours m'ont incitée à introduire de plus en plus

de relations entre littérature et peinture dans mes enseignements et j'ai commencé à participer à des travaux de recherches (séminaires, colloques) où la visualisation était en question.

Mon entrée à l'Université à l'âge de quarante-cinq ans a donc été une nouvelle ère de mon existence d'une intensité certaine, où des expériences aussi diverses que l'enseignement et la préparation aux concours de recrutement, la participation au jury du CAPES d'espagnol ou encore la direction du Département de Langues Romanes étaient imbriquées dans les travaux de recherche, ou encore les aventures éditoriales, apportant maints contrastes que je devais métaboliser dans la construction de ma connaissance du monde universitaire.

Par conséquent, le travail que je présente dans ce dossier correspond, en même temps, à la somme de ce vécu universitaire, dont la synthèse donne un aperçu analytique, et à une étape supplémentaire concrétisée par la recherche inédite. C'est là le pas de plus ou le franchissement qui révèle une ligne entre un avant et un après, notamment parce que ma réflexion s'est portée sur un objet nouveau et s'est donc elle-même renouvelée en explorant un univers de pensée et des correspondances esthétiques.

Ce travail fut véritablement un transport, intellectuel et spirituel, transport dont la condition d'existence est la communication ou le dialogue avec l'autre, en l'occurrence, ici, l'autre des arts littéraire et cinématographique. Finalement, une certaine culmination anime intrinsèquement ce travail qui marque, en quelque sorte, la fin d'un processus, mais aussi constitue à lui seul un processus entier, fini, sans pour autant n'être qu'une fin.

J'ajouterai que cette recherche m'a été un accomplissement, en ce qu'elle a requis en moi des ressources méthodologiques, intellectuelles, stylistiques, différentes de celles que j'avais mises en œuvre pour ma thèse. La joie, le plaisir, résident ainsi dans la variété.

L'élaboration de la synthèse constitue une autre plongée en soi, puisqu'elle s'effectue dans les filons du travail passé et, donc, dans ceux de la mémoire, qui peut s'arc-bouter sur les écrits réalisés au fil des années, mais qui garde aussi dans ses chambres plus ou moins obscures une bonne partie des processus intellectuels, eux-mêmes enracinés dans un monde total, je veux dire par là, celui de la personne en son entier. La part de construction *a posteriori* fait désormais partie de l'histoire de ces travaux et, en quelque sorte, les dispose en une muséographie qui, tout en étant personnelle s'offre en sa spectacularité à quelques visiteurs. Aussi, le développement qui se déroule en chapitres peut-il aussi bien se comprendre comme une succession de salles où les objets sont des écrits enchâssés dans une parcelle de leur histoire.

Mais, au contraire du phénomène décrit dans le *Musée imaginaire* (1965) de Malraux, ces objets figurent là pour leur sens et, donc, en raison de leur fonction, brièvement restitués dans la synthèse qui, elle-même se définit ainsi comme le vestibule – à moins qu’il s’agisse d’un *seuil* – du volume consacré aux articles proprement dits.

J’ai souhaité organiser cette mise en perspective de mes travaux en respectant seulement la chronologie en tant que cadre logique d’ensemble – début et fin –, à l’intérieur duquel le temps ne compte que comme temporalité ou rythme interne aux objets (travaux), puisque tout n’est que durée, j’entends par là que la vie d’une idée ou d’une quête n’est pas linéaire mais n’est pas non plus finie – au sens où elle n’a pas de fin – ; elles surgissent et resurgissent à des moments distants les uns des autres mais dans leur propre développement.

Dans le premier chapitre, « Approches de l’humanisme », l’on trouvera logiquement, à travers les notions d’approches et d’initiation, mes débuts dans la recherche. Dans ces débuts se détache une thématique associée à un type de discours (thème féminin/dialogue), deux éléments qui réapparaîtront de façon récurrente dans le devenir de mes travaux. En toute logique également, j’ai accordé à la langue une place initiale en vertu de sa primordialité dans les textes et dans tout travail critique. Elle est, pourrait-on dire, l’impératif catégorique de toute pensée, et, en tant que telle, je la présente depuis différents points de vue et travaux, à savoir la recherche lexicale ou la traduction. La pensée de la langue était aussi au cœur de la problématique de ma recherche inédite, dans la question de la parole divine et de la communication linguistique de cette même parole à un peuple qui ne parle pas la langue de Dieu.

L’ancrage de l’humanisme dans mon histoire personnelle s’articule avec la découverte du travail en séminaire, où la rencontre avec les chercheurs confirmés constitue un double apport : celui de leur personnalité scientifique et celui de l’objet dévoilé par leurs discours ou par mes premières recherches.

Dans mon deuxième chapitre, « Savoirs, transmissions des savoirs, *épistémè* », après un préambule de type méthodologique qui vise à expliquer que je m’attache tantôt à des formes et tantôt à des thèmes mais que l’une et l’autre ne seront de toute façon jamais dissociés, je présente mes travaux sur les savoirs scientifiques au filtre de la littérature, en soulignant le rôle de la littérature – et son sens – dans la transmission des savoirs et dans la construction d’un discours du savoir à une époque donnée, d’où mon emploi du terme « *épistémè* ».

Cette *épistémè* n'est pas insensible aux formes mais au contraire elle les comporte toutes, c'est pourquoi, l'un de mes travaux sur la poésie d'époque baroque figure dans ce chapitre, au titre du propos traité par les poèmes concernés.

La société humaine est génératrice de tous les phénomènes culturels mais elle est aussi un important objet de réflexion – réflexion le plus souvent transmise par les élites ou émanant de ces dernières, à l'époque concernée. C'est pourquoi elle occupe l'ensemble du troisième chapitre intitulé « Société, sociabilités : Cour et peuple, hommes et femmes », chapitre où j'expose plusieurs travaux concernant les projets de société, les conflits sociaux ou les relations qui sont à la fois sociales, sentimentales et morales entre hommes et femmes.

Dans le quatrième chapitre, « Parémiologie : démarche intellectuelle/phénomène de discours », j'expose mes travaux sur les proverbes compris en tant que discours mais également en tant que courant intellectuel particulièrement actif dans l'humanisme. Dans mon parcours personnel, cette forme de discours a fait partie de mes préoccupations dès le départ, avec l'indexation et le commentaire des proverbes d'Horozco. J'ai même songé, un moment, à en faire le sujet de ma recherche pour le travail inédit, soit en approfondissant la question de la poéticité du proverbe, soit en étudiant l'homme proverbial, j'entends par là le rapport entre l'esprit de l'auteur humaniste et son désir de collectionner les proverbes.

Sous le titre « Poétiques », j'ai établi mon cinquième chapitre consacré à la poésie lyrique médiévale, précisément celle qui figure dans le *Cancionero de Stúñiga*, spécifique en raison de son lieu d'élaboration (la Naples aragonaise d'Alphonse dit le Magnanime), et à la poésie lyrique de la Renaissance et de l'époque baroque. Je regrette de ne pouvoir inclure ce travail-ci dans le recueil d'articles joint à ce dossier, puisqu'il n'est pas encore publié, néanmoins je tiens à le mentionner parce qu'il correspond à un choix de travailler spécifiquement la poésie, qui fut et reste le genre que j'affectionne en littérature. À ce titre je peux mentionner également que les poèmes que j'ai traduits dans le cadre d'une anthologie collective ne peuvent pas non plus être présentés ici, parce que cet ouvrage n'est pas terminé.

Une place importante de mes travaux revient au théâtre, c'est pourquoi le chapitre six, « Être, paraître et apparaître, clef du spectacle », lui est dévolu, dans lequel j'y ai établi le rapprochement entre le jeu et la réversibilité, deux modalités de la transformation de l'être et du monde, qui se manifestent au théâtre mais aussi dans la folie. Cette dernière n'est pas abordée pour son intérêt médical, mais pour la dimension symbolique que certains esprits ingénieux et

critiques des XVI^e et XVII^e siècles y ont saisie pour en exploiter la puissance de distanciation et de dérision.

Je poursuis dans le septième chapitre, intitulé « L'imagination, l'image et la question de la représentation » mon propos sur le théâtre, mais, cette fois, en tant que représentation. Or la notion de représentation fait appel également à la présence par l'image. Celle-ci peut représenter grâce à son existence matérielle mais aussi par un surgissement dans la vue intime de l'esprit, de l'imagination. C'est en travaillant sur le processus de l'imagination, chez certains auteurs, que j'ai entamé une réflexion sur le rapport entre imagination, image et représentation. De la représentation par l'image à la représentation théâtrale, il existe, certes, une distance, mais un phénomène de face-à-face entre le regardant et le regardé caractérise les deux types de représentation. Le théâtre et l'image se rencontrent aussi de deux autres façons : l'une, où l'image est inclusive si elle est intégrée dans la mise en scène et l'autre, où elle est englobante, si le jeu théâtral est filmé.

Ces étapes de mes travaux m'ont acheminée vers l'idée que j'ai exploitée dans ma recherche inédite.

Le chapitre huit, « Conception, édition. La revue *Savoirs en Prisme* », est dédié à l'exposé de mon travail pour la revue électronique interdisciplinaire *Savoirs en Prisme*, dont je dirige le comité de rédaction et dont j'ai coordonné plusieurs numéros avec des collègues d'autres disciplines que la mienne.

Finalement, le chapitre neuf, « Pour conclure, mes projets », présente quelques perspectives de recherches et des travaux, déjà en cours ou prévus, et, donc, à terminer ou à effectuer.

I. Approches de l'humanisme

Quelques années après avoir commencé à enseigner, en tant que professeure agrégée du second degré (1988-2004), je désirai prolonger les études littéraires avec lesquelles m'avaient permis de renouer les préparations aux concours du CAPES (1987) et de l'Agrégation (1988) externes. En effet, les programmes proposaient, entre autres périodes, des thématiques et/ou des œuvres des XVI^e et XVII^e siècles, telles que *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León, ou *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, à côté de la question sur la Compagnie de Jésus, ou encore, du mythe donjuanesque, question, cette dernière, qui obligeait à considérer l'œuvre du romantique José Zorrilla à partir de celle, baroque et fondatrice, du mercédaire Gabriel Téllez, *alias* Tirso de Molina. L'univers que laissaient approcher ces questions me semblait tout à la fois ardu mais fondamental pour comprendre la culture espagnole et, en particulier, sa richesse littéraire, aux prolongements transpyrénéens et même européens.

C'est ainsi qu'après avoir nourri un vif intérêt pour l'œuvre poétique de Vicente Aleixandre, sur laquelle j'avais effectué mon mémoire de maîtrise (1985) et mon DEA (1989), je m'orientai vers une période dans laquelle il me fallait entrer moyennant un effort d'acclimatation intellectuelle et méthodologique certain, car l'approche des textes dits « classiques » exige quantité de savoirs préalables.

1. Initiations à l'histoire culturelle

Quand, en 2004, j'ai été élue sur le poste de l'URCA, que j'occupe actuellement depuis bientôt seize ans, mes recherches s'étaient déroulées jusque-là et ce, depuis 1992, au sein de mon séminaire de Paris III, le CRES (Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles), puis, CRES-LECEMO (*i.e.* Les cultures de l'Europe méditerranéenne occidentale), dont la direction assurée par le Professeur Augustin Redondo, fut, au début des années 2000, transmise au Professeur Pierre Civil¹.

¹ Ce séminaire est aujourd'hui dirigé par la Professeure Paloma Bravo.

Ce séminaire s'intéressait alors au vaste champ de l'histoire culturelle, à partir de notions ou de processus qui permettaient d'enquêter sur des archives socio-historiques et sur des textes littéraires, afin de cerner le fonctionnement, les causes et les évolutions, mais aussi les influences et les héritages de phénomènes déterminés, tels que le pouvoir, les relations sociales, les métiers, l'enfance et l'éducation ou le corps, dans toutes ses dimensions, tant physiologiques que symboliques. Les outils épistémologiques que constituent les notions de « représentation » et d'« image », ou encore de « tradition », permettaient de dissocier une réalité difficilement saisissable, et qu'il faut aborder avec précaution, de la perception qui en est livrée par le discours, les gravures et la peinture. Mais ces outils étaient opérationnels dans la mesure où, sans eux, il est impossible d'établir les correspondances justes entre les divers plans culturels et conceptuels que constituent toutes les productions de l'esprit humain.

À cette époque – *in illo tempore* –, il était non seulement admis mais attendu qu'un groupe de recherche publiât ses travaux. Ainsi, ceux du CRES firent l'objet de publications régulières, au sein des « Publications de la Sorbonne », aux Presses de la Sorbonne Nouvelle, dans une collection identifiée par une présentation graphique et typographique tant de la couverture que des pages de ses différents volumes.

Pour autant, le CRES était très ouvert aux intervenants étrangers et à ceux d'autres universités, ouverture encore enrichie par l'organisation de colloques, lesquels constituaient de véritables rendez-vous, voire des retrouvailles scientifiques, mais également humaines. J'étais alors doctorante, et qu'il me soit permis d'évoquer cette période initiale, mais aussi initiatique et, pour moi, véritablement fondatrice et inoubliable. Autrement dit, je ne peux l'éluder de mon parcours, à l'heure où j'écris cette synthèse.

Je me rendais régulièrement aux réunions de ce séminaire qui avaient lieu le lundi matin mais, hélas, je devais en partir avant d'avoir pu écouter dans sa totalité l'intervention qui était programmée, car, enseignante en lycée durant toutes ces années, je ne pouvais disposer du temps qui m'eût été nécessaire pour profiter pleinement de ce séminaire. Néanmoins, j'y intervins, même si je ne pouvais le faire qu'en fin d'année, quand les cours s'arrêtent peu à peu, au moment des épreuves du baccalauréat.

1A. Étude d'un chansonnier individuel du XVI^e siècle

Le chansonnier qui a constitué mon objet d'études en vue du doctorat se compose d'un ensemble de trois cent quatre-vingts pièces poétiques, théâtrales et, très marginalement, en prose. Il provient d'un seul auteur, Sebastián de Horozco, qui ne l'a pas publié, et qui n'a été véritablement découvert que dans le dernier tiers du XIX^e siècle, alors que c'est son fils, Sebastián de Covarrubias, qui fut à l'origine du premier dictionnaire de la langue « castillane ou espagnole », le *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611).

Cet ouvrage s'inscrit dans la tradition des chansonniers médiévaux, tout en marquant la rupture d'avec cette tradition. En effet, les chansonniers médiévaux étaient le fruit de compilations réalisées par un poète ou un homme de lettres, qui regroupait tous les poèmes qu'il jugeait dignes d'être conservés. Ces compilations résultaient donc d'une intention ou d'un projet conservatoire et, en cela, la conscience du conservateur marque d'un sceau humaniste cet acte qui, par ailleurs, leur octroie une place dans l'histoire de la littérature.

De plus en plus, au XVI^e siècle, fleuriront les chansonniers individuels, plaçant l'auteur, unique, cette fois, à la tête d'une initiative littéraire et personnelle, par laquelle il entend composer, conserver et, souvent, promouvoir son œuvre. Une telle entreprise n'empêche pas l'intégration par ce même poète de quelques poésies dites « ajenas » (*i.e.* d'autres auteurs), soit parce qu'il les trouve remarquables, soit parce que son exercice de la poésie est, à l'occasion, social et qu'il engage des partenaires, dans des groupes de poèmes dialogiques.

Je veux simplement indiquer, ici, que la nature de mes recherches m'a incitée à porter un regard élargi sur les œuvres, et ce, afin d'éviter les ruptures ou l'omission de sens possibles. J'entends par regard élargi, en l'occurrence, la prise en compte de l'histoire médiévale des chansonniers, ainsi que celle de la poésie médiévale grâce auxquelles je pouvais identifier et comprendre les processus de continuité et de rupture. À cette précaution culturelle s'ajoute, bien sûr, la double contextualisation de l'auteur, à la fois, dans son environnement socio-historique, et dans l'entier de sa production littéraire, ce qui ouvre les voies de la lecture intertextuelle.

Ces principes de recherches ont configuré ma manière de travailler, ma méthode d'investigation, de lecture et de compréhension.

1B. Le thème féminin et le dialogue, au cœur de mes premières recherches

En 1993, je présentai, au CRES, la monographie de Paloma Derasse Parra intitulée *Mujer y matrimonio: Málaga en el tránsito a la modernidad*², qui traite du régime matrimonial, des dots apportées par les femmes et des arrhes versées par les hommes, ainsi que de leur transmission dans le couple, à partir des documents notariaux. Cette étude, géographiquement très ciblée, et portant sur une vingtaine d'années (1496-1518), fait apparaître la participation accrue des femmes dans l'économie des ménages, en biens réels et financiers, et ce, d'autant plus qu'elles appartiennent à une catégorie sociale élevée. Cette évolution met en évidence la disparité entre les conjoints, si l'on considère la disparition, pour le mari, de l'obligation de verser des arrhes. La vie quotidienne affleure au détour de ces comptes et de ces transactions, et elle devient donc palpable pour qui, comme moi, en étudiant les textes littéraires, peut parvenir à une représentation de la société où littérature et histoire se complètent. Mais l'on peut également déduire que l'autorité féminine s'insinue dans la vie par le biais de l'économie.

Une telle lecture entraine dans le cadre de l'étude de la relation entre hommes et femmes, thème que le Professeur Augustin Redondo, en civilisationniste qui travaille dans la perspective de l'histoire culturelle, entendait étayer sur des données autant que possible objectives et réelles du fonctionnement de la société de l'époque. Toujours dans cette thématique, j'exposai une analyse des relations entre hommes et femmes, en tant qu'elles sont mises en scène dans le discours poétique dialogique, hérité de la *tenson* médiévale, et s'inscrivant dans le sous-genre burlesque médiéval de la *matraca*³.

Par ailleurs, je participai à un colloque, avec ma première contribution à un tel événement, dans laquelle j'analysai l'image de la femme, toujours dans le chansonnier d'Horozco, en mettant en relation la tradition pétrarquiste et celle qui, lui étant organiquement opposée, puise à la source de la misogynie judéo-chrétienne, mais aussi à celle festive du jeu,

² La référence complète de cet ouvrage est Paloma Derasse Parra, *Mujer y matrimonio: Málaga en el tránsito a la modernidad*, Málaga, Diputación Provincial, 1988, 149 pages. Mon travail comporte 27 pages, dont deux tableaux où sont synthétisées, dans l'un, les participations financières et matérielles des membres du couple à partir des documents notariés et, dans l'autre, les valeurs des éléments du trousseau, par types d'objets.

³ « Les relations hommes-femmes mises en scène dans le *Cancionero* de Sebastián de Horozco », à lire dans *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, Vol. X, p. 141-149.

où le rire, comme expression proprement humaine, quoique marginalisée, trouve son lieu littéraire⁴.

Or, cette parole féminine se met parfois au service d'un discours d'auto-défense, lui-même mis en perspective dans un cadre burlesque. La lecture en est, par conséquent, complexe.

1C. Dans l'univers de la recherche

Ainsi formée dans un séminaire d'histoire culturelle, où les relations entre civilisation, littérature et beaux-arts sont constamment mises en valeur, et ayant soutenu, par ailleurs, une thèse qui, elle-même, avait impliqué un travail pluriel, sur les plans des thèmes et des genres littéraires, j'abordai l'univers de la recherche, en tant qu'enseignante-chercheuse, avec un esprit prédisposé à toutes sortes de thématiques.

J'ai eu, dès le départ, la chance de mettre en œuvre, dans mes cours de 3^{ème} année de Licence, mais également dans ceux de préparation des étudiants aux concours du CAPES et de l'Agrégation externes d'espagnol, la transmission de cette culture complexe du Moyen Âge et du Siècle d'Or, depuis différentes approches disciplinaires : la littérature, l'histoire de la littérature, l'histoire de la langue, la linguistique, la grammaire et la version.

Depuis 2017, à cette palette disciplinaire s'est ajoutée l'iconographie, dont j'assure la partie correspondant aux XVI^e-XVIII^e siècles (en Licence 3), tandis qu'en Master 2, je suis chargée d'un cours d'« iconographie espagnole pour l'enseignement ». Ce cours est une opportunité offerte aux étudiants d'aborder, à partir d'un thème ou d'une classification, différentes périodes de la peinture espagnole (et d'autres formes iconographiques, la photographie, le dessin, la gravure). Par exemple, à travers le thème de l'enfant ou par le biais des genres du portrait et du paysage, les étudiants – dont beaucoup n'ont jamais suivi la moindre formation en cette matière – peuvent apprécier différentes esthétiques et en saisir les éléments constitutifs.

Je me permets d'insérer ainsi quelques remarques sur la partie pédagogique et disciplinaire de mon métier d'enseignante-chercheuse, car, pour moi, elle est essentielle, et je

⁴ « Jeux de la parole féminine dans le Cancionero de Sebastián de Horozco », à lire dans *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Vol. IX, 1994, p. 117-126.

m'efforce donc de ne pas établir de rupture dans la dualité de cette fonction, définie par un terme double, articulé d'une façon quelque peu siamoise, mais que j'assume entièrement. Cela ne m'empêche pas de ressentir toutes les différences entre ces deux activités, voire, parfois, les incompatibilités, que le souci d'accomplir ma mission me commande, sinon de surmonter, du moins d'ignorer.

Dès le départ, j'envisageai la poursuite de la recherche suivant la modalité d'interventions dans des colloques. Ces événements répondent, en effet, au principe d'une composition équilibrée entre le travail personnel, qui s'effectue en solitaire, et le moment du partage qui, tout à la fois, est celui de l'exposition et du dialogue, celui du fruit personnel et, aussi, collectif.

Il est vrai que je ne songeai pas à m'enfermer pour produire un travail, quantitativement plus important qu'un article, et absolument individuel. Cela correspond, sans doute en partie, au fait que j'avais besoin de connaître le monde universitaire, si différent de celui de l'enseignement secondaire.

C'est pourquoi je procédai en répondant à des appels à communiquer dans des colloques dont les thèmes me permettaient de partir d'un terrain avec lequel je m'étais plus ou moins familiarisée mais qui, en même temps, m'offraient la possibilité de prolonger une investigation, et également de diversifier mes champs de recherches ou, même, d'explorer des éléments nouveaux, formellement ou thématiquement parlant.

2. La langue, creuset culturel

À juste titre, une œuvre littéraire – au sens moderne du terme⁵ – du XVI^e (siècle) ou du XVII^e siècle, apparaît comme un creuset culturel, puisque l'on y trouve, renfermé dans le génie de la langue⁶, les références aux structures sociales de l'auteur, aux conceptions morales et

⁵ À cette époque, tout ce qui est écrit entre dans le champ des « Buenas Letras » mais tous les écrits ne sont pas des œuvres littéraires, à regarder et à interpréter pour leur énoncé, leur récit et, conjointement, pour leur « manière » – langue et style, ou *ingenio*.

⁶ Chaque langue a son génie, mais il est difficile d'en définir les causes et les caractéristiques, cf. Jean-Claude Chevalier, « Le génie de la langue française », *Modèles linguistiques*, 3 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 07 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ml/423> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.423>. Dans le cas de la langue espagnole, le regain d'intérêt – pour ne pas dire le culte – suscité chez le groupe des « poètes de 1927 » par la langue de Góngora pourrait, au moins, être un indice de la pérennité de ses traits.

philosophiques ou scientifiques, en vigueur ou discutées, ainsi que la récupération des traditions littéraires antiques, dont fait partie la mythologie, mais aussi médiévales, et enfin, l'influence de la Renaissance italienne.

Le *Cancionero* de Sebastián de Horozco (1510 ?-1580 ?) est, à ce titre, représentatif, même s'il cultive davantage la tradition poétique issue du Moyen Âge espagnol que la « nouvelle poésie », celle des formes italianisantes, introduites par Joan Boscan et Garcilaso de la Vega.

2A. La langue et les univers de la création littéraire

L'élément premier de ces connaissances est la langue des XVI^e et XVII^e siècles, qui recourt à une syntaxe encore imprégnée de latinismes, et dont le lexique a, soit disparu dans la langue moderne, soit évolué sémantiquement ou, même, morphologiquement.

Certes, le cursus de la licence d'espagnol LLCER offre une formation linguistique, à travers les versions classiques et l'étude des œuvres ; certes, la préparation aux concours permet de prolonger et d'approfondir ces connaissances, mais l'univers de cette langue est si complexe que chaque texte, chaque œuvre nous obligent à affûter nos propres outils de réception, et l'intuition fait parfois partie de la démarche de compréhension. En effet, cette langue intègre une conception du monde différente de celle de notre présent, mais aussi, la forme d'esprit de chaque auteur – son *ingenio* – est, quant à elle, tout à fait spécifique.

La question toute centrale de la langue, je la retrouve dans toutes mes activités, qu'il s'agisse d'enseigner la littérature, la version, ou bien, les langues médiévale et classique, ou encore, de découvrir ou redécouvrir un texte. Ainsi, après une première lecture fluide et intégrale d'un sonnet de Garcilaso, où les étudiants pourront relever un champ lexical particulier, commencer à débusquer le/un sens, je les invite à en observer la structure syntaxique, l'ossature, qui, *via* un subordonnant anaphorique, ou *via* l'amorce regardante d'une comparative, instaure une mise en attente du sens et en organise progressivement la complétude qui se réalise dans l'espace mesuré mais total du sonnet. Je pense, par exemple, au sonnet XIV « Como la tierna madre », ou encore, au sonnet XXIII, qui développe le topique du *carpe diem*

« En tanto que de rosa y d'azucena »⁷. Il me vient également à l'esprit sa *lira*, la chanson V, à Violanta Sanseverino, « Ode ad florem gnidi » (Ode à la fleur de Gnido)⁸, dont la « baja lira » a été étudiée par Christine Orobítg comme la tonalité de chant et le choix instrumental qui configurent l'écriture de la mélancolie garcilasienne⁹.

C'est pourquoi j'ai choisi de présenter, lors d'une conférence à l'Université L'Orientale de Naples, qui s'inscrivait dans un programme intitulé *Metamorfosis en la literatura y el arte españoles* (1515-2015), dirigé par Encarnación Sánchez et Roberto Mondola, une relecture du Sonnet XIII, « Dafne », de Garcilaso, qui, tout en s'inspirant d'Ovide, et tout en rappelant la chanson XIII de Pétrarque, proposait l'interprétation d'une réélaboration subjectivée de la naissance du laurier d'Apollon.

Dans ma relecture, j'identifie le moi poétique avec le regard interne induit par le spectacle de la métamorphose et avec l'Apollon innommé. Le silence de son nom rend le trinôme Dafne-moi poétique-dieu Apollon défaillant : Apollon n'est pas, il est un non-dit, avec lequel le moi poétique se livre à un jeu de substitution, laissant place à l'incertitude d'un tiers, occulté, usurpateur potentiel du second. Le jeu de ce mystérieux trinôme s'articule avec l'effet pictural instauré par la langue – *ut pictura poesis* –, ici totalement consacrée à la description mimétique. Dès lors, c'est le tableau lui-même qui est mis en abyme dans le (à l'intérieur du) cadre des quatre strophes du sonnet. Le lecteur, ainsi invité à le regarder, est alors institué en voyant-voyeur, devenant complice du moi poétique. La mise en abyme fonctionne donc comme un jeu de miroirs infini : le moi poétique se tend le miroir qu'est pour lui Apollon, alors qu'il tend au lecteur le miroir du tableau-poème, où le lecteur pénètre, s'identifiant à l'œil interne. Narcisse se cacherait-il dans les miroitements de ce désir concupiscible, aussi inépuisable qu'est illimitée l'absence d'Apollon, et qui est celui-là même où lecteur et moi poétique se rencontrent ? Quoi qu'il en soit, Dafne, objet du commun désir, est la beauté à laquelle, universellement, le poème – le poète – aspire et qui, tragiquement, est aussi universellement insaisissable, ou plutôt, aimable dans la seule tradition littéraire, fondée par elle, et qui la perpétue¹⁰.

⁷ Cf. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa* (1543), éd. de Bienvenido Morros, Barcelone, Crítica, 2001, p. 36 et p. 49, respectivement.

⁸ *Ibid.*, p. 90-97.

⁹ Cf. Christine Orobítg, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Université Toulouse-Le Mirail, 1997, p. 149-150.

¹⁰ Cette conférence, du 7 décembre 2016, avait pour titre : « La metamorfosis de Dafne en la poesía de Garcilaso de la Vega ».

Pourtant, Garcilaso constitue une exception dans la langue classique : le « Prince des poètes » a en effet suscité l'admiration de ses contemporains et de tous les poètes des générations suivantes, précisément pour la clarté de sa langue, et pour la simplicité de son vocabulaire, généralement dépouillé de mots savants ou rares.

Cependant, il semble que, dans les textes de la langue classique, le rapport entre le signifiant et le signifié ne soit jamais définitif : il s'impose toujours comme une plasticité qui déborde de ce qu'il énonce, qui le renchérit, ainsi que le font l'hendiadyn ou le pléonasme. L'impression qui s'ensuit est que le texte se plaît à exister, se réjouit de son propre être textuel. « L'écriture est ceci », écrit Roland Barthes, « la science des jouissances du langage [...] (de cette science, il n'y a qu'un traité, l'écriture elle-même) »¹¹. Plaisir du texte, « texte de plaisir », au sens où le lecteur se délecte du fruit tendu par l'auteur ou plutôt par le texte, – *dis-fruta*, terme dont le préfixe indique la distinction et l'extraction –, alors même que son auteur s'en est aussi délecté, au milieu, peut-être, des douleurs et des doutes propres au processus de l'écriture.

Peut-on alors émettre l'hypothèse que l'écriture symbolise un processus enivrant, dans lequel l'auteur se laisse emmener et qui le rend dépendant de sa plume, laquelle finit par prendre – s'arroger – la parole (les mots), comme elle le fait à la fin de *Don Quijote* ? Et, d'une certaine façon aussi, en étant instaurée par le narrateur poétique comme « champs » (« campos »), à la fin de la *Soledad primera* de Luis de Góngora, dans l'hésitation même créée par la polysémie due à la plurifonctionnalité de « pluma », qui ouvre le vaste silence de la fin, à l'instant précis où la plume se lève ? Existerait-il une relation, à l'intérieur même de cette pratique des lettres, entre l'autonomie de la plume et celle des personnages, nés de cette même plume ? Cette autonomie atteint sans doute l'apogée de son expression avec *Guzmán de Alfarache* (1604) et, quelques années plus tard, avec *Don Quijote de la Mancha* (1615), une autonomie particulièrement stimulée et même engendrée par la colère qu'a déclenchée chez leurs auteurs Mateo Alemán et Miguel de Cervantes la publication d'une seconde partie apocryphe, de Mateo Luján de Saavedra *alias* Juan Martí, en 1602, pour le premier, et d'Alonso Fernández de Avellaneda, en 1614, pour le second.

¹¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, Coll. « Tel Quel », 1973, p. 14. L'auteur distingue le texte de plaisir, celui qui met en appétit les critiques parce qu'il est porteur de la culture, des savoirs, et qu'il en est le produit – son langage est encratique –, du texte de jouissance, qui, à l'inverse, rompt avec ces savoirs, instaure un langage nouveau, néologique, quitte à être ennuyeux. Or, effectivement, les textes auxquels nous pensons se prêtent au commentaire, à un méta-savoir et à un métadiscours, attisent et appellent le langage et l'exercice de la pensée mais, néanmoins, ils transmettent l'idée que leur élaboration relève du plaisir d'écrire.

La genèse de cette spécificité des lettres espagnoles résiderait en fait dans une pratique de la narration homodiégétique, datant du Moyen Âge, et dont Juan Ruiz, l'Archiprêtre de Hita, serait, avec son *Libro de Buen Amor* (1330-1343 ?), le représentant le plus notoire, sinon l'initiateur. L'intégration de l'« autor » parmi les personnages de *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1494) constitue un autre versant de cette liberté du dire, autorisée par la personne homodiégétique, dont le jeu puissant allait se doter d'une complexité énigmatique, particulièrement dans l'anonyme *Lazarillo de Tormes* (1554). Sans avoir produit d'articles sur ces œuvres, j'y ai longuement réfléchi et travaillé, et je continue de le faire, non seulement parce que, en raison de leur valeur fondatrice, elles font partie de mes programmes de littérature de Licence, mais aussi parce qu'elles ont figuré aux programmes des concours, il y a quelques années.

Comme j'avais étudié *Don Quijote*, en tant qu'agrégative, il me parut indispensable de lire *Guzmán de Alfarache*, œuvre avec laquelle le roman de Cervantes entretient une filiation complexe et diffuse à la fois. En effet, leurs histoires éditoriales, elles-mêmes étrangement similaires, pour ce qui est de la structure bipartite, perturbée ou incitée par l'intervention d'un imposteur, illustrent le phénomène de transtextualité, dans le sens défini par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982). Lorsque l'on m'invita, en 2009, à publier sur le thème des « univers fictionnels », j'en profitai donc pour étudier ces véritables stimulations de l'invention narrative, que constituent les plagiats et les vols littéraires, par les réactions qu'ils suscitent, dans un article intitulé « Le Règlement de compte littéraire au Siècle d'Or : quand la fiction doit détruire la réalité (les cas de *Don Quichotte* et de *Guzman d'Alfarache*) »¹².

Enfin, j'aimerais prolonger ces courtes réflexions autour de la langue littéraire en évoquant la traduction, car les invites du texte classique finissent par provoquer chez le lecteur « curieux » le désir d'y répondre linguistiquement, en se livrant à l'exercice de la traduction. Celui-ci signifie, pour moi, la recherche de la meilleure tournure pour exprimer tout ce pétilllement de la langue espagnole. Je m'y suis essayée particulièrement pour la poésie, en

¹² Jordi Bonells et José Garcia Romeu (dirs.), *Les Univers fictionnels, Babel*, Toulon, Université de Sud Toulon-Var, n° 19, juin 2009 : Florence Dumora, « Le Règlement de compte littéraire au Siècle d'Or : quand la fiction doit détruire la réalité (les cas de *Don Quichotte* et de *Guzman d'Alfarache*) », p. 33-70 et consultable en ligne : <https://doi.org/10.4000/babel.233>; <https://journals.openedition.org/babel/index.html>.

insérant, dans mon édition du *Cancionero* de Sebastián de Horozco publiée en 2016¹³, des fragments de poèmes traduits.

Le *Cancionero* de Sebastián de Horozco abonde en jeux polysémiques, dont l'effet est de multiplier les possibles du sens. Leur compréhension passe par l'analyse lexicographique, que mon travail d'édition a placé au premier rang de mes recherches, car, de l'élucidation d'un terme et de ses variations, dépendent, non seulement le sens de l'ensemble d'un poème, mais aussi son ancrage dans une situation extratextuelle et dans l'intertextualité.

Par ailleurs, j'ai également traduit de la poésie de Góngora, dans le cadre de travaux qui s'adressent, au sein de séminaires pluridisciplinaires, à un public pour qui la formulation en français est nécessaire¹⁴. Ainsi, dans le cadre d'un séminaire du CIRLEP (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur le Langage et la Pensée), en 2010, je présentai une analyse de la *Première Solitude* (*Soledad primera*, 1613) de Góngora ; l'enjeu consistait à montrer que le lecteur progresse dans la lecture du poème (une *silva*¹⁵), exactement à la manière du personnage poétique, un jeune homme rescapé d'un naufrage, dans son processus de découverte de l'île où son embarcation a échoué. En effet, la lecture s'effectue comme une démarche herméneutique qui, s'adressant à l'écriture même, dévoile la fiction du poème. Les éléments cognitifs de cette découverte ne sont pas seulement symbolisés par le lexique, mais ils sont également portés par la syntaxe. Pour illustrer mon propos, j'ai effectué une traduction littérale, en respectant la syntaxe gongorine, caractérisée par les inversions et les hyperbates déstructurantes, puis une traduction qui, au contraire, permet un accès plus immédiat au sens, précisément en réduisant la perturbation syntaxique, tout en respectant la dimension mystérieuse de l'approche lente et progressive du lieu nouveau.

Le lecteur de la *Première Solitude* de Góngora se maintient agrippé à la phrase, de même que le jeune rescapé l'est à la falaise qu'il gravit, et du haut de laquelle il découvrira l'intérieur

¹³ Florence Dumora, *Le Cancionero du Tolédan Sebastián de Horozco*, Paris, L'Harmattan, 2016.

¹⁴ J'ai proposé au séminaire « Normes, marges, transgression » (CIRLEP), dans le cadre du thème « Île et Insularité », le 23 novembre 2011, un travail intitulé « Lire la *Première Solitude* de Góngora ». De ce travail, j'ai fait un article qui a été publié sous le titre « L'Île de la *Première Solitude* de Góngora : une poétique du renouveau », dans Florence Dumora et Françoise Heitz (dirs.), *Images et insularité, Savoirs en Prisme* n° 1, 2012, p. 205-228 : <https://savoirenprisme.files.wordpress.com/2014/04/13-dumora.pdf>.

¹⁵ Le mot *silva* signifie en latin forêt. La *silva* est une composition non strophique où alternent les hendécasyllabes et les heptasyllabes ; les vers peuvent rimer ou non. Cette forme poétique apparue au XVII^e siècle est issue, en partie, de la chanson-*lira* pratiquée au XVI^e siècle. Dans le cas de la *Soledad primera*, le rapport entre la nature sauvage de l'île et l'écriture en vers libres et, donc, laissée en partie non dominée par la règle poétique, semble évident. Pour l'histoire de la *silva*, liée à la poésie de Francisco de Quevedo, cf. Eugenio Asensio, « Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (Fuentes italianas, derivaciones poéticas) », à lire dans DICENDA. *Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, n° 7, p. 17-32.

verdoyant et heureux de l'île. C'est là, dans cet effort, que se noue le plaisir du texte, alors que le lecteur explore les audaces du langage poétique et qu'il contemple l'agilité qu'elles lui font acquérir. Le lecteur ressent un état d'équilibre du sens, comme si le sens était une crête instable et vertigineuse¹⁶. Le texte, produisant un effet véritablement physique, met en tension le lecteur et sollicite sa patience, il le met en attente, joue avec son désir de comprendre : l'écriture gongorine semble alors cette « profonde déchirure, [imprimée] au langage lui-même »¹⁷. C'est précisément cela qui exaspère les détracteurs de Góngora¹⁸. Le poète de Cordoue ne manie pas, ici, la pointe, concise et incisive, mais le détour tortueux de l'élaboration métaphorique qui, pourtant, n'ignore pas le *concepto*, théorisé par Baltasar Gracián¹⁹. Góngora serait peut-être, alors, suivant le mot de Roland Barthes, le poète qui « déconforte »²⁰.

L'exercice de la traduction poétique s'est présenté à moi comme un défi, et lorsque la proposition m'a été faite de participer à une vaste anthologie de poésie européenne baroque, en français, j'ai accepté avec plaisir, et j'ai traduit une quarantaine de poèmes de Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de Jáuregui, Andrés Fernández de Andrada, Francisco de Rioja, Luis de Ulloa y Pereira et Juan de Tassis y Peralta, Comte de Villamediana²¹. Les sonnets constituent la plus grande partie de ma sélection, à côté de quelques *silvas* et tercets. J'ai cherché à constituer des rimes, ou des assonances, et à conserver un mètre long qui, à l'image de l'hendécasyllabe pour l'oreille espagnole, soit familier, et j'ai donc privilégié l'alexandrin. Dans certaines traductions, le choix s'est posé,

¹⁶ Dans son ouvrage intitulé *Góngora o la invención de una lengua* (León, Universidad de León, *Lectura y Signo*, anejo III, 2012), Mercedes Blanco étudie le rapport de Góngora au sublime, suivant les paradigmes de la poétique et de l'esthétique en vigueur à son époque, *ibid.*, p. 43-62.

¹⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 22.

¹⁸ Nous renvoyons aux travaux récents de numérisation de l'œuvre de Góngora et des éléments de la polémique autour de son œuvre, réalisés dans le cadre du LABEX OBVIL (Observatoire de la Vie Littéraire) de Sorbonne Université (<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/>) sous la direction de Mercedes Blanco, ainsi qu'au numéro de *e-Spania* intitulé « Nouvelles méthodes pour une nouvelle poésie : Góngora et les humanités numériques », dans *Stratégies argumentatives dans le dialogue espagnol / Góngora et les humanités numériques / La España de Carlos II*, e-Spania, n° 29, février 2018, Hélène Thieulin-Pardo (dir.), <https://doi.org/10.4000/e-spania.27325>, <https://journals.openedition.org/e-spania/27325>.

¹⁹ Baltasar Gracián définit le *concepto* ainsi : « Consiste pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordia, en una armónica correlación entre los conocibles extremos, expresa por un acto del entendimiento », à lire dans *Arte del ingenio y Tratado de la Agudeza* (1642), éd. d'Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, « Discurso II », p. 140. En établissant la correspondance entre des objets pensables distincts, le *concepto* opère des raccourcis tout en procédant par raccourcis, car le lien ainsi révélé reste non expliqué, et c'est précisément ce qui caractérise la *agudeza*, c'est-à-dire la pointe, le trait.

²⁰ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 25.

²¹ Ce projet ambitieux, dirigé par Gisèle Venet et Anne-Marie Miller Blaise n'a pas encore abouti. Il implique un groupe d'enseignants-chercheurs correspondant aux neuf langues prévues dans ce projet : français, anglais, italien, portugais, espagnol, allemand, polonais, néerlandais et néo-latin. Si cette anthologie devait ne pas aboutir – mais l'on m'assure qu'elle se fera –, je publierai mes propres traductions en 2021 ou en 2022 aux Épure (Reims), comme il en a été convenu avec le directeur du CIRLEP, Thomas Nicklas.

entre alexandrin et décasyllabe. Ce dernier présente une alternative satisfaisante à l'alexandrin pour traduire l'hendécasyllabe, quant à la fluidité et à la longueur métrique. En ce qui concerne la traduction du sonnet, qui, en tant qu'histoire complète, forme un petit univers, elle a impliqué pour moi d'accéder à un degré de saisie du sens tel qu'il m'autorise une autonomie par rapport au texte d'origine et me permet une réécriture, dont le lien avec l'original tient à l'idée, à la cohérence et à la fluidité internes, et non pas à l'exactitude de la traduction lexicale.

J'ai ainsi appris à lire la poésie en faisant travailler mon état d'esprit réceptif, à partir de l'écoute de la syntaxe, des anaphores et répétitions, de tous les jeux d'antithèse, de polysémie ou de dilogie, mais aussi des sonorités, de la longueur syllabique des mots clefs et, enfin, des accents. C'est dans l'harmonie d'ensemble que se joue le glissement vers les tournures et les tonalités de l'autre langue, qui n'est pas la traduction, mais l'obtention du sentiment d'une équivalence poétique. Participent de cette élaboration la transformation et la recréation, les glissements de sens et, même, les ajouts, faisant de la traduction poétique, pour moi, un champ, un exercice de réécriture²².

2B. Fragments de discours littéraires

L'étude du *Cancionero* devait me permettre d'appréhender, non seulement une diversité de thèmes et de genres littéraires, mais encore, le mouvement même de l'histoire et des modes de pensée qui portent certains phénomènes littéraires et les font éclore ou s'éteindre.

Le XVI^e siècle est, en effet, une période de transition, tout d'abord au regard de la langue, qui se défait de ses ultimes médiévismes – ou plutôt, qui les fait évoluer –, mais également, au regard de la poésie et du théâtre. La poésie d'alors a récemment intégré les formes italianisantes, lesquelles vont désormais envahir le champ de la pratique poétique, mais pour y être acclimatées et pour nourrir des œuvres originales, quoique toujours plus ou moins influencées par Pétrarque, Le Tasse ou L'Arioste, entre autres. Horozco, dans son expression poétique, en suivant les pas de son aîné Cristóbal de Castillejo (1491-1556), témoigne des dernières résistances qui se sont exprimées, en marge du goût généralisé pour la forme du

²² Voir Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, (1999) 2006, « Le courant de la traduction-recréation », p. 109-115.

sonnet, du tercet (rime tierce), de l'hendécasyllabe même, qui s'est si bien prêté à diverses formes métriques, dont la chanson (qui évoluera en la *silva* au XVII^e siècle).

Le théâtre, qui y apparaît dans des formules primitives appelées *autos*, c'est-à-dire « actes », et qui, dans la perspective historique d'Ignacio Arellano, appartient aux « caminos preparatorios »²³, contient en germe ce qui, dans la *comedia* classique cervantine, puis dans la *comedia nueva* lopesque, sous l'effet d'influences antiques ou bien italiennes, deviendra matière à l'élaboration de l'action dramatique – s'entend de l'*asunto*, qui relève de l'invention – et, avec elle, du personnage et du lieu scénique. Le théâtre d'Horozco cultive, en particulier, la veine religieuse, la première des grandes orientations du théâtre espagnol, identifiées ainsi par Jesús Menéndez Peláez²⁴.

Une autre forme se déploie dans le *Cancionero*, qui a particulièrement attiré mon attention et a nourri plusieurs de mes travaux : ce sont les proverbes. Par leur nature, qui combine forme brève et propos généralisant, les proverbes – ou plus largement les parémies – sont insérables dans le discours, qu'il s'agisse de prose ou de poésie.

Sur le plan de l'histoire culturelle, les proverbes ont représenté un élément caractéristique et fondateur de la pensée humaniste, en tant que propositions sapientielles dont les sources lointaines, antiques, étaient un gage de leur validité. Le travail de récolte effectué par Érasme pour ses *Adages*²⁵ inaugure un engouement pour établir des compilations de proverbes, ou du moins, le stimula en lui conférant une dimension encyclopédique²⁶. Concrètement, il ne s'agissait plus de récupérer une pensée antique présente explicitement dans

²³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, (1995) 2012, p. 19-20.

²⁴ Jesús Menéndez Peláez, *Historia de la literatura española*, Madrid-León, Everest, 1993, II, p. 85-86, cité par I. Arellano, *ibid.*, p. 20.

²⁵ Érasme de Rotterdam, *Adagia*, 1500-1533. La première édition contient quelque huit cents adages, alors que celle de 1533 en contient plus de quatre mille. Le recueil des adages, « trésor de Minerve », qui comprend aussi des lieux communs, exerça une grande influence dans toute l'Europe, grâce à ses commentaires très élaborés et très longs, lesquels constituent un autre trésor de sagesse et de savoirs, cf. Jean-Claude Margolin (trad., éd., présentation et notes), *Le Trésor de Minerve. Les Adages*, à lire dans Érasme, *Éloge de la folie. Adages. Colloques. Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie, Correspondance*, Paris, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1992, p. 101-209. Nous signalons l'édition double (texte original en grec et latin, traduction en français) complète : Jean-Christophe Saladin (dir.), Érasme de Rotterdam, *Les Adages*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, 5 vols.

²⁶ Il faut signaler, en Espagne, l'œuvre précoce d'Íñigo López de Mendoza, Marquis de Santillane (1398-1458), dont une édition de 1498 numérisée est accessible sur le site de la Biblioteca Nacional de España (Biblioteca digital hispánica : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000177120&page=1> consulté le 6 juillet 2020), cf. *Proverbios*, Sevilla, por Menardo [U]ngut aleman y Stanislao [P]olono (compañeros), 1498.

les œuvres philosophiques, entre autres²⁷, transmises à travers les âges, mais de faire fonctionner l'écriture compilatrice comme un filet à papillons, en quête des formes orales – *verba volant* –, transmises de génération en génération et, donc, éprouvées par cette vitalité de l'usage. Ces proverbes constituent la sagesse populaire, laquelle correspond au bon sens, au savoir pratique issu de l'observation des faits ou des phénomènes, auxquels la répétition a donné force de loi, naturelle ou sociale, mais qui révèlent également des grands principes, lesquels, aujourd'hui, sont mis au compte de la psychologie familiale ou de la psychologie du groupe.

Les compilateurs, nombreux, rivalisent quantitativement à qui réunira le plus de proverbes, alors que Juan de Mal Lara conçoit sa « *philosophía vulgar* » (Séville, 1568)²⁸ avec le souci d'ordonner les proverbes et alors que, en outre, en bon érasmien, il les éclaire d'un commentaire érudit.

Les compilations de proverbes, sur le plan épistémologique, répondent à une conception du savoir dont l'exhaustivité est perçue comme possible, grâce au principe de la liste, ce que j'aborde *infra* dans le chapitre IV. La liste se situe par rapport à un autre mode de recueil, qui correspond à la pensée anthologique. Celle-ci ne se veut pas exhaustive mais, au contraire, implique la notion d'extraction sélective par rapport à un ensemble, lui-même conçu comme total, et elle convoque donc, dans son principe même, l'évaluation d'une qualité artistique, ou d'un intérêt intellectuel, plus ou moins subjective et plus ou moins attentive à une renommée préexistante. Or, pour moi, l'anthologie prend forme dans les *cancioneros* en Espagne. J'ai analysé dans ce sens l'élaboration du *Cancionero General* de 1511, œuvre opiniâtre due à Hernando del Castillo, qui annonce une tâche multiple dans son « Prologue » : recueillir, classer, diffuser. Ce chansonnier constitue un prototype dans la mesure où son compilateur opère en étant visiblement partagé entre l'idée de recueil et l'idéal d'exhaustivité²⁹.

Ces trois formes et genres que sont la poésie, le théâtre et les proverbes m'ont donc mise sur la voie de mes recherches plurielles. Mais ces formes sont inséparables de la matière conceptuelle et thématique qu'elles expriment et véhiculent ; or, dans le choix de mes recherches, le thème a prévalu sur la forme, parce que, semble-t-il, les axes de recherches des

²⁷ Érasme commente ainsi son travail de compilation : « Je me suis promené parmi les jardins bigarrés des auteurs et j'ai cueilli au passage, comme des fleurettes de toute espèce, pour les tresser en guirlande, les adages les plus anciens et les plus remarquables », cité dans J.-Cl. Margolin, *op. cit.*, « Introduction », p. 105.

²⁸ Voir Juan de Mal Lara, *Philosophía vulgar*, Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano (éds.), Madrid, Cátedra, 2013.

²⁹ J'ai présenté en janvier 2014 un travail qui a été publié plusieurs années après sous le titre « Le *Cancionero general* de 1511 et la fondation de l'anthologie en Espagne », à lire dans François Géral (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques, Rencontres », 335, 2018, p. 115-136.

séminaires, de même que les sujets des colloques, privilégient les thématiques, d'ailleurs croisées avec une périodicité et/ou une aire géographique. Toutefois, j'ai exploré tour à tour la prose, la poésie, les proverbes et le théâtre, m'efforçant de ne négliger aucune de ces expressions littéraires, dont j'avais étudié les commencements et les évolutions à l'occasion de mon travail sur le *Cancionero*.

Dans l'éventail de ses thèmes, j'avais pu aborder un certain nombre de questions qui intéressent un esprit curieux, formé à *utroque jure*, et appartenant à la catégorie moyenne de la société tolédane, la riche ville siège du plus puissant archevêché d'Espagne. Le thème féminin, tant par le biais de l'anti-pétrarquisme que par celui du rapport entre les hommes et les femmes, les questions médicales ou sanitaires, la nourriture et l'agriculture, en particulier la viticulture et le commerce du vin, mais aussi les relations sociales – familiales, amicales, harmonieuses ou conflictuelles – et, enfin, le monde juridique constituent la plus importante part des thématiques abordées dans la poésie de Sebastián de Horozco.

Il était donc naturel, pour moi, que je désire en prolonger l'exploration chez d'autres auteurs et dans d'autres genres littéraires.

II Savoirs, transmissions des savoirs, *épistémè*

Le mot *épistémè* désigne, ici, autant le savoir que la conscience de ce savoir et, donc, les discours que ce mouvement conjoint savoir/conscience met en œuvre, dans des contextes qui recouvrent l'entier de ce qu'il est convenu d'appeler la culture³⁰.

À l'époque dont il est question, la culture savante prend une ampleur particulière grâce à la diffusion que lui permet l'imprimerie. La culture savante et la culture écrite se recourent, mais si, de façon complémentaire, la culture populaire est orale, en réalité, il s'en faut de

³⁰ Michel Foucault désigne avec ce terme l'ensemble des catégories linguistiques qui servent à appréhender la culture, le savoir d'une époque (TLF), mais, au cours de son œuvre, ce sens a évolué, cf. Patrick Juignet, « Michel Foucault et le concept d'épistémè » à lire dans *Philosophie, science et société*, 2015, <https://philosciences.com/philosophie-generale/la-philosophie-et-sa-critique/10-michel-foucault-episteme> (dernière consultation le 13 juillet 2020).

beaucoup pour que le seul critère écrit/oral suffise à établir une distinction nette. Dans le champ de la littérature, et spécifiquement de la poésie, la mémoire a servi de registre et la voix d'élément transmetteur. Ainsi, comment établir que la poésie épique ou les *romances* qui en sont dérivés seraient passés de la culture populaire à la culture savante ? Assurément, l'oralité a été une forme populaire, mais elle a versé dans l'écrit ses contenus, de telle manière que l'écrit est un vaste creuset où le savant et le populaire se mêlent, quand il s'agit de productions lyriques ou versifiées, par exemple.

Ainsi, les textes oraux, que nous ne pouvons connaître que par l'écrit qui les a, à un moment déterminé, fixés, au moins dans une de leurs versions, peuvent-ils s'appropriier des éléments de savoir et, donc, ce que j'appelle *épistémè* n'exclut aucun type de manifestation ou plutôt aucun type d'origine culturelle, c'est-à-dire d'expression.

1. Les options conceptuelles de ma recherche

Dans le domaine littéraire, on peut aborder la recherche de plusieurs façons : soit on s'intéresse aux formes, et celles-ci serviront de paramètres de choix et d'objets d'étude, soit on s'intéresse à des thématiques qui renverront les questions de forme et de genre au second plan dans l'investigation. Malgré la claire conscience que l'on a du caractère indissociable des deux dimensions, l'étude contraint parfois le chercheur à les séparer. Toutefois, les genres littéraires constituent une catégorisation souveraine qui s'impose conjointement avec le thème traité, et qui prévaut donc souvent dans les choix d'études thématiques³¹.

C'est ainsi que, lorsque le choix du thème a prévalu – la médecine, le courtisan, le masque... –, je le traitai en raison de son application dans un texte donné – dont, certes, l'idée s'imposait avec le choix du thème. Mais j'ai également opté, plus d'une fois, pour sélectionner un genre en tant que lieu d'un objet d'étude thématique, sorte de contenant ou cadre conceptualisant, ou, au contraire, pour le travailler en tant que tel, afin de réfléchir sur sa nature ou sur ses capacités évolutives ou comparées dans les champs littéraire et culturel.

³¹ Ainsi Pierre Le Gentil a-t-il séparé les « thèmes et les genres » des « formes » dans son étude fondamentale de la poésie médiévale, cf. Pierre Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge* : t. 1 : *Les Thèmes et les Genres*, Rennes, Plihon, 1949 ; t. 2 : *Les Formes*, Rennes, Plihon, 1952.

2. Représentations et transmissions des savoirs

Le XVI^e siècle, on le sait, est un siècle de révolutions épistémiques. J'emploie ce terme au pluriel, non seulement pour rendre compte de la multiplicité des savoirs nouveaux – c'est-à-dire des objets qui deviennent objets de savoirs –, mais aussi de la complexité de leur diffusion, de leur compréhension et de leur intégration dans la culture de leur temps et dans la conscience des contemporains. La première grande révolution épistémique, matrice de tant d'autres, fut la découverte du Nouveau Monde et, subséquemment, la preuve de la rotondité de la terre. Elle s'est faite conjointement au développement de la cartographie et, bien sûr, au développement des techniques de la navigation.

Or, un savoir nouveau ne s'impose pas de façon nette et distincte, ni pour ceux qui en sont les artisans directs – astronomes, géographes, médecins, botanistes... – ni, encore moins, pour ceux qui en sont les récepteurs plus ou moins lointains. Il s'agit, au contraire, d'une lente élaboration et, corollairement, d'un processus de réception à la fois long et difficile.

La représentation des savoirs, qui accompagne leur constitution, se situe donc en marge de l'épistémologie ; elle appartient à l'histoire culturelle et à la littérature, et c'est en cela qu'elle m'intéresse. Elle dépend d'esprits animés par la curiosité, ce trait intellectuel particulièrement opérant à cette époque humaniste, et qui se définit par la sensibilité à ce qui est nouveau, dans le sens où la nouveauté doit être décrite, enregistrée, mais aussi interprétée, afin de s'intégrer dans le monde connu. En effet, l'homme de lettres réalise, en rendant compte du savoir nouveau, un travail d'adaptation à son propre univers mental. Le processus de représentation implique donc, au-delà de la transformation de l'expérience en discours³², une distorsion.

Dans le domaine de la représentation des savoirs, j'ai travaillé plus particulièrement sur la géographie, sur la médecine et sur la botanique.

La géographie – écriture de la terre – prend forme avec la cartographie qui s'intensifie au XV^e siècle et progresse considérablement au XVI^e siècle³³. La connaissance de la terre

³² Si ces représentations sont à comprendre comme des récits de savoirs, on peut considérer l'acte de récit comme acte de transformation de l'expérience en discours, correspondant à un besoin de comprendre ou de s'approprier ce savoir, résultant d'une défaillance cognitive ou symbolique. Nous renvoyons à l'interrogation de Louis Marin se demandant si tout récit, comme acte de transformation, ne résulte pas d'une défaillance, cf. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994 (posth.), p. 130.

³³ Paul Zumthor fait remarquer que les langues médiévales ne disposent pas de signe linguistique pour dire l'espace. Elles ont intégré le terme latin *locus*, le lieu ponctuel, mais pas *spatium* cf. *La Mesure du monde*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 51-55.

comme environnement spatial portant les parties émergées, habitables, passe par le relevé et le tracé des limites littorales et par le report de celles-ci sur un papier qui pose, quant à lui, une question spécifique de cette représentation, celle de l'échelle. De plus, ce travail de fixation présuppose des déplacements exploratoires à travers les mers peu connues ou inconnues, mais qui existent dans l'esprit humain sous forme de légendes, véhiculant toutes sortes de peurs et de croyances. Il en va de même pour les territoires inexplorés.

Dans le cadre d'un programme de recherche sur le milieu naturel et le savoir, j'ai choisi d'étudier le récit d'Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas* (1570)³⁴. J'avais déjà eu l'occasion d'approcher les livres de curiosités, au foisonnement de connaissances encyclopédiques, tels les deux tomes de la *Silva de Varia lección* de Pedro Mexía (1550-1551), qui s'inscrivent dans le mouvement de ces compilateurs du XVI^e siècle, dont l'effort tend à réunir l'ensemble du savoir. On remarque, dans le titre de Torquemada, que l'adjectif « curiosas » renvoie tout autant à une caractérisation de l'objet du livre que, par métonymie, à la curiosité de son auteur. Je me suis intéressée, à partir du « Livre 5 », à la conception des espaces aquatiques et sacrés, en particulier. Il m'a donc paru important d'effectuer une lecture de la *Carta marina* (1539) et de l'*Historia de las gentes septentrionales* (Roma, 1555) d'Olaus Magnus, afin de comparer la présentation des données géographiques et de pouvoir apprécier l'acte de représentation lui-même. L'auteur espagnol, tout en démontrant avec conviction que les connaissances géographiques nouvelles différencient nettement son siècle des époques précédentes, manifeste son souci d'identifier les lieux sacrés en fonction de ces nouvelles données et, ce faisant, montre combien son esprit demeure imprégné de croyances concernant les terres fabuleuses – comme Thulé, *i.e.* l'Islande³⁵ –, les êtres monstrueux qui peuplent les mers boréales et les histoires sur les peuples plus ou moins légendaires, habitants des lieux géographiques qui ne le sont pas moins, tels les Monts Ryphées.

Ce qu'il faut souligner, c'est le rapport imaginaire à l'espace. Quand l'espace est inconnu, il est générateur de mythes tenaces qui se mêlent à la réception de données avérées.

³⁴ « Le Savoir géographique et le sacré dans *El Jardín de flores curiosas* d'Antonio de Torquemada », in *Le Milieu naturel en Espagne et en Italie : savoirs et représentations. XV^e-XVII^e siècles*, Nathalie Peyrebonne et Pauline Renoux-Caron (éd.), Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 59-74. J'avais également présenté un travail de recherches au séminaire du CRES en octobre 2008, portant plus particulièrement sur l'hydrographie.

³⁵ Thulé avait été identifiée par le navigateur grec Pythéas, lors de son voyage en Atlantique et en Mer du Nord, au IV^e siècle avant Jésus-Christ. Ses écrits sur son expédition ont disparu, mais plusieurs auteurs anciens s'en font l'écho, dont Aristote et Plin l'Ancien.

Quand il est connu, mais lié à l'étrangéité, il est à l'origine de mélanges et de transferts, tels ceux sur lesquels j'aurai l'occasion de revenir ultérieurement, dans cette synthèse.

Toujours en relation avec la thématique de la nature et des phénomènes naturels, dont Horozco se fait d'ailleurs l'écho à travers des expériences pseudo-scientifiques versifiées³⁶, je décidai d'étudier certains aspects médicaux du *Dioscórides* (1555) d'Andrés Laguna³⁷.

Cet ouvrage présente la pharmacopée du médecin grec Dioscoride qui, au I^{er} siècle de notre ère, travaillait au service de l'armée romaine. Le labeur de l'humaniste espagnol est multiple. Il traduit le texte original en castillan et y ajoute son commentaire médical. De plus, il indique la traduction des termes botaniques en latin, en grec, en arabe, en catalan, en portugais, en italien, en flamand et en français, à l'appui de son commentaire critique, signalant les erreurs de traductions qui ont conduit à des erreurs parfois fatales, dans l'administration des produits. Laguna y fait part de ses observations botaniques et de sa propre pratique médicale, en indiquant les effets précis des différents végétaux et minéraux sur l'organisme³⁸.

Cependant, il mêle à un savoir fondé sur la connaissance des simples et des produits naturels comestibles ou curatifs éprouvés un autre savoir, hérité, celui-là, d'une tradition orale. En marge des chirurgiens et des barbiers, qui étaient habilités à pratiquer certaines opérations comme la saignée, il s'agit, de l'usage des remèdes de guérisseurs et autres « Célestines », qui relèvent plus ou moins de pouvoirs prétendument occultes et de phénomènes mystérieux, un monde dont la frontière avec la sorcellerie n'est pas toujours étanche, ni bien définie.

On ne peut refermer les pages du *Dioscórides* sans avoir examiné les planches qui illustrent pratiquement tous les végétaux commentés, et qui sont issues de gravures sur bois. En cela, Laguna, qui a séjourné en Italie, s'inspire des *Commentarii in sex libros Pedacii Dioscoridis* (1562) de Pierandrea Mattioli, dont l'herbier, bien plus raffiné, déploie des dessins

³⁶ Par exemple, « El autor a un boticario amigo suyo estando malo del pecho » et « Pregunta que hizo y enbió el poeta al doctor Pero Vázquez », cf. *Le Cancionero du Tolédan Sebastián de Horozco, op. cit.*, n° 172, p. 448, et n° 212-213, p. 511-514.

³⁷ Andrés Laguna, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* (1566), MRA, 1994 2 tomes, édition fac-similé de l'édition de 1566. L'édition de 1555 est désormais consultable en ligne sur le site de la Biblioteca Nacional de España (Biblioteca digital hispánica : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037225&page=1>).

³⁸ Au CRES, en mars 2007, je fis une présentation de cet ouvrage, intitulée « Représentation de la Nature chez Andrés Laguna à travers son *Dioscórides* (1555) », en mettant l'accent sur quelques modalités caractéristiques des conceptions de la nature dans ses fonctions curatives.

souvent presque en pleine page et en couleurs³⁹. Ces illustrations, quelle que soit leur qualité graphique et artistique, en doublant le texte, offrent aux lecteurs une représentation figurée, imagée, de la nature, à vocation didactique. Voilà qui démontre quelle place certains auteurs octroient à l'image dans le savoir. Ces auteurs signalent aussi la conscience qu'ils ont de la fonction complémentaire des représentations visuelles dans la formation de l'image mentale, à laquelle a déjà contribué la description verbale. Mais le langage, malgré tout, peut ne pas se suffire à lui-même et laisser encore place à l'erreur et à la confusion.

Cet ouvrage, sans doute redevable de celui de Mattioli, ne manque pas de témoigner d'un moment épistémologique où la médecine académique, fondée sur des critères hippocratiques et galéniques, œuvre pour s'imposer, et ce, depuis le XIII^e siècle, alors que les remèdes dits de « bonne femme »⁴⁰ sont ancrés dans les mœurs et dans la culture.

La préoccupation pour la transmission d'un savoir ancien, mais aussi pour sa réélaboration et sa modernisation, par un auteur qui conjugue ses compétences de médecin et ses qualités d'humaniste, correspondait à la visée du colloque où je présentai un travail sur le *Dioscوريدes*, tenant compte, notamment, de la dimension linguistique, consubstantielle au processus de diffusion et de migration des savoirs⁴¹.

À travers ces investigations, effectuées dans divers cadres scientifiques, j'ai ainsi dégagé certains enjeux des savoirs et la portée de leur représentation. J'allais poursuivre ces explorations de la représentation de la science médicale, d'une part, à travers le processus de l'intertextualité et, d'autre part, en interrogeant sa réception, c'est-à-dire sa mise en pratique par les patients.

³⁹ Voir Pierandrea Matthioli, *Commentarii in sex libros Pedacii Dioscoridis anazarbei de medica materia*, Venetis, ex officinae valgrisiana, 1565 (BNF: FOL- TE138-56 (B)). Cet ouvrage est désormais consultable sur Gallica, en noir et blanc: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511098p/f12.image>).

⁴⁰ L'Académie française a tranché la question de la fausse étymologie – ou remotivation étymologique – selon laquelle il se serait agi de la *fama* (renommée) desdits remèdes, cf., dans *La Langue française : Dire, ne pas dire. Bonheurs et surprises*, 5 juillet 2018, « Des remèdes de bonne femme ou de bonne fame » (<http://academie-francaise.fr/des-remedes-de-bonne-femme-ou-de-bonne-fame> consulté le 8 juillet 2020).

⁴¹ Voir ma contribution intitulée « *La materia medicinal* de Dioscoride : lecture et réécriture d'Andrés Laguna » à lire dans Nicole Fourtané et Michèle Guiraud (dirs.), *Les Réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Actes du colloque des 29-30 mai 2008, Nancy, Université de Nancy II, 2 vols, 2009 : vol. 1 : « Espagne et Portugal », p. 197-210.

2A. *Pratiques sociales et savoir médical*

Je prolongeais mon étude du savoir médical en interrogeant sa pratique, quand elle s'adresse à l'un de ses destinataires les plus importants, la femme, et je combinais ainsi deux champs, l'un thématique et l'autre topique – la femme est un *topos*. J'allais retrouver, alors, le sujet féminin : j'avais déjà eu l'occasion de l'aborder, mais dans une perspective littéraire, celle du discours poétique, plus particulièrement burlesque. J'allais maintenant m'y intéresser en tant qu'elle est un acteur social, dans les représentations littéraires, mais aussi dans les documents historiques. Or, certaines responsabilités matérielles, domestiques, éducatives, mais aussi morales, lui incombent. Le dernier aspect est essentiel : en effet, l'honneur des hommes de sa famille – père et frères – puis, quand elle est mariée, l'honneur de son mari, occupent la première place dans ses devoirs. Par ailleurs, cette même femme est investie de la responsabilité d'enfanter, c'est-à-dire d'assurer la descendance de sa famille, de sa lignée, si elle est noble, et, si elle appartient à une catégorie laborieuse de la société, d'apporter avec ses enfants, mâles surtout, une force de travail. Qu'elle appartienne à la noblesse ou au peuple, on attend d'elle qu'elle assume sa fonction procréatrice.

Cette responsabilité sociale, et démographique dirions-nous aujourd'hui, se reflète dans les préoccupations médicales, tant en matière d'anatomie que de diète et de conditions de vie.

La fonction procréatrice de la femme, en relevant à la fois d'un destin et d'un programme, est donc peu susceptible de varier. En tant que constante dans la conception de la femme et dans l'image mentale lui correspondant, fortement justifiées par la loi naturelle, cette fonction instaure une tradition, dans les discours et dans la détermination sociale. Par conséquent, il me semblait intéressant d'étudier cet aspect à travers une forme littéraire qui, elle-même, dérive d'une tradition, et en est même la cristallisation, à savoir les proverbes. Je me demandais alors comment les proverbes rendaient compte du rôle procréateur de la femme et, aussi, comment ils recueillaient ou filtraient le discours médical, et précisément, obstétrical.

C'est ainsi que je croisais le discours médical et médicinal, qui englobe toutes sortes de conseils, de recettes et de diètes, avec les proverbes qui, pour leur part, édictent des principes de vie résultant de l'expérience, et adressés surtout au peuple ou/et émanant de lui.

Dans une contribution intitulée « La femme enceinte dans les proverbes et le discours médical au XVI^e siècle : représentations du corps, émergence d'une identité ? »⁴², en m'inscrivant dans la thématique d'un colloque portant précisément sur le corps, je pouvais aborder la grossesse dans une perspective plurielle, à la fois sociale, médicale, pratique et éthique, ce que me permettaient autant les textes de nature médicale ou thérapeutique que les parémies. Il est instructif de constater que, si la femme doit enfanter et doit donc tout faire pour être gravide, sa grossesse ne peut en aucun cas la dispenser de travailler. Bien sûr, la sphère sociale la plus concernée par les proverbes est le peuple. Et, particulièrement dans le milieu rural, les femmes représentent une force de travail, qui ne peut être défaillante à certains moments de l'année, d'où les préconisations pour une grossesse en vue d'un accouchement hivernal.

2B. Discours médical en intertextualité

Après ces différents travaux, familiarisée avec la matière médicinale traditionnelle, celle des simples, des onguents, des pierres broyées, des viscères et autres sangs d'animaux, je savais, notamment à travers les références du docteur Laguna, à quel point cette matière avait pénétré dans les pratiques populaires, pratiques, donc, largement répandues et anciennes. À côté du discours scientifique, qui s'intensifie au XVI^e siècle et, même, y connaît un essor nouveau, les références médicales existent, plus ou moins abondamment, dans les textes littéraires.

On peut alors parler d'intertextualité, à partir du moment où l'on identifie des énoncés, que ceux-ci proviennent de sources écrites ou d'une transmission orale probable. La question qui se pose est celle de leur portée et de leur signification dans un tel contexte. Ces énoncés doivent-ils être compris comme purement référentiels, c'est-à-dire comme de simples renvois à des éléments familiers de la culture collective ? Au contraire, on peut se demander si, au-delà de la fonction de reconnaissance, par les récepteurs du texte, d'un matériau donné, celui-ci n'est pas doté d'une fonctionnalité dans le texte, et s'il ne participe pas de l'élaboration de son sens pour ce qu'il représente, à savoir, une vertu curative, mortifère, ou autre.

⁴² Cette contribution a été présentée au colloque international organisé à l'université de Nancy, par le Groupe « XVI^e et XVII^e siècles en Europe » (EA 3465 ROMANIA), les 20 et 21 novembre 2009. Elle est publiée dans la collection « Europe XVI^e-XVII^e siècles », n°16, Marie-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (éds.), *Réalités et représentations du corps*, Université de Nancy II, 2011, 2 vols. : II, p. 9-34.

Une œuvre telle que *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499-1502) de Fernando de Rojas, cite abondamment la matière médicinale. Cette matière est même en grande partie personnifiée par l'entremetteuse qui a donné son nom à l'œuvre. Celestina symbolise donc cette tradition. Or, tout en incarnant l'astuce et le vice, elle n'est pas dépourvue d'ambivalence, car son savoir pratique la rend nécessaire.

Mais, ce qui me semble significatif, c'est que le discours médical, en tant qu'ensemble logique et cohérent, émane de Pármeno, le plus jeune serviteur du noble Calixto et, par ailleurs, très méfiant envers la vieille Celestina, contre qui il veut protéger son maître. C'est donc un personnage loyal, honnête et avisé qui expose le savoir d'un autre personnage voué à la réprobation. Or, Pármeno, en faisant appel à sa mémoire d'adolescent, manifeste qu'il a reçu tout ce savoir par transmission orale.

On observe que le texte littéraire joue le rôle de recueil, mais aussi qu'il témoigne de la vivacité de la culture orale et des modalités de la transmission des savoirs et des pratiques médicales, auprès de toute personne souhaitant se les approprier. J'ai donc montré comment Pármeno, en dévoilant à son maître les capacités de Celestina, donne voix à la défense de la médecine académique contre les pratiques en marge de la légitimité⁴³.

Mais, ce faisant, la littérature fait parler ces savoirs tout en étant un discours sur eux et, à travers son travail de représentation, elle les soumet à variations et à distorsions et, partant, en crée des figures.

3. Une poésie baroque sur la Conquête : pensée critique ou retour d'un *topos* ?

L'Espagne du XVI^e siècle a joui d'une concordance des savoirs, inédite dans l'histoire, qui a fait d'elle le plus vaste empire, et le plus riche. L'afflux des métaux précieux, qui a favorisé le développement financier et économique des Génois et des Hollandais, entre autres, n'a en revanche pas été favorable à l'économie espagnole, par défaut, de la part de ses gouvernants, d'une volonté politique et d'une perspicacité dans ce domaine. Cette situation peut s'expliquer, entre autres, par l'influence de la mentalité religieuse, laquelle, sans pour autant bannir le faste,

⁴³ « La Matière médicinale de *La Celestina* : donnée culturelle et enjeu dramatique » à lire dans *Babel*, n° 22, Sandra Gorgievski, Odile Lasserre-Dempure, Xavier Leroux (dirs.) *La Celestina : études croisées*, Université du Sud-Toulon-Var, 2010, p. 53-74.

n'a pas favorisé une culture économique de l'investissement, du profit et de la rentabilité. Les historiens Pierre Vilar et Earl J. Hamilton ont analysé les éléments et les processus de cette histoire des métaux et de ses incidences sur la société espagnole⁴⁴.

L'or, l'un des deux métaux les plus précieux, s'est, en réalité, rapidement épuisé, remplacé par l'argent et, aussi, par le cuivre. La monnaie d'or et d'argent est venue à manquer, et les banqueroutes successives de l'État ont fragilisé la situation monétaire. La solution consistant à frapper une monnaie constituée d'un alliage de cuivre – le *vellón* – était le signe évident de la raréfaction des métaux précieux.

Dans le cadre d'une thématique sur « Or, trésors et dettes », je proposai alors une contribution sur l'or dans la poésie baroque. En effet, j'avais trouvé, dans mes recherches de poèmes à traduire, certaines compositions dont le ton réprobateur m'avait semblé relever d'une manifestation critique, directement en prise avec l'actualité de l'époque. Tombaient sous le coup de cette critique la navigation, la quête de l'or et la fabrication d'armes de tir redoutablement meurtrières.

Il me semblait pouvoir établir un rapport entre la situation économique et financière d'une Espagne déjà décadente, décrite *supra*, avec l'émergence, toutefois ponctuelle, du thème de l'or dans la poésie baroque. Il ne s'agissait donc point, là, de l'or métaphorique, celui dont la chevelure de la belle dame aimée resplendit, mais bien de l'or rapporté par les bateaux de la Conquête et de la colonisation.

La critique émane, ici, de la sphère savante de la société : on peut donc considérer que cette critique entre dans l'épistémè : nous entendons par là un ensemble de discours qui participent des savoirs, en s'exerçant sur le processus historique d'une société donnée.

Avec ma contribution intitulée « Autour de la variation d'un paradigme poétique : les ors de la poésie espagnole (1545-1645) »⁴⁵, je considérai les compositions d'un groupe de poètes que, au moins pour une partie, l'émulation littéraire rend homogène. Si je ne m'attardai pas sur le commentaire formel, car tel n'était pas mon propos, le genre choisi, en revanche, me permettait de situer le discours en question dans un registre critique, en relation directe avec la situation de l'Espagne. Faisant la part de la posture morale de fray Luis de León et, aussi, celle

⁴⁴ Pierre Vilar, *Or et monnaie dans l'histoire (1450-1920)*, Paris, Flammarion, 1974 et Earl Jefferson Hamilton, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelone, Ariel, 1975.

⁴⁵ J'ai présenté ce travail dans un colloque, et il a été ensuite publié dans Hélène Tropicé (dir.), *Or, trésor, dette. Les Valeurs dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Binges, Orbis Tertius, 2017, p. 397-416.

de la réélaboration du *topos* virgilien de l'*auri sacra fames* (l'infâme soif de l'or), je dégageai des poèmes de Quevedo, de Juan de Tassis, ou de Juan de Jáuregui, parmi d'autres, une pensée commune autour des bouleversements considérables qu'ont provoqués la découverte de nouvelles terres et leur exploitation. Un doute concernant le bénéfice réel de tous ces efforts qui vont à l'encontre de la Nature et des lois naturelles se fait jour, de même qu'un bilan somme toute pessimiste englobant les naufrages, le vice de cupidité sans limite et l'utilisation destructrice des métaux.

Il s'agissait d'évaluer également quels croisements possibles ces postures présentaient avec les discours de défense des Indiens : mais là, précisément est l'élément qui permet de distinguer Lope de Vega, davantage engagé sur ce thème que d'autres poètes, de Quevedo ou de Jáuregui, par exemple.

Le paradigme de cet « or », qui ne se développe que chez quelques poètes et dans un nombre restreint de leurs compositions, revêt une double résonance culturelle, avec le retour à un *topos* antique, et circonstanciel, mais limité à une pensée théologique ou morale qui, chez Quevedo, présente une dimension politique.

L'inclusion nouvelle de ce paradigme qui, lui, est issu du *topos* de l'*auri sacra fames*, revisité dans le contexte des retombées économiques de la Conquête, laisse cependant de côté la question de l'autre. L'« Indien » d'Amérique est presque le tout premier « autre » de l'Européen et, en tant que tel, il est à la source d'une conception de l'autre fondant sa propre terminologie autour du terme « cannibalisme » qui cristallise, à cet égard, la classification de l'autre en tant que sauvage et barbare, dans les discours écrits aussi bien que dans les images, ainsi que l'étudie Carlos Jáuregui dans son livre intitulé *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008). Il y montre également comment ce concept est utilisé dans le discours anti-impérialiste par les *criollos*, à leur tour, et retourné contre les autorités coloniales pour dénoncer l'exploitation des biens et des hommes, au moment où, dès l'époque baroque, émerge la conscience créole (*criollo* désignant celui qui, étant né dans les territoires du Nouveau Monde, se sent délié de tout rapport de soumission envers la Couronne).

Parmi les auteurs de l'époque baroque, Lope de Vega est peut-être celui qui, à travers ses œuvres de fiction, porte de façon marquée un intérêt spécifique à ce Nouveau Monde et à l'altérité, avec sa *comedia* intitulée *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614)⁴⁶.

III. Société, sociabilités : Cour et peuple, hommes et femmes

1. Les projets politiques et la vie commune

Que ce soit à travers le regard d'un personnage homodiégétique picaresque, ou par le biais d'un projet qui s'adresse à la catégorie élevée des courtisans, la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles est un objet de réflexion pour nombre de ses auteurs, qu'il s'agisse de littérature d'invention ou d'historiographie, de morale, ou encore d'arbitrisme. À cet égard, les *Estudios de Historia del pensamiento español* de José Antonio Maravall⁴⁷, où sont analysés les phénomènes sociaux et les mentalités, éclairent les mécanismes qui ont pu être à l'origine de certains mouvements littéraires ou, même, de certaines attitudes d'écrivains.

La verticalité rigide et hermétique de la stratification sociale, associée à l'esprit ségréatif anti-*converso*, n'empêche pas, malgré tout, des changements dus aux mutations économiques et professionnelles. Ainsi se développent de nouvelles catégories – tels les *letrados*, *i.e.* les juristes –, que l'on appellerait aujourd'hui « bourgeoisie intellectuelle » qui, tout en étant actives, peuvent également engranger quelques biens et donner à leurs enfants une éducation.

⁴⁶ Par ailleurs, dans sa *comedia* *El Brasil restituído* (1625), Lope de Vega retrace la bataille navale des Portugais et des Espagnols contre les Hollandais, pour reprendre la Baie (Bahía) de Todos los Santos, mais les Indiens y sont montrés luttant aux côtés des flottes ibériques. Voir l'article de Lygia Rodrigues Vianna Peres, « *El Brasil restituído* de Lope de Vega y *La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos* de Juan . Historia, emblemática, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes : http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/buscador/?q=Rodrigues+Vianna+Peres, dernière consultation le 21 août 2020).

⁴⁷ José Antonio Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, (1975) 2001, 3 vols.

L'aspiration à s'élever socialement va marquer désormais la mentalité espagnole, mais cette tendance n'ira pas sans déclencher toutes sortes de réactions, de réprobation, de raillerie et d'indignation, lorsque, par exemple, il s'agira de l'achat de titres de noblesse. Cette vénalité est un signe de la dégradation économique de la Couronne, bénéficiaire de cette vente, mais également d'une décadence morale, caractéristique de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e siècle.

Si la noblesse semble ainsi dévalorisée et dénaturée par ses nouveaux membres qui, en réalité, n'intègrent pas la haute noblesse de sang et ne seront jamais reconnus par la noblesse de sang, elle s'est également beaucoup discréditée par son immobilisme, sa vie dispendieuse et ses abus de pouvoir.

La société urbaine espagnole, très diversifiée, demeure inscrite dans un cadre bipolaire, si l'on considère la population laïque, formée par la Cour, et le reste de la population, que nous englobons dans l'expression « vie commune », laquelle fait référence, non seulement à la catégorie non noble, mais aussi aux modes de vie partagés par les gens de cette même catégorie.

1A. Le courtisan dans les traités : perspective politique

La noblesse est donc une catégorie problématique : puissante économiquement, elle peut difficilement rendre service au royaume à cause de son oisiveté ; cependant, elle détient tous les moyens d'atteindre à l'excellence morale, artistique et même politique. C'est pourquoi, dans la période humaniste des premières décennies du XVI^e siècle, le noble, assimilé au courtisan, est considéré comme possible modèle. C'est dans ce sens que j'ai proposé un article, intitulé « *Le Courtisan* : clef d'un projet humaniste et politique pour l'avenir »⁴⁸, à partir de l'œuvre fondatrice de Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano* (*Le Courtisan*, publié à Venise en 1527), traduite en espagnol par Joan Boscan en 1534. Ce livre, qui façonne le courtisan idéal, doté de vertu, d'esprit, de capacités artistiques, de grâce naturelle, mais aussi de compétences pour conseiller le prince, connut un retentissement considérable en Espagne. À travers ce portrait, s'exprime la foi des humanistes en l'homme, lequel, jouissant de la possibilité d'être éduqué, raffiné et spirituel, peut accéder à la quasi-perfection, celle dont a besoin la société

⁴⁸ Cet article a été publié dans Mary-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (dirs.), *Mémoire et Découvertes : quels paradigmes ?*, Coll. « Europe XVI-XVII », *Romania*, n°13, 2009, p. 237-253.

pour être bien gouvernée. C'est donc un projet de société et un projet politique qui, à mon avis, ne relève pas de l'utopie.

J'ai mis la notion de courtisan en perspective avec la conception médiévale du chevalier, développée par Alonso de Cartagena dans son *Doctrinal de Caballeros* (vers 1444-1445), parce que Castiglione vivait à la Cour du duc Guidobaldo I^{er} de Montefeltro, à Urbino, et qu'il était imprégné d'une culture seigneuriale, en tant que vassal. En outre, comme l'indique José Antonio Maravall, la courtoisie est une valeur médiévale : « [L]a cortesía es un saber moral práctico, un saber trasfundido en virtud; por tanto, una sabiduría »⁴⁹. La réception de ce livre en Espagne s'inscrit, donc, à la fois dans une culture héritière de valeurs médiévales et, aussi, dans l'idée de la *dignitas humanis* qui s'exprime à la Renaissance, avec l'affirmation de la puissance de l'entendement⁵⁰. Mais je ne pouvais éluder le fait que, au XVI^e siècle, en Espagne, la Cour est représentée comme un lieu de mensonge, de fausseté et de trahison et que ces traits, loin de s'atténuer ou de s'effacer, s'accroissent à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle. Par conséquent, la conception et les préconisations de Baltasar Gracián, dans *El oráculo manual y arte de prudencia* (1647) semblent, plus d'un siècle après, inverser totalement cet idéal humaniste, par une vision définitivement désabusée, mais non sans remède.

Mes recherches m'ont aussi amenée à évoquer la Cour et la noblesse à travers la poésie lyrique du *Chansonnier de Stúñiga*, dont le propos demeure étranger aux considérations éthiques, culturelles ou politiques, et dont je traiterai, par conséquent, plus loin.

1B. Le peuple dans les proverbes : perspective anthropologique

À l'opposé de la catégorie sociale des courtisans, qui occupent ou recherchent la sphère du pouvoir, se trouve le peuple, qui vit et travaille en ville ou à la campagne, mais qui participe aussi à la vie religieuse et aux festivités publiques. La littérature écrite, qui appartient au circuit savant de la culture, livre de multiples représentations du peuple, même si celles-ci sont fragmentaires. Les évocations des villes, des campagnes, des voyages, de la vie domestique ne vont jamais sans allusions à toutes sortes d'artisans et de commerçants, aux domestiques, aux

⁴⁹ J. A. Maravall, « La cortesía como saber en la Edad Media », à lire dans *Estudios del pensamiento español*, op. cit., vol. 1: « Edad Media », p. 237-245. Cet article a été publié auparavant dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 186, juin 1965, p. 528-538.

⁵⁰ Voir, par exemple, le *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva (1543).

médecins, pharmaciens et barbiers ou encore aux aubergistes, métiers auxquels il faut ajouter les activités marginales – comme celles des comédiens, des désœuvrés et autres rôdeurs et voleurs – et le monde étudiantin ou artistique.

Au XVI^e siècle, c'est une nouvelle forme de récits, les romans picaresques, qui semble curieusement en prise avec le peuple et, en particulier, avec le monde urbain, donnant même l'impression d'en être un témoignage. La topographie employée renvoie à l'espace réel, d'Espagne et aussi d'Italie, comme dans *Guzmán de Alfarache*. La forme autobiographique, liée à l'itinérance du narrateur, ne fait qu'accroître cette impression d'un regard porté sur l'actualité de son époque et communiqué avec une certaine spontanéité. L'émergence de ce genre littéraire, en effet, a correspondu avec la transformation et la modernisation des villes qui, elles-mêmes, s'adaptaient aux changements d'activités professionnelles nouvelles, attirant certains types de personnes, étrangères ou *forasteras* (d'une autre région), et favorisant les déplacements et les voyages. Séville constitue un exemple de ces mutations, puisque son statut de port du commerce des « Indes » y faisait affluer Espagnols et étrangers, en quête d'une source d'enrichissement, licite ou non, ou, tout simplement, d'une vie nouvelle. De même, Madrid, qui n'était qu'un village, connut une véritable métamorphose à partir de 1571, année où s'y fixa la Cour de Felipe II. Ainsi fut instauré son statut de capitale.

À côté de la littérature pastorale, où bergers et bergères de fiction épanchent leur sentiments au sein d'une nature idéale, la littérature picaresque fait donc figure de réaliste et d'authentique, presque documentaire. Ses personnages et ses actions, situés dans des lieux existant réellement – et permettant donc un système de références réaliste pour le lecteur –, entretiennent des relations complexes avec l'histoire sociale, la religion et l'évolution des mentalités, qu'il s'agisse de la question de la mendicité, du rapport avec les *conversos*, du pouvoir ecclésiastique ou du désir d'ascension sociale. Par ailleurs, les structures et les formes littéraires que l'on y trouve empruntent aux contes folkloriques, aux histoires drôles, aux récits courts (nouvelles), mais également aux proverbes.

Dans le cadre de mon enseignement, je travaille toujours sur ces récits, et j'ajoute que la programmation des concours, une fois encore, me permit d'étudier, en 2007 et en 2008 en particulier, pour les candidats, *Lazarillo de Tormes* (Agrégation) et *El Buscón* de Francisco de Quevedo (Agrégation et CAPES). C'est à cette occasion que je présentai un travail intitulé « El vino en el proceso de degradación del *Buscón* de Francisco de Quevedo », lors d'une journée

d'étude sur *L'ivresse et le vin dans la culture hispanique*⁵¹. Le vin, très présent dans le *Cancionero* d'Horozco, parce que le poète était un *heredero* (petit propriétaire viticole), et ce, au sein d'une ville où le commerce du vin, très lucratif, représentait aussi des enjeux sociaux nombreux, constitue, avec le pain, d'ailleurs, l'un des axes structurels de la vie de Lazarillo qui parvient « au comble de toute bonne fortune » dans cette même riche ville de Tolède. Horozco est considéré par certains comme l'auteur possible de l'anonyme premier roman picaresque, en partie parce qu'il intègre, dans l'une des pièces religieuses de son *Cancionero*, une scène entre Lazarillo et son maître aveugle, laquelle offre plus d'une ressemblance avec la situation romanesque. Le vin dans le *Buscón* est bien moins ce fruit de la terre et du travail des hommes, permettant l'enrichissement de certains acteurs économiques, mais égayant également les réunions amicales, que le liquide carnavalesque de l'ivresse, devenu satirique, ridiculisant et, même, avilissant.

J'ai étudié les représentations des relations sociales entre les personnes du peuple dans deux travaux, dont le point commun réside dans le genre littéraire que j'ai privilégié pour cadre, à savoir les proverbes. En effet, ce thème m'intéressait en tant qu'il transparait dans cette forme brève qui, ainsi que je l'ai indiqué précédemment, est considérée comme recueillant la sagesse populaire et, partant, est, en quelque sorte, le miroir de la vie populaire. Le mot « populaire » est à prendre au sens le plus large du terme car, ici, le peuple, ce sont « les gens », quasiment du point de vue anthropologique, manifestant des passions, des peurs, des hostilités propres à l'humanité. Sous le titre « Les sociabilités conflictuelles au miroir des proverbes dans l'Espagne des XVI^e – XVII^e siècles »⁵², j'ai donc étudié les relations familiales, des plus resserrées aux plus distantes, ainsi que les relations de voisinage et d'amitié, suivant les six cercles familiaux définis par Juan de Mal Lara, et organisés dans une tension centrifuge⁵³. Les exemples démographiques espagnol et français⁵⁴, l'histoire sociale⁵⁵, mais, également, les réflexions anthropologiques de Tzvetan Todorov dans *La Vie commune*⁵⁶, ou encore dans *L'Homme*

⁵¹ « El vino en el proceso de degradación del *Buscón* de Francisco de Quevedo », Journée d'Étude du Département de Langues Romanes de l'URCA sur *L'ivresse et le vin dans la culture hispanique*, organisée par Marie-Madeleine Gladiou et Emmanuel Le Vaguereuse, en Janvier 2008, halshs-00498355 : https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/498355/filename/El_vino_en_el_proceso_de_degradacion_del_Buscon.pdf.

⁵² Cet article est à lire dans Hélène Tropé (éd.), *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Perspectives historiques et représentations culturelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 201-214.

⁵³ Juan de Mal Lara, *Filosofía vulgar*, ed., prólogo y notas de Antonio Vilanova, Barcelone, Selecciones bibliófilas, 1959, 4 tomes.

⁵⁴ Francis Brumont, *Campo y campesinos de Castilla la Vieja en tiempos de Felipe II*, (trad. J. M. Figueroa Pérez), Madrid, Siglo XXI, 1984, et, Jean-Louis Flandrin, *Familles. Parenté, maison, sexualité, dans l'ancienne société*, Paris, Le Seuil, Coll. « Points/Histoire », 1984.

⁵⁵ Didier Lett, *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2000.

⁵⁶ Tzvetan Todorov, *La Vie commune*, Paris, Le Seuil, 1995.

espagnol. Attitudes et mentalités du XVI^e au XIX^e siècle de Bartolomé Bennassar⁵⁷, ont participé à étayer mes propos à partir de faits et de discours s'en faisant l'écho et qui, paraissant anecdotiques, sous-tendent des structures fondamentales de la vie sociale, voire des archétypes de l'esprit humain.

Le second de mes articles pour lequel les proverbes ont constitué un cadre de réflexion, en même temps qu'une forme de discours, a été réalisé dans le cadre d'un colloque dont la thématique « Portes et seuils au Siècle d'Or/Puertas y umbrales en el Siglo de Oro » était séparée en deux volets : le premier consacré aux portes et seuils, considérés dans leur matérialité et leur sens propre, et le second – devant faire l'objet d'un autre colloque –, orienté sur leurs valeurs métaphoriques et symboliques. Je participai au premier colloque ayant pour titre *Portes, seuils, frontières : les lieux de passage* (I), en présentant une intervention que j'intitulai : « “Donde una puerta se cierra otra se abre”. Resonancias morales y sociales del uso de las puertas en las paremias españolas (siglos XVI y XVII) »⁵⁸.

Là encore, la sélection des proverbes, à partir de diverses compilations, produisait un *corpus* d'où se dégagent les fonctions sociales des portes et des limites organisatrices des espaces de vie, collectifs, communs ou privés. Ces structures, matérielles ou plus ou moins tracées, déterminent également des comportements et, avec eux, des valorisations morales. La connaissance de l'autre qui s'établit à travers ces espaces et ces limites est à l'origine de la réputation, du qu'en-dira-t-on et des sympathies et des préjugés qui forgent, dans une bonne mesure, les relations sociales, à l'échelle de l'espace de la vie quotidienne.

À la lumière des recherches de Pascal Dibie concernant l'ethnologie de la porte⁵⁹ et des données anthropologiques sur les rites de passage⁶⁰, l'on comprend que portes et seuils configurent tout un système de repérage à la fois social et moral, et qu'ils aient donc émergé en discours parémiologique.

Corollaires et prolongations de cette structuration fondamentale que sont les portes et les seuils, les représentations de l'enfermement dans la littérature offrent un domaine d'étude

⁵⁷ Bartolomé Bennassar, *L'Homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1975.

⁵⁸ Ce colloque international était organisé à Lyon, en janvier 2018, par le CRISOL 16/17 (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Siècle d'Or et la Littérature des XVI^e et XVII^e siècles). Ses Actes seront publiés dans *Le Bulletin hispanique* en 2022.

⁵⁹ Pascal Dibie, *Ethnologie de la porte*, Paris, Métailié, 2012.

⁶⁰ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Mouton/Maison des Sciences de l'Homme, 1981. Cette édition est une réimpression de celle de 1909, augmentée en 1969.

auquel je me suis également intéressée, mais, cette fois, dans le cadre d'une thématique proprement féminine, que j'évoquerai plus avant dans cette synthèse.

2. Discours littéraires et représentation des femmes

Je parle de représentation des femmes et non des genres car je n'ai pas placé mon travail dans le champ des « études de genres » *stricto sensu*. Je pense que la dualité du corps et de l'âme offre une problématique complexe, qui structure la pensée de la première modernité. Elle constitue la matrice où se place organiquement la question des sexes – *i.e.* la discussion sur la différence homme/femme, mais aussi la défense des femmes –, enracinée dans la conception religieuse, tout comme dans l'organisation sociale du travail, dans la réalité vitale de l'enfantement et de la survie, ou encore dans l'expérience des sentiments ou affects.

Les écrits moraux, mais aussi les œuvres littéraires à proprement parler, contiennent des analyses sentimentales, éclairant parfois des comportements sexuels, à travers les personnages qui donnent lieu à des cas de figure exposés avec perspicacité, comme Dorotea de Lope de Vega, dans l'œuvre homonyme. Les réflexions sur l'hermaphrodisme, qui ont une référence mythologique en Tirésias, s'inscrivent dans l'étude des phénomènes de la Nature, en tant que curiosités. Quant à « l'effémination », terme qui vise souvent une mode vestimentaire, le rejet et les moqueries qu'elle suscite chez les uns indiquent l'adhésion à ces modes et modalités de comportement par d'autres. Enfin, les allusions à l'homosexualité – relation « *contra natura* » – existent, le plus souvent accompagnées d'un ton réprobateur. Mais toutes ces expressions manifestent une certaine conscience des variétés de comportements mis en rapport avec une norme sexuelle, bien que cette conscience semble généralement au service d'une condamnation dans la mentalité collective – c'est-à-dire dans le discours dominant.

Les *Gender Studies*, par leur prise en compte de la psychanalyse, la biologie et la génétique, mais aussi les études sociales, entre autres, constituent un domaine à part entière, dans lequel il me faudrait pénétrer avec une bonne préparation pluridisciplinaire spécifique. Cela dit, je ne m'interdis pas d'utiliser les travaux effectués dans ce domaine, chaque fois que je constate qu'ils sont cohérents avec ma propre visée ou qu'ils me permettent d'introduire un point de discussion. Je dois aussi supposer que certains de mes travaux contribuent à ce que des collègues, en France ou en Espagne, me considèrent comme contributrice des études de genres

puisque j'ai été plusieurs fois invitée à des manifestations scientifiques dont la thématique relevait de ce domaine.

2A. Corps féminin, discours de femmes, auctoritas masculine

Le corps, visibilité de la personne, est soumis à une règle de discrétion, – moyennant l'enfermement, la dissimulation du visage (*rebozo*) – en ce qui concerne les femmes. À cet égard, la dualité spatiale entre intérieur et extérieur détermine les modes d'existence et les domaines respectifs des femmes et des hommes. Cependant les femmes sortent – accompagnées et surveillées –, à moins que leur mauvaise vie, ou, tout simplement, leurs tâches ne les affranchissent, même relativement, de ces contraintes. Quoiqu'il en soit, il semble que la moindre partie vue ou devinée du corps féminin déclenche un discours qui ressortit en même temps au fantasme et à la morale. Le corps féminin, vu ou amplement imaginé, occupe le discours masculin, qui s'octroie parfois un défoulement grossier et obscène, totalement exonéré de toute limite due à la décence. Cette liberté provient prétendument du prétexte et de la justification incontestables que lui fournit la corporalité féminine elle-même, coupable d'être ce qu'elle est. Pour traditionnelle que puisse être l'invective anti-féminine, elle autorise des propos, sans doute destinés à faire rire, mais non dénués d'une certaine violence. C'est ce discours, radicalement opposé à la vision sacralisée de la femme, et rarement compatible avec elle chez un même auteur, que j'ai analysé dans une intervention intitulée « L'autre corps de la femme dans la poésie des XVI^e et XVII^e siècles (Horozco, Góngora) : une contre-poétique », lors d'une journée d'étude sur *L'Esthétique du sale*⁶¹. Toutefois, si l'invective est souvent univoque, dans la poésie burlesque d'Horozco, par exemple, le poète peut introduire une dynamique de dialogue octroyant ainsi un droit de réponse à la femme insultée.

Comme je l'ai déjà évoqué, le théâtre a fait partie, dès mes premières recherches, de mon champ de réflexions et d'études. En tant que manifestation littéraire et, à la fois, phénomène culturel populaire, il ne consiste pas en sa seule textualité, mais il sous-tend tout un univers esthétique – du point de vue de la mise en scène – et social – si l'on considère son public

⁶¹ Cette Journée d'étude du Département de Langues romanes de l'URCA était organisée par Marie-Madeleine Gladieu et Emmanuel Le Vagueresse en janvier 2007. Mon intervention a été publiée sous le titre « L'autre corps de la femme au Siècle d'Or : une contre-poétique et ses significations », publié dans *Hispanogalia*, Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte, 2006-2007, III, p. 195-209.

très divers. Si, dans les *autos* du XVI^e siècle et, même, dans les *Églogas* de Juan del Encina⁶², le peuple pouvait se reconnaître à travers la tonalité populaire d'ensemble⁶³, en revanche, la *comedia nueva* renvoie au public l'image de l'ordre social monarchique, de manière à consolider cet ordre en suscitant l'adhésion de chaque catégorie de spectateurs. La variété des registres de personnages favoriserait donc, à travers un spectacle qui satisfait, l'immobilisme social, suivant José María Díez Borque⁶⁴.

Toutefois l'image du roi, présent dans les *comedias*, semble sous-tendre fréquemment une réflexion sur la monarchie, dans le sens où elle propose la figure du prince juste, qui accomplit un bon gouvernement. Le roi ainsi représenté est exemplaire, offrant, à son tour, un miroir au monarque, miroir qui peut fonctionner de façon ambivalente, soit en indiquant au souverain comment il devrait être, soit en lui laissant entendre qu'il ressemble à l'image tendue par ce miroir.

C'est donc dans le cadre d'une recherche thématique portant sur le corps des femmes héroïques que je fis le choix de travailler sur deux pièces de Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1613-1614) et *Fuenteovejuna* (1619). En dépit de leurs différences, ces deux pièces mettent en scène le thème de l'honneur, dont les femmes sont les garantes grâce à leur chasteté, laquelle se manifeste par l'attitude *decorosa* (« bienséante ») qui, elle-même, est à charge de l'attitude corporelle et se prête, donc, à la représentation théâtrale⁶⁵.

⁶² Les mises en scène, dès le début du XVI^e siècle, étaient élaborées, et les textes eux-mêmes contenaient maints éléments potentiellement représentables, cf. Javier San José Lera, « Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena », à lire dans *eHumanista*, n° 30, 2015, p. 41-82, en particulier les exemples des festivités nuptiales populaires, représentées lors des somptueux mariages de familles nobles, p. 53-55 : https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume30/5%20ehum30.m.sanjose.pdf (dernière consultation le 14 juillet 2020). Je partage cette analyse sur la représentabilité contenue dans les premiers textes théâtraux, comme en témoignent mes propos sur les *autos* du *Cancionero* d'Horozco : malgré la rareté des didascalies, les textes sont loin de manquer d'indices sur les mouvements et l'espace, par exemple.

⁶³ Cet aspect particulier du théâtre du XVI^e siècle ne signifie aucunement qu'il n'inclue pas aussi la représentation du pouvoir, cf. José María Díez Borque, « Teatro del poder en la España del siglo XVI: la imagen del emperador Carlos V », à lire dans *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Majorque, José de Olañeta, 1996, p. 229-257.

⁶⁴ Voir, J. M. Díez Borque, « Lope de Vega y los gustos del “vulgo” », à lire dans *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, op. cit., p. 37-63, et, également, J. M. Díez Borque, *Sociología de la comedia del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976 et, enfin, J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelone, A. Bosch, 1978.

⁶⁵ Florence Dumora, « Engagement corporel des héroïnes du peuple dans la *comedia* lopesque. De la défense individuelle à la réaction collective (*Peribáñez* et *Fuenteovejuna*) », à lire dans Line Cottagnies, Anne-Marie Miller-Blaise et Christine Sukic (dirs.), *Objets et anatomie du corps héroïque dans l'Europe de la première modernité*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 2019, p. 241-264.

Mais le thème de l'honneur s'articule, ici, avec celui du pouvoir, qui s'exerce à deux niveaux : le pouvoir local d'un Commandeur, lequel s'exerce de façon contradictoire ou contraire au pouvoir du Roi. Ces deux pièces mettent en valeur le corps de femmes du peuple – s'entend, non nobles. L'une, la Casilda de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, est l'épouse d'un paysan cossu et jouissant d'une certaine autorité parmi les siens, tandis que l'autre, la Laurencia de *Fuenteovejuna*, bien que son père soit membre du *concejo* (« municipalité »), se caractérise surtout par sa force de caractère et sa détermination. En effet, elle parvient à mener le mouvement de protestation des femmes abusées par le puissant commandeur et à y entraîner les hommes, terrifiés devant le pouvoir du noble local.

L'expression du peuple existe à l'intérieur d'un système où l'harmonie, détruite par un désordre provenant de l'abus du pouvoir local, sera réinstaurée par le monarque, non sans que celui-ci ait fait mener une enquête moyennant des interrogatoires cruels, dans le cas de *Fuenteovejuna*. La stabilité sociale dépend donc entièrement du Roi. Toutefois, le peuple y prend part, et, à travers sa collaboration et son approbation, il représente la parfaite obéissance au monarque.

À côté de mon intérêt pour les discours sur l'amour, présents dans ces deux pièces, l'ancrage historique de *Fuenteovejuna* m'a fait prendre en compte la perspective socio-historique de la révolte populaire, à partir des travaux de Vincent Challet sur la prise d'armes⁶⁶ ou de Robert Jacob sur le meurtre du seigneur au Moyen Âge⁶⁷.

C'est ainsi que j'ai pu conclure que, tels que Lope les a conçus, et en se détachant de la source historique pour créer Laurencia, ces deux personnages féminins, même s'ils mettent en œuvre tous deux le discours de défense féminine, ne fonctionnent pas de la même façon sur les plans symbolique et dramatique. Casilda opère de façon individuelle et locale, et son action est relayée par la figure du mari, tandis que Laurencia, aux contours dramatiques plus aboutis, déploie une énergie collective : atteinte dans son corps, à la différence de Casilda, sa révolte est à l'origine de l'affirmation du groupe social, solidaire devant la torture⁶⁸.

⁶⁶ Vincent Challet, « “Al arma ! Al arma !” », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 4/ 2011 (n° 118-4), p. 21-34 (www.cairn.info/revue-annales-de-bretagne-et-des-pays-de-l-ouest-2011-4-page-21.htm, dernière consultation le 27 octobre 2015).

⁶⁷ Robert Jacob, « Le meurtre du seigneur dans la société féodale. La mémoire, le rite, la fonction » à lire dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 45^e année, n° 2, 1990, p. 247-263 (http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1990_num_45_2_278836, dernière consultation, le 24 octobre 2015).

⁶⁸ Ces deux *comedias*, qui comptent parmi les plus fameuses du théâtre baroque espagnol et, même, lopesque, ont été adaptées pour la télévision espagnole : cf. Federico Ruiz, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, TVE, *Teatro*

Les prolongements de ces deux articles me conduiront à travailler trois sujets et perspectives différents, mais qui peuvent se combiner : la violence cruelle, l'autorité du discours – qui parle et au nom de qui ? – et, enfin, le devenir du théâtre du Siècle d'Or à l'époque contemporaine, où les diverses scènes européennes, tout en développant des expériences qui intègrent les nouvelles technologies, assurent une fonction conservatoire, au regard des textes du passé. Le référent médiéval de *Fuenteovejuna* inscrit cette pièce dans le groupe numériquement important des *comedias* lopesques d'inspiration historique. Mais, à côté de sa qualification au titre de théâtre national, sa dynamique héroïque lui confère une transcendance qui permet aussi, à mon avis, une lecture universelle⁶⁹.

2B. L'écriture féminine de l'Éros contrarié

La question féminine, depuis le début de mes recherches, ressurgit fréquemment, parce que nombreux sont les textes dont les personnages féminins justifient l'introduction de discours sur la femme, que ce soit pour en faire l'éloge, pour la vilipender, ou encore pour en décrire la fonction sociale et la responsabilité morale. Cette prégnance tient à la quasi-omniprésence du thème amoureux dans la littérature de fiction, la poésie et le théâtre⁷⁰. Or, une telle omniprésence s'explique par le legs de traditions croisées, parmi lesquelles, en Espagne, figurent la tradition biblique, la culture orientale – parvenue par les livres en arabe –, la mythologie et les textes antiques, qui rencontrent plus ou moins l'univers de l'amour courtois médiéval⁷¹. S'ajoutera à cette matière complexe le pétrarquisme, qui sera intégré comme renouvellement formel et, à la fois, spirituel du thème amoureux. Cette influence exogène, à son tour, pourra se développer de façon indépendante, ou bien s'associer à des motifs

de siempre, 1967, José Antonio A. Páramo, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, TVE (Estudio 1), 1970, Juan Guerrero Zamora, *Fuenteovejuna*, TVE et RAI, 1972.

⁶⁹ Une étude fait le point sur l'appréciation du théâtre espagnol dans les histoires de la littérature européenne, le cantonnant souvent à une expression nationale, voire nationaliste, avant de lui donner sa place au sein du théâtre européen, cf. Evangelina Rodríguez Cuadros, « Teatro español del Siglo de Oro: del Canon inventado a la historia contada », *Revue internationale de philosophie*, 2010/2, n° 252, p. 247-276 en particulier p. 263-265 et 271-273 : <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2010-2-page-247.htm>, (dernière consultation le 15 janvier 2019).

⁷⁰ Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

⁷¹ Félix Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Genève, Slatkine, 1998.

proprement hispaniques, fraîchement hérités de l'amour célestinesque, mais promis à une longue postérité⁷².

Don Quijote de la Mancha offre une vision de toutes ces traditions littéraires amoureuses, déclinées par ses différents personnages, mais aussi dans le monde animal, où la loi naturelle s'exerce crûment dans une liberté incontestable, dont la représentation n'est d'ailleurs pas dépourvue d'humour. Mais chez les personnages humains, le binôme masculin Sancho Panza/don Quijote anime la dialectique de l'amour simple et sacramentel du mariage, qui fait de la famille une institution, *versus* l'amour comme idéalisation de la dame, qui entretient un repli individualiste, fallacieux et vain⁷³.

Parler du discours féminin – c'est-à-dire sur la femme – revient souvent à travailler à un degré de discours totalement distant de ce que serait une parole véridique – une saisie documentaire. Il s'agit, en effet, de constructions littéraires élaborées par des auteurs, masculins de surcroît, qui se situent dans un monde de production culturelle essentiellement masculin. Voilà donc les lecteurs confrontés, non seulement à des héritages complexes, mais encore à une réception, sinon unique, du moins unifiée par une catégorie homogène de récepteurs qui, à leur tour, en tant qu'auteurs, retraitent cette matière, chacun y insufflant sa créativité ou son *inventio* personnelle.

Devant ce processus, qui rend la représentation très univoque, comment apprécier ou comprendre un discours anti-féminin, ou, au contraire, pro-féminin ? Croiser plusieurs de ces discours pour évaluer à quel degré ils se corroborent entre eux présente l'inconvénient de travailler dans un même cercle de pensée qui, tout au plus, offre quelques variations. L'une des possibilités est le recours aux sources historiques, établies à partir d'archives historiographiques, juridiques, et l'autre est l'accès aux écrits de femmes elles-mêmes.

Certes, les écrits de femmes sont rares à l'époque. Pourtant, parmi quelques religieuses dont on peut lire les écrits de dévotion, ceux de santa Teresa de Ávila nous offrent des éléments

⁷² Par exemple, le personnage de Fabia, dans *El Caballero de Olmedo* (vers 1620) de Lope de Vega, est une réplique, même modifiée, de Celestina ; elle favorise le rapprochement du Caballero de Olmedo, Alonso, et de la dame dont il s'éprend éperdument, Inés. Pour l'histoire du texte, du manuscrit anonyme (1606) à la pièce de Lope imprimée en 1641, voir Francisco Rico (éd.), Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, (1981) 2004, « Introducción », en particulier, p. 56, 62 et 84.

⁷³ En octobre 2017, j'ai été invitée par les services culturels de la ville de Chaumont, pour présenter deux conférences dans le cadre du cycle culturel organisé à l'occasion du quatrième centenaire de la mort de Cervantes, intitulé : *Avez-vous lu le Quichotte ?* L'une de mes conférences abordait le thème de « L'amour, ressort de l'écriture », et s'adressait à un public de lycéens et d'étudiants. Voir en suivant le lien : <http://silos-mla.blogspot.fr/2017/10/conference-plateau-adultes-jeu-19.html>.

sans doute véridiques de son introspection religieuse, pour ne pas parler de sa vie de fondatrice de couvents. En revanche, dans le monde laïc, l'art narratif de María de Zayas, consacré au thème amoureux, met en abyme des récits de femmes⁷⁴. L'écrivaine madrilène met en place un cadre narratif, le *sarao* (réunion nocturne entre amis), qui n'est pas sans rappeler la situation du *Décameron* (1328) de Boccace ou, datant d'une époque bien plus récente, l'enchâssement spatio-temporel – à la fois dans des festivités nuptiales et durant les jours caniculaires de l'été tolédan – qu'a imaginé Tirso de Molina (1579-1648) pour ses *Cigarrales de Toledo* (1624). Chez María de Zayas, la courtoisie des échanges n'est pas sans rappeler l'élégance des manières qui définit la tonalité du *Cortegiano* de Castiglione, alors que, une fois franchi le seuil constitué par le préambule convivial, les récits féminins de *Desengaños amorosos*⁷⁵ déploient des scènes de cruauté.

Si le rapprochement avec *L'Heptaméron* (1559⁷⁶) de Marguerite d'Angoulême, Reine de Navarre, tend à inscrire l'œuvre de María de Zayas dans une tradition littéraire, il faut préciser, toutefois, que l'auteure espagnole – à la différence de la conteuse française, dont certains personnages féminins sont également coupables de malhonnêteté – consacre ce second volume à des récits où, systématiquement les femmes sont enfermées, maltraitées, torturées ou tuées dans des conditions horribles, par leur mari ou par un homme de leur famille. Du point de vue discursif, l'auteure a également choisi de n'accorder la parole qu'aux personnages féminins, opérant ainsi un renversement de l'autorité verbale, telle qu'elle est représentée mais, également, telle qu'elle est conçue à l'époque. María de Zayas met les techniques du récit au service de situations fictionnelles frappantes, quitte à reprendre des thèmes mythologiques ou des emblèmes connus dans la société de son temps⁷⁷. Mais toute cette création est le signe d'une pensée revendicatrice.

⁷⁴ Les lettres des femmes retirées (*recogidas*) seraient certainement des sources d'informations à étudier. Dans le *Cancionero* d'Horozco, se trouve un échange de poèmes entre le poète, porte-parole d'un ami qui veut faire entrer sa fille au couvent, et une religieuse, qui laisse au poète le soin de répondre pour elle. Mais, là encore, l'artifice littéraire contraint à la prudence : rien ne dit qu'il s'agisse véritablement des propos d'une religieuse, cf. « Canciones n° 142-143 », à lire dans F. Dumora, *Le Cancionero du Tolédan Sebastián de Horozco*, *op. cit.*, p. 400-403.

⁷⁵ Les deux séries de récits ont été publiées à dix ans d'intervalle : María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, Saragosse 1637 et *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, 1647 (édition *princeps*).

⁷⁶ Il s'agit d'une édition posthume du texte, non terminé, mais écrit avant 1549, date de la mort de Marguerite d'Angoulême, cf. Nicole Cazauran et Sylvie Lefèvre (éd.), Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2000.

⁷⁷ Voir le livre d'Anne-Gaëlle Costa Pascal, *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 170-178.

En effet, María de Zayas, femme lettrée, déplore la différence radicale qui existe dans la manière d'éduquer et d'instruire les hommes et les femmes⁷⁸. Cette disparité est destinée à prorroger un système qui régit la répartition des tâches et la monopolisation des fonctions d'autorité par les hommes, et au sein duquel l'épanouissement des femmes ne peut être que réduit. Ce système utilise une justification syllogistique, puisque celle-ci est établie *a posteriori*, à partir des conséquences de ce système lui-même, à savoir les incapacités intellectuelles, décisionnelles, rationnelles, observables chez les femmes. Si tout le corps du récit est fictionnel, on peut penser que, symboliquement, il signifie cet écrasement des femmes par la société où les hommes occupent la place dominante, et ce, presque sans partage.

Dans un premier travail, centré sur le « Cuarto desengaño », et à partir de la « cartographie sociale » proposée par Yolanda Gamboa Tusquets⁷⁹, j'ai analysé la combinaison de différents *topoi* – le naufrage, l'île, l'ambivalence féminine, le secret – pour mettre en valeur la portée edificatrice de la cruauté⁸⁰. Don Jaime, qui héberge deux gentilshommes rescapés d'un naufrage, don Martín et son camarade, ne leur cache pas sa façon de traiter son épouse, Elena, qui est dans un état pitoyable. Mais à cette découverte visuelle s'ajoute un récit inédit. En effet, don Jaime raconte, pour la première fois, les raisons de sa conduite et, ce faisant, il se place dans une situation d'aveu. Cette parole libérée précipite un dénouement, mais la soudaineté des événements semble être la cause de la mort d'Elena, bien trop affaiblie pour supporter une émotion brutale. La cruauté dont cette femme douce et pure a été victime sans raison, sa mort,

⁷⁸ Dans le prologue à son œuvre, M. de Zayas s'insurge contre la détermination éducative. Elle utilise aussi le savoir physio-psychologique de l'époque – l'*Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan date de 1575 – pour imaginer le potentiel des femmes : « Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio », cf. María de Zayas, « Prólogo » a las *Novelas ejemplares y amorosas*, éd. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, p. 159-160. Puis, Zayas revient à la charge, dans le « Desengaño Primero: La esclava de su amante », en faisant dire à son personnage « ¡Ah! flaqueza femenil de las mujeres, acobardadas desde la infancia y aviltadas las fuerzas con enseñarles primero a hacer vainicas que a jugar a las armas! », cf. Alicia Yllera (éd.), María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, (1983) 2004, p. 137. On retrouve dans ces mots certains accents de la Laurencia de *Fuenteovejuna*, précisément quand elle dépeint l'effémination des hommes du village (III, 1760, 1770, 1773, 1774), puis quand elle expose sa disposition à occuper leur fonction, cf. Donald McGrady et Noël Salomon (éd.), Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Barcelone, Crítica, 1993, p. 123-125.

⁷⁹ Yolanda Gamboa Tusquets, *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca nueva, 2009.

⁸⁰ F. Dumora, « Tipología socio-moral de lo femenino y lo masculino en un proceso narrativo polifónico. Lectura del cuarto desengaño de *Los desengaños amorosos* de María de Zayas », in *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI-XVII (contexto mediterráneo)*, Encarnación Medina Arjona et Paz Gómez Moreno (éds.), Séville, Alfar, 2015, p. 63-83.

l'aveu, puis la douleur d'un don Jaime demeurant veuf, sont autant d'éléments qui marquent l'esprit de l'un des deux gentilshommes, à la veille de son mariage.

Mon hypothèse est que la représentation de la cruauté des maris fonctionne de pair avec le discours en faveur de l'éducation des femmes, principe fondamental de la défense féminine. Or, un tel discours est présent dans le préambule de ce « Cuarto desengaño », dans la bouche de la divine Lisis, apposé, donc, au récit de l'histoire matrimoniale affreuse⁸¹. La cruauté, discours visuel spectaculaire, doublé ici par l'aveu de don Jaime, est dotée d'une portée édicatrice, dont l'effectivité, dans ce cas, est inscrite dans la diégèse *via* don Martín, le gentilhomme, témoin visuel et auditif, qui retourne en Castille se marier, fort de toute cette expérience. Il ne semble pas que le cynisme l'emporte, parce que son amour, exprimé par son chant lyrique qui ouvre le récit de Filis, prend effet dans un mariage heureux, bonheur auquel l'histoire de don Jaime contribue en servant de leçon.

L'amour est traité en tant que situation de rencontre qui, fatalement, provoque la perte des femmes, comme si l'amour, *via* la séduction elle-même – en effet, *seducere* signifie, en latin, emmener sur un chemin détourné – participait de cette mécanique institutionnalisée du pouvoir masculin. Par ailleurs, il est connu que les hommes avaient le droit de vie ou de mort sur leurs épouses et sur leurs filles, en particulier s'ils estimaient que leur honneur était bafoué, car celui-ci ne se réparait que dans le sang⁸². Il m'a donc paru pertinent de lire les *Desengaños amorosos* comme l'écho de situations et d'événements probables, voire existants⁸³. Pour ce faire, en évitant l'erreur qui consisterait à confondre fiction et témoignage direct, j'ai utilisé des études fondées sur des documents juridiques attestant d'actes violents

⁸¹ « De manera que no voy fuera de camino en que los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres, que los hacen eunucos por estar seguros de ellos », cf. Alicia Yllera (éd.), María de Zayas, *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. 231. Signalons que la thèse d'Eva Tilly conclut à la solution du seul mariage possible pour M. de Zayas, *i.e.* celui avec le Christ.

⁸² Il existe, entre autres, une illustration littéraire de ce droit dans la pièce de Calderón, *El alcalde de Zalamea*. Cette pièce fut représentée en 1636, mais imprimée à Alcalá de Henares en 1651, cf. Ángel Valbuena Briones (éd.), Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea o el garrote más bien dado*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 50-51. La fille de l'alcalde, après avoir été violée, s'offre aux mains de son père, afin que celui-ci lave cet affront en la tuant. L'Alcalde, personnage exemplaire, ne veut point la mort de sa fille. En revanche, le frère de celle-ci tente de la tuer de sa propre épée. Toutefois, dans la pièce de Lope de Vega, *El castigo sin venganza* (1631-1634), ce sont l'épouse et le fils qui, tous deux, meurent exécutés, suivant un plan conçu par le Duc déshonoré, cf. Antonio Carreño (éd.), Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Madrid, Cátedra, (1990) 2010.

⁸³ De tels faits sont corroborés par les historiens, cf. Ricardo Córdoba de la Llave, « Mujer, marginación y violencia: entre la Edad Media y los Tiempos Modernos », à lire dans R. Córdoba de la Llave, (coord.), *Mujer, marginación y violencia: entre la Edad Media y los Tiempos Modernos*, Cordoue, Universidad de Córdoba, 2006, p. 7-27.

commis par des maris contre leurs femmes⁸⁴. Ces études portent sur la population aragonaise, en partie sur des époques complémentaires, de sorte que j'ai pu raisonner par rapprochement. Ce procédé est possible moyennant certaines précautions scientifiques, comme les limites spatio-temporelles, dans ce cas, et la définition de la visée. En effet, il ne s'agissait pas là de comparer les systèmes juridiques, mais seulement de prendre en compte le contenu des plaintes et la façon dont, juridiquement, la qualification de cruauté – car le mot « violence » n'est pas employé alors – est établie.

Il est vrai, aussi, que l'esthétique du sang se conjugue à l'exemplarité, dans la production spectaculaire du théâtre contemporain des œuvres de Zayas, tendance qui caractérise les scènes d'Europe, comme il ressort du volume d'études édité par Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard⁸⁵. La pièce déjà citée de Lope de Vega, *El castigo sin venganza* – où la notion de « castigo » contient le sens médiéval « enseñanza, advertencia », tout comme le verbe français « châtier » – se termine sur une double mort-châtiment, d'ailleurs plus horrible, émotionnellement, que spectaculaire⁸⁶. En revanche, *El médico de su honra* de Calderón (publiée en 1637) se termine avec le tableau spectaculaire de l'innocente doña Mencía, baignant dans son sang⁸⁷.

L'association du contexte littéraire et d'une ouverture interdisciplinaire dans une relecture des *Desengaños amorosos* m'a permis de dégager une signification de nature juridique et sociale de leurs scènes sanguinaires, à savoir l'aspiration à un mariage où la femme ne tombe pas sous le coup d'une cruauté arbitraire⁸⁸, et je confirmai ainsi l'hypothèse de mon premier

⁸⁴ Cécile Lavergne et Anton Perdoncin (éds.), *La Violence à l'épreuve de la description*, à lire dans *Tracés*, Revue de Sciences humaines, n° 19, 2010/2 : « Introduction », p. 5-25, et Martine Charageat, « Décrire la violence maritale au Moyen-Âge. Exemples aragonais et anglais (XIV^e-XV^e siècles) », p. 43-63 ; également, M. Charageat, « La confrontation des genres au tribunal au Moyen Âge (XIV^e-XVI^e s). Une relecture des relations de couples en conflit », *Histoire et genre*, n° 5, 2009 ; <http://genrehistoire.revues.org/index775.html>.

⁸⁵ Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (éds.), *Littératures Classiques, Le Théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e- XVII^e siècles)*, n° 73, 2010.

⁸⁶ En effet, la pièce a été très peu jouée, mais c'est sans doute moins à cause de son caractère scandaleux, moralement, qu'à cause de sa charge potentielle contre le pouvoir politique et contre certaines personnalités, cf. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, éd. cit., p. 27-32. Le sentiment qui s'empare du spectateur, à la fin, c'est « el horror, ante un final trágico que conmueve por la cantidad de asombro que produce y por el extremo inaudito al que llega la justicia ejemplar », *ibid.*, p. 93. Précisément, cet acte de justice laisse aussi, sans doute, une impression d'injustice (pour le public), puisque le Duc est un personnage lui-même immoral.

⁸⁷ Les mots du Roi, Pedro I, qui la découvre dans cet état, sont éloquentes quant au sentiment d'horreur et de consternation qui est le sien, mais qui est destiné à être partagé par le public – la verbalisation permettant sans doute également la pudeur d'une mise en scène implicite – : « Cubrid ese horror que asombra, / ese prodigio que espanta, / espectáculo que admira, / símbolo de la desgracia », III, v. 2876-2879, cf. William Cruickshank, Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 2003, p. 210.

⁸⁸ F. Dumora, « Codes amoureux et criminalités dans les *Desengaños amorosos* de María de Zayas : plaidoyer pour une norme matrimoniale », in *La Vie des Normes, Savoirs en Prisme*, sous la direction de Françoise Heitz et Yann Philippe, n° 3, 2014, <https://savoirsenprisme.com/numeros/n03-2014/dumora/>.

travail. L'explication de cette esthétique, où le sang constitue en même temps un signal, se trouve dans une certaine réalité sociale et humaine. L'auteure construit une sémiologie de la destruction féminine, qui opère dans son corps – vidé de son sang, coupé en morceaux, noyé, affamé, enchaîné – et dans son esprit, troublé par l'incompréhension face aux sévices subis et perçus par la victime comme dénués de sens, ou recelant un sens caché, auquel seul l'homme dont la cruauté s'exécute ainsi sur elle détient le secret.

Le thème et l'esthétique de la cruauté place, encore une fois, le corps de la femme au centre de ma réflexion, et apporte donc une continuité à mes recherches effectuées sur la présence corporelle et vocale de la femme dans la poésie⁸⁹. D'ailleurs, l'une des deux études de Martine Charageat est centrée sur la corporéité féminine dans la terminologie des plaintes, base lexicale et notionnelle qui fournit à l'autrice le matériau pour aborder la question des genres dans le discours et les concepts juridiques.

IV. Parémiologie : démarche intellectuelle / phénomène de discours

J'ai déjà mentionné *supra* quelques travaux effectués dans le domaine parémiologique : ils consistaient à traiter une thématique donnée, au prisme de ce discours fragmentaire, formulaire et décontextualisé. Ce faisant, j'étais de plus en plus invitée à réfléchir, non plus sur les proverbes comme formes véhiculant un thème, mais sur les proverbes comme phénomène discursif et comme mode de connaissance, relevant donc de l'épistémè.

⁸⁹ J'ai insisté sur l'aspect théâtral de la poésie dialoguée, qui donne d'autant plus de relief à l'expression anti-féminine, dans le *Cancionero* d'Horozco (cf. F. Dumora, *Le Cancionero du Tolédan...*, *op. cit.*, en particulier « Introduction », p. 67-72 et 109-120).

1. La collection et la citation : mise en discours des proverbes

En effet, les proverbes suscitent une dynamique intellectuelle visant à l'exhaustivité et, alors qu'ils sont des formes brèves⁹⁰, les compilateurs parviennent à en dresser des *monumenta* – i.e. mémoires, documents – constitués de la matière proverbiale elle-même, à laquelle s'agrègent souvent leurs commentaires, éclairant diversement le sens des parémies, et de façon plus ou moins instructive, pouvant varier d'une compilation à l'autre.

Ces discours, relevés et annotés hors de tout contexte, configurent un type de savoir ou de matière sapientielle, des adages à la philosophie dite populaire, puis aux sentences, qui sont autant de catégories dont la définition est problématique, grâce auxquelles leurs utilisateurs établissent pourtant des distinctions⁹¹. Mais ces discours déterminent également une forme de recension de ce savoir, la compilation ou liste. Dans ce cas, la liste échappe le plus souvent au classement thématique, mais elle adopte l'ordre alphabétique comme classification *a minima*, où chaque sous-ensemble, défini par une lettre de l'alphabet, demeure potentiellement ouvert, contenant ainsi la perspective d'une suite qui instaurera un nouvel état de cette exhaustivité. Il existe donc un rapport paradoxal entre la visée exhaustive et la dynamique de la liste, paradoxe créateur d'un vide, d'un creux, qui précisément fournit aux parémiologues le lieu de leur expression. Celle-ci s'exerce au sein même de l'émulation dont le principe est la surenchère : chaque parémiologue prétend ainsi, de façon explicite ou non, dresser la liste la plus longue, *copiosa* (« abondante »), ou la plus complète jamais établie.

Sebastián de Horozco a ainsi lui-même élaboré une *Recopilación de refranes y adagios comunes y vulgares de España, la mayor y más copiosa que hasta ahora se ha hecho*⁹², en plus de deux autres recensions parémiologiques : le *Teatro universal de proverbios* et le *Libro de*

⁹⁰ Sur la vie de ces formes, leurs transferts et contaminations, en particulier, voir, par exemple, Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, Coll. « Lettres sup. », 2001.

⁹¹ La classification des différents énoncés parémiologiques pose un certain nombre de difficultés, en requérant, par exemple, la révision des critères formels du proverbe communément admis – à savoir, la brièveté, la rime, la symétrie autour d'une césure –. À ce sujet, la position d'Henri Meschonnic est radicale : pour lui, toute tentative de classification est vaine, parce que le proverbe n'est pas une forme, mais un discours, cf. « Les proverbes actes de discours », à lire dans *Rhétorique du proverbe, Revue des sciences humaines*, Lille, n° 163, 1976, p. 419-430 : p. 420-421. Voir une proposition de classification dans Julia Sevilla Muñoz, *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*, Universidad Complutense, 1988.

⁹² Sebastián de Horozco, *Recopilación de refranes y adagios comunes y vulgares de España, la mayor y más copiosa que hasta ahora se ha hecho*, Ms. 1849, Biblioteca Nacional de España (manuscrit désormais consultable en ligne : Biblioteca digital hispánica : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109449&page=1>, dernière consultation le 18 juillet 2020).

los Proverbios glosados, dont les proverbes sont commentés, sous forme de gloses versifiées pour le premier, et en prose pour le second⁹³.

L'acte de la compilation désigne le proverbe comme énoncé, puisque le compilateur en fixe le cadre – il encadre cette matière pour la montrer –, par le biais d'un seuil, ce seuil fût-il réduit au titre et à son nom d'auteur. Si le proverbe ainsi simplement montré n'est pas un discours – car il n'est pas une mise en œuvre discursive –, son inscription en liste lui confère cependant la potentialité de discours, en le présentant dans sa nature empruntable, réutilisable, dans un contexte linguistique, oral ou écrit.

L'autre modalité d'exposition des proverbes consiste en leur citation en situation discursive. À l'intérieur d'un discours – narratif, démonstratif ou dialogué – le proverbe se trouve inséré par opération référentielle. Le locuteur ou le narrateur sélectionne sciemment un matériau préexistant, dont l'appartenance à une culture commune déclenche, lors de cette utilisation, les fonctions à la fois phatique, poétique et, dans une mesure moindre, référentielle⁹⁴.

Cette citation contribue à l'esprit du discours – *ingenio* –, dans le sens où son adaptation relève de l'illustration qui soulignera avec pertinence le propos. Elle peut également se rapprocher du trait d'esprit – *agudeza* – si, sans établir de lien direct avec le propos, elle met en œuvre un mécanisme d'association d'idées ou de concepts subtilement reliés entre eux et à ce même propos. Paul Zumthor expose ainsi trois degrés ou types de rapport entre le contexte discursif et le proverbe cité : l'illustration (« confirmation par le même »), la confirmation par analogie, de type métaphorique et, enfin, un emploi ironique, où le proverbe déconstruit ce que le discours expose⁹⁵.

2. Évolution épistémique des proverbes

Les proverbes ont joué un rôle dans l'épistémè, dans la mesure où, comme je viens de l'exposer *supra*, la conscience de leur valeur philosophique donne lieu à une volonté de

⁹³ Sebastián de Horozco, *Teatro Universal de Proverbios*, éd. de José Luís Alonso Hernández (Ms. B-2439 de la Real Academia), Salamanque, Universidad de Salamanca, 1986 et S. de Horozco, *El Libro de los Proverbios Glosados*, éd. de Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994, 2 vols.

⁹⁴ En effet, « le proverbe généralise la référence, opère une transformation de l'anecdotique à l'axiomatique, de l'indéfini à l'universel », cf. P. Zumthor, « L'épiphonème proverbial » à lire dans *Revue des Sciences Humaines*, CLXIII, 1976, p. 313-328 : p. 317.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 318.

recueillir la matière conceptuelle qu'ils représentent et, qui plus est, d'en analyser la signification et les implications intellectuelles ou culturelles. Ils sont donc un savoir, une manière de penser le savoir qu'ils transmettent et, également, la source d'une méthode de travail.

Mes travaux m'ont amenée à observer que la valeur ou la capacité épistémique des proverbes subissait une évolution, les faisant passer d'un statut où il leur est conféré un intérêt documentaire et conceptuel (scientifique) élevé, chez les humanistes, à un statut où leur matière est vulgarisée à l'envi, voire ridiculisée, chez certains auteurs de la période postérieure (fin XVI^e siècle- XVII^e siècle).

Dans mon article intitulé « *Acerca del sentido de la escritura paremiológica en Las cartas en refranes de Blasco de Garay (1553)* »⁹⁶, je mets en évidence la façon dont l'auteur enchaîne les proverbes, non plus verticalement, mais horizontalement. Il en fait un texte et non plus une liste, néanmoins, ce texte est un discours. Or, l'enchaînement ininterrompu, ou presque, conduit à la non-construction de sens. Autant la liste prétend établir, non un sens, mais un état des lieux proverbial et, ainsi, le lecteur, dans sa lecture verticale, enregistre une rupture d'une ligne à l'autre, autant l'horizontalité subvertit l'intention du collectionneur, en simulant une suite, qui s'avère être un défaut de suite. C'est également le texte, en tant qu'il porte une signification *tissée* au cours de ses lignes, qui se trouve ainsi subverti.

En confrontant, d'une part, le travail scientifique du compilateur, qui cherche à produire un instrument de savoir et, d'autre part, la citation ponctuelle, fruit d'une sélection pertinente, avec cette « fréquence qui peut être qualifiée "d'exaspération" d'un mode d'écrire »⁹⁷, j'ai émis l'hypothèse d'un détournement qui opère sur plusieurs plans. Elle peut se comprendre comme ironie par rapport au labeur parémiologique, dont elle renverse le sens – et physiquement, et intellectuellement. Elle peut se comprendre comme jeu langagier qui teste les limites du sens à l'intérieur même du langage, en cherchant à fondre la forme brève et discontinue dans une forme langagière qui lui est foncièrement différente et opposée : le texte dit la fusion impossible. Enfin, ce langage absurde, placé dans la bouche d'un personnage locuteur – car il

⁹⁶ Cet article a été publié dans Jean-Michel Benayoun, Natalie Kübler, Jean-Philippe Zouogbo (dir.), *Parémiologie. Proverbes et formes voisines*, 3 vols, Sainte-Gemme, Presses universitaires de Sainte-Gemme, Coll. « Paraphrastiques », 2013 : vol. I, p. 359-376.

⁹⁷ J'emprunte cette expression à Jacqueline Cerquiglini et Bernard Cerquiglini, « L'écriture proverbiale », *Rhétorique du proverbe, Revue des sciences humaines*, Lille, n° 163, 1976, p. 359-475 : p. 359. Les auteurs font référence à une modalité accumulative de la fin du Moyen-Âge français. Mon contexte est différent, mais l'expression est pertinente pour mon exemple.

s'agit d'une relation épistolaire – est destiné à ridiculiser les interlocuteurs ainsi que leur verbosité vaine.

Sur le plan de l'histoire littéraire du proverbe et de son devenir épistémique, je me demande également si, sous la plume de Blasco de Garay, n'est pas en train d'émerger un mode ridiculisé-ridiculisant du proverbe, tel qu'on le retrouvera configurant la pensée, le langage et le personnage de Sancho Panza, et où Meschonnic observe « la déchéance sociale » du proverbe⁹⁸. En effet, au XVII^e siècle, apparaît un goût plus marqué pour la sentence, dont la composition est plus complexe, conceptuellement parlant. Par exemple, Gracián délaissera le proverbe pour la sentence.

La surenchère numérique des listes échappe au raisonnement et à la limite que permet le classement du connu, par catégories autres qu'alphabétique, même temporaires et souples. Cette surenchère est imitée et transposée dans le texte linéaire, qui instaure une autre mode compilatrice, critique, celle-ci, en ce qu'elle fait des proverbes un discours absurde.

J'ai, par ailleurs, effectué une lecture des *Migajas sentenciosas* (nd), attribuées à Francisco de Quevedo⁹⁹. Cette compilation d'inspiration stoïcienne réunit, en fait, des sentences héritées de la tradition antique ainsi que des aphorismes provenant d'Antonio Pérez. L'esprit de l'ensemble est proche du *Marco Bruto* (vers 1632) de Quevedo. Cet écrivain manifeste par ailleurs son désintérêt pour les proverbes, devenus selon lui une manie langagière. L'on voit bien que le propos philosophique savant dispose de sa forme et s'éloigne des modes linguistiques des proverbes de sagesse populaire.

Enfin, il faut préciser que les tendances ici décrites n'ont pas signifié la disparition brutale des compilations de proverbes telles que les premiers temps de l'humanisme espagnol les avaient conçues : en effet, Gonzalo Correas réalisa la sienne, qui est le fameux *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627). Le titre indique une distinction établie entre le simple

⁹⁸ H. Meschonnic : « De l'amplification au maniérisme, de Villon à Rabelais et à Cervantès, les proverbes sont passés de l'abus à la déchéance sociale », cf. « Les proverbes actes de discours », *op. cit.*, p. 429.

⁹⁹ En juin 2017, au séminaire du CRES-LECIMO (Paris III) dans le cadre de la thématique *L'Espagne des apparences*, mon travail s'intitulait « *Les Migajas sentenciosas* et l'éthique de l'apparence chez Quevedo ». L'attribution étant discutée, cette œuvre ne se trouve pas dans toutes les éditions de Quevedo, et notre édition de référence est la suivante : Felicidad Buendía (éd.), Francisco de Quevedo, *Obras completas, Prosa* (2 tomos), Madrid, Aguilar, (1966), 6^a edición 1992, t. 1, vol. 1 y 2 : 2, p. 1108-1254.

dicho (dicton, locution) et le proverbe, même si la partie dévolue aux proverbes contient des formes d’extensions diverses. Le Maître Correas a également inséré des commentaires¹⁰⁰.

3. Le proverbe, un mode poétique

Certaines œuvres de la littérature espagnole, telles *La Celestina* et *Lazarillo de Tormes*, mais auparavant le *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, sont représentatives de la citation de proverbes, dont l’usage soutenu a toujours lieu dans le respect du sens, c’est-à-dire que le proverbe et son contexte s’éclairent et se justifient mutuellement.

Dans le *Cancionero* d’Horozco, les proverbes sont cités avec une relative abondance, mais, cette fois, dans le vers et même en qualité de vers. Horozco, comme je l’ai indiqué, est l’un de ces compilateurs animés par le désir de thésauriser les parémies, c’est-à-dire d’en faire un « trésor », mais il a établi un lien double entre les proverbes et la poésie. Tout d’abord, dans ses gloses de l’ouvrage déjà cité *Teatro universal de proverbios*, il intègre fond les proverbes dans des vers octosyllabiques de ses couplets, en introduisant des variantes lexicales ou en les scindant en deux, mettant de cette façon en évidence l’articulation bi-membrée de la parémie ; mais par ailleurs, il les met en discours dans le corps même de sa poésie, et avec une certaine fréquence.

Dans ce cas, l’illustration du poème par les proverbes est si notoire que, sans lui avoir consacré une rubrique spécifique dans l’introduction de mon édition, j’ai cependant accordé à chacune des citations une attention particulière, dans mes commentaires aux poèmes, et qu’il m’a semblé indispensable d’en constituer un index¹⁰¹.

Il n’est donc pas étonnant que, quelques années plus tard, la question de la poéticité du proverbe ait fait partie de mes préoccupations. Je remarquai l’affinité du proverbe avec le vers,

¹⁰⁰ Voir, à propos des différentes éditions de cette compilation, María Antonella Sardelli, « Las ediciones del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas ». *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6, janvier-juin 2008 : <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/sardelli.pdf>. (Dernière consultation le 18 juillet 2020).

¹⁰¹ F. Dumora, *Le Cancionero du Tolédan...*, *op. cit.*, p. 1095-1101. Voir aussi Julia Sevilla Muñoz, « Introducción : Sebastián de Horozco y la paremiología », à lire dans José J. Labrador Herraiz y Ralf A. DiFranco (eds.), *Cancionero de Sebastián de Horozco*, Tolède, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010, p. 53-68. Voir mon compte-rendu, dans *Criticón*, n° 113, 2011, p. 172-181, consultable sur Internet : Florence Dumora, « *Cancionero de Sebastián de Horozco* », *Criticón* [En línea], 113 | 2011, Publicado el 15 junio 2016, consultado el 21 agosto 2020. URL : <https://journals.openedition.org/criticon/2373>.

tant par les jeux sonores que par le rythme produit par la structure elle-même. Or, comme le souligne Zumthor à propos de la poésie des Grands Rhétoriciens, « on ne saurait voir dans ces facteurs un indice de transformation citationnelle, puisque le proverbe comporte quelque effet de rythme ou de rime propre »¹⁰². Le fait poétique est donc intrinsèque au proverbe.

La délicate question se pose de déceler si le proverbe cité préexiste à la poésie ou si, au contraire, la poésie, par sa tendance formulaire, ne serait pas productrice de proverbe. Dans ce cas, le vers abriterait une nature ou une essence parémiologique lui octroyant la possibilité de se détacher de son contexte, d'en devenir autonome, pour former un énoncé susceptible, à son tour, d'être intégré dans une liste ou bien d'être cité dans d'autres contextes poétiques.

Ce sont les questions que j'ai formulées et illustrées d'exemples me permettant d'arriver à une première conclusion sur la nature poétique de certains proverbes, dans un article intitulé « Sagesse et poésie : vers une définition poétique du proverbe »¹⁰³.

Cette affinité est également à chercher dans le rapport à l'oralité, aussi étroit et complexe en poésie que pour les expressions proverbiales. Pour la littérature, cette vie orale, à la fois intense historiquement parlant, et structurante anthropologiquement parlant, repose sur l'activité mémorielle ; elle assure la perpétuation des énoncés, mais se trouve aussi à l'origine de leur variation et, donc, de leur multiplicité. Cette oralité certaine, mais difficile à détecter et à délimiter, a également intéressé mes recherches. Les *Estudios sobre lírica antigua* (Castalia, 1978) de Margit Frenk, les travaux de Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale* (Le Seuil, 1972) et *Introduction à la poésie orale* (Le Seuil, 1983), mais également *Le Grain de la voix* (Entretiens, 1962-1980) de Roland Barthes (Le Seuil, 1981) m'ont éclairée pour étudier ces questions de variation, et celles concernant la diffusion polymorphe qui s'ensuit, autant dans le domaine de la poésie de chansonnier que dans celui des proverbes.

Élargissant mon horizon au XV^e et au XIV^e siècles, la lecture des poètes lyriques castillans et celle des *Proverbios morales* (1335) de Sem Tob de Carrión, m'ont apporté d'autres éclairages sur la contiguïté existant entre vers et proverbes. En assistant à quelques colloques du groupe Aliento¹⁰⁴ sur les énoncés sapientiels proprement médiévaux, le travail du

¹⁰² P. Zumthor, « L'épiphonème proverbial », *op. cit.*, p. 322.

¹⁰³ Cet article a été publié dans Mary-Nelly Fouligny, Marie Roig Miranda (dirs.), *Les Proverbes dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : réalités et représentations*, Coll. « Europe XVI-XVII », n° 18, Nancy, Université de Lorraine, 2013, p. 539-556.

¹⁰⁴ Aliento est l'acronyme de « Analyse Linguistique & Interculturelle des Énoncés sapientiels médiévaux de la péninsule ibérique et Transmission Orient/Occident », groupe dirigé par Mari-Sol Ortola et Marie-Christine Varol.

traçage des proverbes et la question des mutations de leur forme me sont apparus dans toute leur infinie complexité. En effet, les origines judaïques et arabes des parémies espagnoles s'ajoutent aux héritages gréco-romains. Les vers de Sem Tob sont eux-mêmes nourris des *Pirké Avot* (L'Éthique des Pères).

En tant que formes brèves, les proverbes et le vers partagent la faculté de dire ce qui est strictement nécessaire, nécessité qui s'accorde consubstantiellement à un lieu, lequel se définit à la fois comme espace bref et quantité minimale et comme emplacement nécessaire dans un contexte. Cette concordance du contenu et de l'emplacement nécessaires tend à rapprocher le vers et le proverbe de la pointe, formule qui vient à point, et trait d'esprit (*agudeza*), dotant le proverbe d'une parenté avec le *Witz* freudien et, donc, les mécanismes profonds de l'esprit¹⁰⁵.

Enfin, l'affinité du proverbe et de la poésie renvoie à leur rapport au sujet et au sujet d'énonciation, comme l'indique Meschonnic. Mais c'est là une question, assurément fondamentale, que je n'ai pas encore abordée.

4. L'« homme proverbial »

L'ensemble de ces aspects justifie la poursuite d'un travail sur les proverbes ainsi que sur « l'homme proverbial », c'est-à-dire sur ce « sujet » humaniste du monde de la Renaissance qui entreprend la tâche de cataloguer de façon exhaustive les proverbes connaissables, à son moment historique, et dont il se pose comme le conservateur – et, qui sait, comme l'énonciateur universel ?

Telle fut la question que j'envisageai de traiter, dans le cadre d'un inédit, et grâce à laquelle je me lançai à l'assaut des *Refranes o Proverbios en romance* (1555) d'Hernán Núñez (1475-1553)¹⁰⁶, Commandeur de l'ordre de Santiago et titulaire d'une chaire de grec, qui s'est proposé de recueillir, non seulement les proverbes afférents à la vie quotidienne, mais également ceux qui rendaient compte du perfectionnement moral de l'individu (soient huit mille en tout). Son ouvrage reflète aussi sa conscience linguistique, puisqu'il comprend, outre les proverbes en castillan, ceux en portugais, en galicien, en français, en aragonais, en catalan et en

¹⁰⁵ Voir, Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988 (titre original : *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Francfort, 1905).

¹⁰⁶ Hernán Núñez, *Refranes o Proverbios en romance*, ed. crítica de Louis Combet, J. Sevilla Muñoz, Germán Conde Tarrío y Josep Guia i Marín, Madrid, Guillermo Blázquez, 2001, 2 tomes.

italien, c'est-à-dire les langues romanes de la péninsule ibérique et celles des deux autres principaux pays de langue romane.

La Philosophía vulgar (1568) de Juan de Mal Lara¹⁰⁷, conçue et ordonnée en dix « centurias » (à savoir un total de mille proverbes) offre une autre dimension, complémentaire de la compilation d'Hernán Núñez, en vertu de ses longs commentaires.

Ces deux compilations majeures s'inscrivent dans un ensemble très vaste où figurent aussi le *Libro de refranes copilado por el orden del abc* (1549) de Pedro Vallés¹⁰⁸, le *Vocabulario*, déjà cité, de Gonzalo Correas, qui utilise les compilations de ses prédécesseurs et puise aussi dans les œuvres littéraires de son temps et, enfin, les trois copieuses compilations de Sebastián de Horozco.

Je pensai privilégier une visée morale, et j'isolai les proverbes qui font allusion au silence, le silence étant ambivalent dans la pensée de l'époque, à la fois signe de réserve avisée, mais également signe de stupidité, c'est-à-dire d'incapacité à se montrer civil. La parole entretient, en effet, un rapport étroit avec l'urbanité, celle-là même de l'homme courtois, qui maîtrise l'art de la conversation, possède un esprit d'à-propos et, quoi qu'il arrive, sait produire du discours, même sans produire de sens, ce qui, typiquement, définit l'homme courtois de Gracián. Mais, bien avant, cette dualité se trouve au cœur de la poésie de Sem Tob, où silence et paroles sont tracés par « *el cálamo* » (la plume) et « *las tijeras* » (les ciseaux), tous deux instruments à découper le discours *dans* ou *sur* le papier¹⁰⁹. Une fois de plus, on observe les croisements complexes des cultures, puisque Juan Ruiz, dans son *Libro de Buen Amor*, contemporain des écrits de Sem Tob, développe, *via* la question du silence, le phénomène appelé aujourd'hui de « l'aile de papillon », c'est-à-dire la survenue d'événements d'une amplitude imprévisible découlant d'un acte insignifiant en apparence. Le silence comme attitude réfléchie et rationnelle, et essentiel dans les relations avec autrui, figure bien comme

¹⁰⁷ Juan de Mal Lara, *La Philosophía vulgar*, éd. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2013.

¹⁰⁸ Pedro Vallés, *Libro de refranes copilado por el orden del abc*, éd. de Jesús Cantera y Julia Sevilla Muñoz, Madrid, Guillermo Blázquez, 2003.

¹⁰⁹ Sem Tob, *Proverbios Morales* (éd. de Sanford Shepard, Madrid, Castalia, 1985), strophes 514 et suiv., p. 168 et suiv. Ces strophes sont en étroite relation avec la *maquāma* de Sem Tob *La Batalla del cálamo y las tijeras* (*Milhamot ha-Et ve-ha-Misparaim*, 1345). La *maquāma* est un genre littéraire narratif arabe, apparu au X^e siècle, et qui se rattache à la courtoisie. Sa forme combine prose et poésie. Le poète, censé récupérer une histoire orale, y est engagé comme locuteur protagoniste dans sa rencontre avec divers personnages. Sem Tob ne suit pas, ici, le modèle *stricto sensu*, puisque les personnages sont des objets qui représentent symboliquement le processus de création littéraire.

un archétype structurant dans les valeurs culturelles et sociales, et c'est pourquoi il occupe une place fondamentale dans la pensée philosophique, sans doute sur un plan universel.

À côté de cette valeur se range la confiance, qui implique la confiance et le secret, c'est-à-dire la relation verbalisée à l'autre, façonnée à même le silence. Le rapport silence/confiance configure l'amitié qui est, comme on le sait, la relation d'affect préférée des humanistes, comme elle l'était des philosophes antiques.

À partir de la notion d'affect, la lecture de l'ouvrage de Jon Elster, *Proverbes, maximes, émotions* (Paris, PUF, 2003) m'a été très profitable. L'auteur y établit la distinction entre contradiction et complémentarité, partant du constat que, fréquemment, des proverbes exposent des énoncés contraires, mais qu'il peut s'agir, néanmoins, de deux assertions ou vérités également valables : elles sont, dans ce cas, complémentaires. Toutefois, la difficulté réside dans la raison de cette opposition, qu'il faut chercher dans la perspective du locuteur du proverbe, c'est-à-dire dans sa situation subjective. Cette subjectivité n'est cependant pas individuelle, ni individualiste, d'où la dimension véridique du proverbe. Elle est bien plutôt collective et implique un groupe. On peut parfois en suivre l'évolution d'une époque à l'autre, dès lors que l'on retrouve, sous forme de maxime au XVIII^e siècle, par exemple, une idée similaire ou qui, manifestement, en est la formulation transformée, dont on peut déduire le contexte ou la motivation.

De plus, cette lecture me mettait sur la voie d'une méthodologie de lecture anthropologique des proverbes, qui pouvait englober l'évolution épistémique déjà abordée *supra*. En effet, si l'on considère que le compilateur est l'énonciateur de ses contenus/énoncés, en se démarquant d'un type de contenu/énoncé, il se démarque d'un type humain et culturel et, du même coup, assume son rôle de rénovateur ou réformateur dans le champ des mentalités.

Il m'apparaît que cet « homme proverbial » pense posséder, par sa démarche de catalogage, une méthode d'accès à l'entier de la connaissance de l'humain. La liste constituerait donc une heuristique de la compréhension totale et englobante, où chaque énoncé proverbial enseigne quelque chose de ce qu'est l'homme, lequel se retrouve sujet d'un processus dont il est l'objet : il peut se contempler et s'analyser maintenant sous la lumière d'une conscience nouvelle. Par ce mode opératoire, qui offre la possibilité, grâce à sa conception par entrées, d'ouvertures sur des commentaires – en forme de sous-rubriques –, cet homme restitue la complexité hétérogène des facettes humaines tout en se hissant à une hauteur suffisante pour en surplomber l'édifice, que lui-même a construit.

V. Poétiques

Dès le XV^e siècle, époque où naît la poésie en langue castillane, les poètes réfléchissent au sens de cette activité et chacun compose son propre *ars poetica*, en préambule de leurs recueils, comme le fit le Marquis de Santillane (1398-1458) dans son « Prohemio y carta »¹¹⁰ adressé au Connétable don Pedro de Portugal, ou en émaillant leurs compositions de préceptes¹¹¹.

Toutefois, le premier art poétique séparé de tout autre propos est l'*Arte de trovar* (1433) d'Enrique de Villena (1384-1434)¹¹². Ce noble, qui jouit d'une double ascendance royale, castillane et aragonaise, adapte en castillan l'art des troubadours. Largement influencé par l'humanisme cosmopolite catalan, il choisit, cependant, de vivre en Castille, où la mentalité médiévale est plus imprégnée de culture latine¹¹³. Son influence s'exercera sur les poètes de langue castillane, tels le Marquis de Santillane lui-même, Juan de Mena (1411-1456) et Alonso de Cartagena, évêque de Burgos (1384-1456), parmi bien d'autres.

Si le Marquis de Santillane insiste sur le rapport entre la poésie et l'élévation de l'entendement, il définit la poésie comme un propos utile, revêtu de beauté et répondant à un calcul réfléchi. C'est donc le vers qui assure cette beauté, et Íñigo López de Mendoza justifie ce propos en élaborant un historique des auteurs français, « ytaliques » et espagnols, demeurés célèbres, non sans avoir cité auparavant les autorités anciennes et bibliques. Le mètre et la rime représentent pour lui la perfection et la dignité spirituelle de l'homme, et ce sont donc les esprits

¹¹⁰ Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Poesías completas*, éd. de Manuel Durán, Madrid, Castalia, 1989, 2 vols., « Prohemio e carta », II, p. 209-223.

¹¹¹ En se concentrant sur la poésie profane, il convient de mentionner Juan Ruiz qui, autant dans le prologue que dans les 1728 strophes de son *Libro de Buen Amor*, établit, lui aussi, et avant la lettre, un art poétique, cf. dans José María Reyes Cano, *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 41-44, et dans Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, éd. Gerald Burney Gybbon Monypenny, Madrid, Castalia, 1988 : « Prólogo », en particulier, p. 110-111 et, aussi, les strophes 13-15, 65-70, 1631-1633, p. 112, 121-122 et 446-447, bien qu'il s'agisse de poésie narrative,

¹¹² Une copie partielle de cet ouvrage est consultable en ligne, sur le site de la Biblioteca Nacional de España : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043363&page=1> (dernière consultation le 19 juillet 2020).

¹¹³ Sur le contexte culturel et la double ascendance de cet éminent personnage, cf. Elena Gascón Vera, « Enrique de Villena: ¿castellano o catalán? », à lire dans Antonio Vilanova (éd.), *Actas del Décimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, Barcelone, 1989, 2 tomes : I, p. 195-206 : éd. numérisée sur le site du Cervantes virtual : https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_021.pdf (dernière consultation le 19 juillet 2020).

éminents et clairs qui les recherchent¹¹⁴. Il rend hommage, entre autres poètes espagnols, à Juan Ruiz ; en effet, pour l'Archiprêtre de Hita, la poésie est un divertissement apparent, mais riche d'enseignements pour qui sait lire au-delà de l'anecdote. Bien que son *Libro de Buen Amor* soit composé en *cuaderna vía* (quatrains d'alexandrins à une seule rime), forme strophique adaptée à la narration et, donc, considérée, en son temps, comme neutre et non poétique, les fameuses *serranas*¹¹⁵ de Juan Ruiz se détachent, quant à elles, en qualité de poésie lyrique et, de fait, elles constituent la première poésie lyrique en langue castillane. D'ailleurs, le Marquis de Santillane, à son tour, composera les célèbres *serranillas*, sans doute inspirées de son aîné.

Lors de la préparation des étudiants à l'Agrégation (2005-2006), j'étais chargée du cours sur le *Libro de Buen Amor*. Le thème amoureux s'y articule avec l'*ars amandi* ovidien, la *reprobatio amoris* chrétienne, notamment à travers le *De amore*, controversé sur l'amour courtois d'André Le Chapelain (1150-1201), mais il s'inscrit également dans la tradition et l'amour courtois, de l'érotisme troubadoursque, tout en recevant l'influence de la pensée orientale, signalée par Márquez Villanueva, qui confère sa spécificité à l'amour courtois ruizien¹¹⁶. J'ai notamment pu étudier les « serranas » dans leur relation avec l'amour courtois, au moins dans deux perspectives : celle du devenir hispanique de cette forme lyrique, que l'on retrouve sous la plume du Marquis de Santillane ainsi que dans le *Cancionero de Stúñiga* (1463), mais aussi celle, comparative, du rapport possible avec les « pastourelles » françaises¹¹⁷ et avec la « sottie chanson » du nord de la France, dont certaines datent des années 1300.

Il n'est pas d'écriture qui ne contienne une pensée réflexive, semble-t-il, et ce processus est également vrai pour la poésie castillane. Les grandes transformations qu'elle connaîtra, à peine un siècle après s'être élaborée, sous l'influence effective de la poésie italienne¹¹⁸, seront à l'origine d'autres textes, et même de débats, sur le mètre et les formes. Sebastián de Horozco

¹¹⁴ Í. López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Poesías completas*, *op. cit.*, p. 210-211, 218.

¹¹⁵ Les « serranas » sont les femmes de la montagne, à l'apparence rébarbative et animale, qui renseignent le voyageur égaré moyennant une rétribution d'ordre sexuel. Celui-ci, une fois l'information obtenue, fait tout pour se dérober. L'intérêt de ces « serranas » réside dans leur double formulation, l'une en *cuaderna vía*, l'autre en vers lyriques, qui sont des mètres courts et où, comme par enchantement poétique, la « serrana » a perdu son aspect terrible et où, également, le moi poétique semble très à l'aise pour lui donner le change.

¹¹⁶ Francisco Márquez Villanueva, *Lecciones de literatura medieval*, Séville, Universidad de Sevilla, 1977, p. 45-73.

¹¹⁷ Ma référence principale a été, alors, Michel Zinc, *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris/Montréal, Bordas, 1972.

¹¹⁸ Quarante-deux sonnets ont été composés par le Marquis de Santillane, pendant les vingt dernières années de sa vie (1438-1458), cf. « Sonetos fechos al itálico modo », *Poesías completas*, *op. cit.*, I, p. 305-333. Il s'agit d'une tentative qui deviendra une pratique, exercée de façon définitive dans la poésie espagnole dès les années 1530.

lui-même insérera dans ses poèmes de nombreuses notations et préceptes, parfois critiques et grinçants, et s’approchant à d’autres moments d’une philosophie du verbe¹¹⁹.

1. Une poésie de l’ailleurs au Moyen Âge

C’est à partir du *Cancionero de Stúñiga* (1460-1463)¹²⁰, où la problématique de l’espace double s’exprime de façon particulièrement claire, que j’ai fait une série de travaux sur les transferts culturels¹²¹. Ce chansonnier, que j’avais déjà approché en faisant ma thèse, présente un cas intéressant, parce qu’il est constitué à Naples quelque vingt années après la conquête de cette cité par Alphonse V d’Aragon, dit le Magnanime. Ce Roi, qui poursuivait une stratégie d’expansion méditerranéenne, avait accepté d’être adopté par Jeanne II de Naples – Jeanne d’Anjou-Duras (1371-1435) – : il devenait, par conséquent, son héritier. Mais Louis III d’Anjou fit également valoir ses droits à régner sur la cité napolitaine et il exerça une telle pression sur la Reine que celle-ci révoqua son adoption, en 1422. La rivalité entre les Anjou et le Roi d’Aragon ne fut résolue qu’au bout de deux séries d’expéditions, dont la seconde, très intense, opposa pendant dix ans Français et Aragonais – entre expéditions et batailles navales, puis un siège. Finalement, Alphonse V prit possession de Naples, en 1442, où il demeura sous le titre d’Alphonse 1^{er} de Naples, abandonnant définitivement la Péninsule ibérique, ainsi que la Reine Marie d’Aragon. La Cour napolitaine se développa et eut le rayonnement qu’on lui connaît.

Il était nécessaire de connaître l’ancrage historique de ce chansonnier et d’évaluer, autant qu’il est possible, la part des expériences de guerre et d’expatriation dans l’inspiration poétique. La description de certains documents – lettres du Roi à son épouse, Marie d’Aragon, inscriptions, monnaie –, ainsi que l’étude de tout l’épisode de conquête m’ont permis de fixer ce cadre historique¹²².

¹¹⁹ Cf. *Le Cancionero du Tolédan...*, *op. cit.*, p. 85-100.

¹²⁰ Voir Nicasio Salvador Miguel (éd.), *El Cancionero de Stúñiga*, Madrid, Alhambra, 1987.

¹²¹ F. Dumora, « Les Espaces du *Cancionero de Stúñiga* », dans Marie-Thérèse Garcia, Odile Lasserre Dempure et Axelle Vatrican (dirs.), *La Ville méditerranéenne : entre imaginaire et réalité* (1^{er} colloque international sur « Le patrimoine des deux rives : dialogue des cultures en Méditerranée », Université de Toulon, 14 et 15 septembre 2006), Paris, Champion, Coll. « Babeliana », n° 2, 2009, p. 103-150. J’ai également travaillé sur le *Cancionero de Palacio* en comparant la perception de l’histoire de cette conquête par les poètes de l’un et de l’autre chansonnier.

¹²² Andrés Giménez Soler, *Itinerario del Rey don Alfonso de Aragón, el que ganó Nápoles*, Saragosse, M. Escar, 2009 et Ernesto Pontieri, « Alfonso V nella politica italiana del suo tiempo », dans auteur collectif, *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte (curso de conferencias, mai 1959)*, Barcelone, Universitat de Barcelona, 1960.

Le déplacement des hommes et leur installation dans de nouvelles terres m'a également incitée à interroger les connaissances que l'on avait de cet espace, l'image que l'on s'en faisait, et à enquêter aussi sur son peuplement, auquel font référence les noms de familles seigneuriales fréquemment citées dans les poèmes. La description des *seggi* (littéralement « sièges », à comprendre comme fiefs) par Hondius (1563-1612)¹²³ et la carte de Mercator (1512-1594)¹²⁴ m'ont éclairée, autant sur les personnalités que sur l'imaginaire géographique, ayant participé de l'élaboration cartographique : l'image de l'Italie, au XIV^e siècle, est celle d'une feuille de chêne, parce que cette représentation, provenant de l'Antiquité est encore en vigueur, ce qui n'est plus le cas au XVI^e siècle, si l'on se reporte aux atlas et carte cités. Comme l'explique Nathalie Bouloux, les humanistes utilisent ces données, mais ils les interrogent, sans pour autant disposer des moyens de tout remettre à plat, de faire *tabula rasa*¹²⁵. La géographie s'intègre peu à peu dans les savoirs, et les auteurs modifient leurs repères en adaptant leur pensée et leurs œuvres plus ou moins vite aux nouvelles connaissances : Antonio de Torquemada, déjà cité ici, est une illustration de cette adaptation parfois difficile.

Les poètes sont, bien entendu, des soldats au service du Roi, et nombre d'entre eux l'ont accompagné au moins lors de sa seconde campagne napolitaine, traversant diverses expériences liées à la guerre. L'Espagne ou la Castille, souvent nommées dans leurs compositions, témoignent de leur spatialité duelle. L'on remarque l'ambivalence du vocabulaire de l'exil (« destierro »), de la patrie (« patria », « nación »), ou encore de l'étranger (« estranno »), terme qui, sans doute doté pour eux de significations littérales à cause de leur expérience de l'éloignement, est employé symboliquement dans des contextes amoureux ou amicaux pour évoquer le désamour, la déloyauté ou la solitude.

Une étude précise de l'espace m'a permis de montrer comment ces poètes s'adaptaient à leur nouveau pays en intégrant, dans leurs compositions, la toponymie italienne, qui devenait leur spatialité imaginaire, lieu de rencontres amoureuses, parfois oniriques. C'est notoire sous la plume de Carvajal (*alias* Carvajales), que l'on ne connaît que par le *Cancionero de Stúñiga* :

¹²³ Jodocus Hondius, *Nova et accurata Italiae hodiernae descriptio*, Amsterdam, 1626 (désormais accessible sur Bayerische Staatsbibliothek digital https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11164844_00417.html, [dernière consultation le 21 juillet 2020]). Malgré l'écart temporel, j'ai pu constater la stabilité de certains noms de grandes familles.

¹²⁴ Gérard Mercator, *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Amsterdam, J. Hondius, 1616, 5 parties : « Italiae, Sclavoniae et Graeciae tabulae geographicae », désormais accessible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53096740c/f91.planchecontact> (dernière consultation le 21 juillet 2020).

¹²⁵ Nathalie Bouloux, *Culture et savoirs géographiques en Italie au XIV^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2002.

les parcours du moi poétique de Rome à Sienne et Florence, ou encore, de la Campagne romaine à la Toscane configurent l'espace poétique où se déroulent ses récits de *serranas* et de *serranillas*. Carvajal acclimate ainsi ce genre poétique qui, s'il n'est pas encore constitué en tradition, fait du moins l'objet d'une transmission et, en l'occurrence, est transféré dans la culture de la Cour de Naples qui, ouverte sur le reste de l'Italie, va peu à peu s'imprégner des apports italiens.

De même, les formes strophiques et les mètres en usage dans la poésie péninsulaire sont transférés en Italie. Cependant, apparaissent aussi, toujours sous la plume de Carvajal, des poèmes en langue italienne, signe d'une acclimatation de plus en plus aboutie et qui s'affirme dans la langue poétique elle-même.

Les poètes du *Cancionero de Stúñiga*, à l'inverse de la représentation donnée par le *Cancionero de Palacio*, contemporain, mais élaboré en Espagne, passent sous silence les actions militaires ; et, fait marquant, la mort du Roi, en 1458, ne laisse pas d'empreinte sous forme d'hommages poétiques. Les situations liées à la guerre de conquête donnent même lieu à des poèmes dont l'orientation courtoise sert à demander la liberté ou la clémence, mais de façon détournée : ainsi, par exemple, Joan de Tapia, emprisonné à Gênes, s'adresse-t-il à la fille du Duc de Milan pour obtenir son transfert dans sa ville, et c'est donc une requête indirecte qui est faite, à travers un éloge de la noble dame. On peut lire, sous la plume de Carvajal, une évocation des aspects lamentables de cette conquête, à savoir la solitude de la Reine Marie, dans la tradition ovidienne des reines tristes et de l'ambition excessive du conquérant qui a cédé à l'orgueil.

Les sujets courtois, le thème de l'amour, la célébration de la beauté féminine, emportent la prédilection des poètes et de leurs compilateurs, dans cette époque de tensions permanentes. La poésie joue parfois un rôle politique – polémique, revendication, admonestation militante –, mais elle est essentiellement un jeu apaisant, distrayant et, surtout, un terrain d'expérience linguistique où les poètes aiment à créer un univers de beauté, d'élégance, qui restitue les règles de la bienséance, représentant ainsi un idéal de vie pacifique et harmonieuse. En ce sens, la poésie fait contrepoids aux conflits et aux tensions qui menacent constamment le modèle culturel issu de l'humanisme naissant.

Le travail que j'ai effectué sur les chansonniers médiévaux correspondait à une participation à des projets collectifs et interdisciplinaires, une forme adaptée à ce genre de problématiques portant sur les échanges et les transferts, dans une aire géographique partagée

par plusieurs pays, et accessible à d'autres encore, comme le Portugal, par exemple : le carrefour méditerranéen. Ces initiatives de recherches prolongent ainsi souhaitent ainsi prolonger les travaux de Fernand Braudel sur la Méditerranée¹²⁶. Or, si la Méditerranée, la mer des trois religions du Livre, intéresse les historiens, quel domaine du savoir pourrait-elle ne pas intéresser ? La Méditerranée constitue un micro-univers, qui s'est bâti avec ses contacts, ses heurts séparateurs et ses croisements féconds. Elle pose, dans le voisinage européen, la question de l'autre continental, c'est-à-dire l'une des dimensions les plus radicales de l'altérité.

Je veux souligner par là que les traversées de l'espace géographique n'ont jamais lieu sans construire ou produire des œuvres, quelles qu'elles soient, et que ces œuvres peuvent nous attirer très loin des rivages familiers de la Péninsule ibérique, d'où pourtant elles sont issues.

Ainsi, la poésie hispanique, qui est parvenue jusqu'à l'autre rive qu'est l'Italie, a sans doute joui d'une certaine fortune, du moins localement, à Naples ; mais ce sont les formes italiennes, déjà apparues depuis le début du XIV^e siècle, avec *La Divine comédie* de Dante qui, dans un mouvement de ressac culturel, se sont imposées, voyageant d'Italie en Espagne.

2. Les transferts italianisants des XVI^e-XVII^e siècles

Malgré les résistances de quelques poètes espagnols, fidèles défenseurs des formes autochtones – Cristóbal de Castillejo en tête –, et à l'image de bien d'autres influences dans le domaine de la littérature, le mètre long italien (l'hendécasyllabe), les formes strophiques (surtout le sonnet) ou non strophiques (le tercet) se sont imposés, comme on le sait, grâce aux contacts qui ont eu lieu en 1526 entre le Vénitien Andrea Navagero (1483-1529) et le Catalan Joan Boscan (1490 ?-1542), déjà mentionné plus haut, au début de ce travail, puis entre ce dernier et Garcilaso de la Vega.

Ces formes italiennes qui se sont diffusées et totalement acclimatées dans la poésie espagnole font partie de mes enseignements, chaque année. Un choix de sonnets, où Garcilaso

¹²⁶ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin 1966 (2 vols.). Les rééditions ont été nombreuses : la dernière date de 2017, témoignant de la poursuite du travail, de même que l'ouvrage collectif de F. Braudel (dir.), *La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 1985-1986.

est bien représenté, s'ajoute aux *romances*¹²⁷, l'immortelle forme autochtone, mais aussi une forme de chanson-*lira*¹²⁸ par le biais d'une Ode de fray Luis de León¹²⁹.

Les quelques travaux sur la poésie de Garcilaso et de Góngora, entre autres, que j'ai déjà évoqués répondent, pour moi, à un intérêt, sinon constant, du moins suivi pour la « grande poésie » espagnole. J'entends par là que certains poètes sont inévitables, car leur œuvre cristallise toutes les grandes idées esthétiques et philosophiques qui ont pu s'exprimer à cette époque dite « Siècle d'Or », et elle accède ainsi à l'universalité. La poésie est perçue comme un art prestigieux, le plus élevé de tous : « La poesía es señora de todas las artes, porque el poeta tiene necesidad de ser versado en todas. La poesía se levanta y penetra los cielos, manifiesta la gloria del sumo bien »¹³⁰. Parmi les plus grands poètes espagnols, un certain nombre ayant vécu aux XVI^e et XVII^e siècles, ont joué un rôle fondateur, même si les modalités italiennes de la poésie ont suscité également de purs techniciens du sonnet, à qui la postérité a d'ailleurs octroyé moins de prestige. Je pense à Francisco de la Torre (1534 ?-1594 ?), ou même à Fernando de Herrera (1534-1597), qui fut extrêmement fécond mais qui est plus étudié en qualité de commentateur de la poésie de Garcilaso de la Vega (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, 1580) qu'en celle de poète.

C'est cette poésie qui a forgé, en Espagne, le sujet poétique, celui dans l'intimité duquel le lecteur a l'impression de pénétrer, quand il accepte de se laisser tromper par l'artifice de ce « moi » qui s'épanche. Nadine Ly a repéré la genèse du moi poétique, particulièrement dans les églogues de Garcilaso¹³¹, dont la structure narrative emploie la construction de mise en abyme, sans doute propice à l'identification du lecteur. Cette dynamique de la plongée à la fois visuelle

¹²⁷ Le *romance* est une poésie narrative non strophique, composée d'octosyllabes qui riment aux vers pairs. La rime est souvent assonante. L'intégration des *romances* dans la culture écrite date de la fin du XV^e siècle, comme en témoigne la section du *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo qui leur est consacrée. Formés à partir de la poésie épique, leur existence orale est sans doute antérieure au XV^e siècle, mais elle est difficile à dater. Cette oralité a pour corollaire les variantes d'un même récit. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que les *romances* ont commencé à circuler sur des supports écrits et volants, les *pliegos sueltos* et, bien sûr, à la même époque sont apparus les *romanceros*, qui en étaient des compilations.

¹²⁸ La chanson est une alternance d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes qui riment suivant le schéma aBabBb. C'est le schéma qu'adopte fray Luis de León dans ses *Odas*.

¹²⁹ La première édition imprimée des poèmes de fray Luis de León, mort en 1591, fut réalisée par Quevedo, en 1631, cf. Cristóbal Cuevas (éd.), fray Luis de León, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 35-48.

¹³⁰ Alonso de Valdés, *Prólogo en alabanza de la poesía*, dans *Diversas rimas* de Vicente Espinel (1591), « Prólogo » (sn), Biblioteca Nacional de España, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089946&page=1> (dernière consultation le 22 juillet 2020), cité par Rodrigo Cacho Casal, *La esfera del ingenio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 61.

¹³¹ Nadine Ly, *La Poésie castillane de la fin du Moyen-Âge et au début du Siècle d'Or*, Paris, Messene, 1998, p. 78, et également, N. Ly, « Garcilaso : Une autre trajectoire poétique », *Bulletin hispanique*, t. LXXXIII, juillet-décembre 1981, p. 263-329.

et conceptuelle, où lecteur et texte interagissent, incite l'esprit du lecteur à fabriquer une personnalité à son image au sein du texte lui-même. Et c'est ainsi qu'il investit le « yo », qu'il y croit et entre en sympathie avec celui dont il écoute les expériences sentimentales et esthétiques.

Ainsi, la *Égloga III* (1536)¹³², par cet artifice, met le lecteur en contact avec le monde féérique des Naiades, dont le moi poétique est le témoin oculaire. En même temps que le tableau de la nature splendide est communiqué au lecteur *via* le regard de ce moi-narrateur, il est admiré par les nymphes elles-mêmes, sorties des eaux du Tage pour jouir du spectacle de ses rives. Espace réel et nature idéale sont ainsi tellement associés qu'ils constituent une invitation au voyage (vers 57-88), en disposant aux yeux du lecteur un lieu où il se projette et se transporte. Mais Garcilaso va plus loin dans ce transport : les quatre nymphes sorties des eaux du Tage décident de broder une tapisserie. À son tour, le moi narrateur, devenu spectateur de cette œuvre – situation qui déclenche les champs lexicaux du regard et de la peinture –, décrit les scènes mythologiques tissées avec un tel art (c'est-à-dire avec l'exactitude que seule la *mimesis* parfaite peut assurer) qu'elles prennent vie et, à leur tour, attirent le lecteur dans leur espace. Parmi ces scènes figure le mythe de Daphné, pour l'évocation duquel Garcilaso, reprenant son fameux sonnet XIII, *A Dafne*, pratique l'intertexte au moyen d'un art de la variation pleinement exercé (v. 161-168).

On le sait, le comble de l'imitation est d'instaurer une indifférenciation entre la réalité et l'œuvre, résultat seulement atteint par le peintre Zeuxis, dont la légende veut qu'un oiseau vint picorer les grains de raisin qu'il avait peints¹³³. Dans l'églogue, les personnages ainsi tissés s'animent donc, dans leur paysage devenu vivant : voilà le principe horatien de l'*ut pictura poesis* porté à sa plénitude. À la tombée du jour, alors que tous se taisent et que les nymphes s'acheminent vers leur milieu aquatique, s'élèvent les douces voix de Tirreno et Alcino, célébrant, en un chant amébee – c'est-à-dire dont les strophes alternées entre les voix présentent une construction métrique identique – la beauté de la nature. Cette fois, c'est l'harmonie sonore qui charme les nymphes, et elles ne plongeront qu'une fois le chant fini. Ainsi, Garcilaso parvient-il à imiter l'entier de la nature – dans un microcosme du Tage tolédan –, en composant

¹³² Voir Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa, op. cit.*, p. 229-249 et p. 229, le commentaire de l'éditeur, Bienvenido Morros, au sujet des circonstances de l'écriture.

¹³³ Cette preuve de la perfection mimétique est rapportée par Pline l'Ancien, dans son *Histoire naturelle*, XXXV-XXXVI. Elle entre dans l'histoire des peintres qui se perpétue à la Renaissance et, plus tard, dans les traités de peinture, cf. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Séville, 1649, Livre I, chap. IV, p. 43.

avec le paysage, la peinture et l'harmonie des voix ; il procède en suscitant l'attention des êtres magiques, dans le monde desquels il pénètre comme pour le recréer et, ce faisant, ce sont les êtres du monde réel, ses lecteurs et auditeurs, qui sont enchantés.

D'autres exemples de l'expression du moi poétique, chez fray Luis de León et chez les poètes de l'époque baroque, m'ont permis de traiter une question relative à « L'Intime », sujet proposé dans le cadre d'un colloque. Comme j'avais pensé contribuer, auparavant, à un volume sur la « Nuit blanche », projet qui n'a pu, hélas, aboutir, j'ai réfléchi à ce que l'insomnie dévoile de l'intime, chez les poètes lyriques, et à la façon dont ils l'expriment¹³⁴.

J'ai écarté les nuits des poètes mystiques, car il me fallait limiter l'extension de mon travail et parce que l'insomnie du mystique est un moment de contemplation ou d'union, où il ne se sent pas seul. En revanche, mon *corpus* comprend des poèmes de Garcilaso, Lupercio Leonardo de Argensola, Fernando de Herrera, Lope de Vega, Góngora, Quevedo et Juan de Jáuregui.

Situant l'insomnie dans une perspective culturelle¹³⁵, j'ai dégagé les valeurs temporelles de la nuit et du jour mais, également, les valorisations spatiales de la nuit dans laquelle le moi poétique insomniaque se retrouve pour prendre le monde à témoin. L'insomnie, que l'on reconnaît dès la médecine galénique, à un certain degré, comme pathologique, est un moment favorable aux introspections que les heures diurnes ne favorisent pas, et elle recèle une puissance de création. Pour les poètes de l'époque considérée, dont le sujet poétique souffre, en général, de l'insomnie, la question était de savoir si l'insomnie, complémentaire du *topos* de l'amour malheureux, ne développe pas sa propre poétique. Le moi poétique s'adresse à une nuit cosmique qui, naturellement propice aux heures de sommeil, semble s'offrir à lui sous d'autres aspects. En réalité, par l'effet de ses affects, le moi poétique est l'artisan de sa propre nocturnité.

L'on observe également la construction du sujet poétique en relation avec l'imaginaire de la nuit. Quevedo, par exemple, dont le poème « Al sueño », reprend « Ad somnium » de Stace, poète latin du 1^{er} siècle après J.-C., en utilisant la forme de la *silva*, combinée au ton pathétique du sujet, crée une situation d'insomniaque crédible aux yeux du lecteur. En effet,

¹³⁴ Mon article, qui doit être publié à l'automne 2020, s'intitule « Poétique de la nuit blanche. L'insomnie. Représentations et significations dans la poésie espagnole des XVI^e et XVII^e siècles », dans *Intime et intimité au Siècle d'Or (espaces, émotions, représentations)*, dossier 2, Sarah Puech et Florence Toucheron (dir.), *e-Spania*, n° 37.

¹³⁵ Voir Eluned Summers-Bremmer, *Insomnia. A cultural History*, Londres, Reaktion books, 2008.

celui-ci connaît en Quevedo la pensée néo-stoïcienne concernant le temps trompeur¹³⁶. L'insomnie se comprend donc dans une expérience du temps d'existence, et elle devient une source de désespoir. On ne sent plus, alors, ni l'emprunt – ni l'empreinte – de la poésie antique, et l'effet topique est sublimé par l'art poétique quévédien.

VI. Être, paraître et apparaître, clef du spectacle

On associe bien souvent l'époque baroque à une pensée du paraître opposé à l'être, dont l'expression, du point de vue de l'esthétique picturale, mais également dans les représentations littéraires, s'effectue par des jeux de miroirs, des escaliers, des rideaux ou des panneaux – vantaux de fenêtres et battants de portes –, qui découpent l'espace en occultant plus ou moins certaines parties¹³⁷. Si les récits abondent en ce type d'organisations spatiales qui orientent les regards intradiégétiques, mais aussi le regard imaginaire, intériorisé, du lecteur, le théâtre en fait son ressort fondamental, puisqu'il repose, précisément, sur un découpage de l'espace du drame. Ce caractère du visible, intrinsèque au principe de la représentation, est sans doute indissociable de la conception du monde comme un vaste théâtre, métaphore qui exprime à quel point la réalité de la vie et son simulacre viennent à se confondre et qui attire l'attention, également, sur une existence aussi inconsistante et brève qu'une représentation¹³⁸.

¹³⁶ Francisco de Quevedo, « Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar y con padecer, salteada de la muerte », ou encore le Salmo XVII (« Miré los muros de la patria mía ») et le Salmo XIX (« Cómo de entre mis manos te resbalas »), à lire dans José Manuel Blecua (éd.), F. de Quevedo, *Poesía original completa*, éd. de José Manuel Blecua, Barcelone, Booket, 2004, p. 4, p. 28 et p. 29, pour ne citer que quelques exemples.

¹³⁷ En peinture, *La Venus del espejo* (1647-1651) de Diego de Velázquez, conservée à la National Gallery de Londres, et la plupart des tableaux de Johannes Vermeer (1632-1675), par exemple, sont très représentatifs de ces jeux spatiaux. Pour ce qui est de la littérature, où les exemples abondent, je citerai seulement le « desengaño séptimo » de María de Zayas ; le meurtre de Marieta y fait l'objet d'une mise en scène consistant en une série de portes qui se ferment et qui s'ouvrent devant les yeux de la protagoniste, Blanca, cf. *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 337-368 : 356-358.

¹³⁸ Recueillant un concept moral présent chez Sénèque et chez Lucien, le Français Pierre Boaistuau (1517-1566) a intitulé sa compilation sur la misère humaine *Le Théâtre du monde*, ouvrage qui a été amplement diffusé entre 1558 et 1622. L'idée a évolué jusqu'à devenir dans l'esprit de Calderón le principe même du théâtre comme projection de la vie, comme rôle et, donc, comme possibilité, pour le chrétien, de faire le bien, dans son *auto sacramental* *El gran teatro del mundo* (1630-1635).

Toutefois, les jeux du paraître – sous forme de déguisements ou de travestissements et de masques, destinés à feindre ou à usurper l’identité d’un personnage – existent dans la littérature de fiction avant le XVII^e siècle. En effet, l’écriture elle-même, fonctionnant comme masque dans sa forme épistolaire, permet les échanges d’identités, dotant le récit d’une dimension visuelle et spectaculaire. D’ailleurs, les missives, insérées dans les textes de *comedias* constitueront un matériau opératoire dans la construction des intrigues et, aussi, dans les dénouements, précisément pour leur nature écrite¹³⁹.

Le roman pastoral fondateur qu’est la *Diana* (1559) de Montemayor¹⁴⁰ fournit, à ce titre, de nombreuses intrigues amoureuses et érotiques, dont l’une est bâtie sur un travestissement qui aboutit à une scène érotique entre deux femmes (Libro I)¹⁴¹, et l’autre, sur un processus d’échange d’identités entre un père et son fils (Libro III). Précisément, cette situation instaure la possibilité d’une relecture de la relation œdipienne entre père, fils et mère disparue, comme je l’ai exposé dans un article intitulé « Occultation de la personne et révélations, dans la pratique épistolaire : une lecture des enjeux de la “Lettre d’Arsenio” dans la *Diana* de Jorge de Montemayor »¹⁴². En proposant ce travail dans le cadre d’un colloque international sur « Le Masque » (Saint-Étienne, 2010), je saisisais précisément toute la dimension théâtrale contenue dans le jeu des écritures, qui implique que l’écriture romanesque est conçue comme un espace premier, structurel et conventionnel, où les autres formes et genres se déploient, tels que la poésie et l’échange épistolaire, dans le cas de la *Diana*¹⁴³. Par ailleurs, la mise en place, dans l’invention romanesque, d’une situation amoureuse faussement triangulaire, moyennant la

¹³⁹ Un exemple célèbre est celui du *Burlador de Sevilla* (imprimé en 1630), de Tirso de Molina. Une servante de doña Ana transmet à Don Juan le billet destiné au Marquis de la Mota. Don Juan est chargé de le remettre au Marquis, mais, auparavant, il en lit le contenu et peut ourdir ainsi sa trahison, cf. Alfredo Rodríguez López-Vázquez (éd.), Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1990, II, 1289-1340.

¹⁴⁰ Ce roman allait déclencher un courant de littérature pastorale ; il fut la source d’inspiration directe de *L’Astrée* d’Honoré d’Urfé (1607), roman qui a été adapté au cinéma par Éric Rohmer, sous le titre *Les Amours d’Astrée et de Céladon*, 2007.

¹⁴¹ Il est intéressant que le travestissement d’un homme, Alanio, en femme – cas beaucoup plus rare que ne l’est l’inverse – déjoue cette homosexualité tout en permettant qu’elle soit exposée et donc vue comme possible. De surcroît, Selvagia, qui pense qu’elle côtoie véritablement une femme, avoue en être amoureuse. En ce qui concerne des scènes explicitement homosexuelles, María de Zayas, à travers le regard d’une de ses protagonistes en montre une entre deux hommes. La jeune femme y voyant son propre mari avec un serviteur est consternée. À propos du sens de cette scène dans une lecture intertextuelle, voir Emmanuel Le Vagueresse, « María de Zayas vue par Juan Goytisolo : “María, c’est moi” ? », dans Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dirs.), *Approches interdisciplinaires de la lecture – Séminaire de recherche n° 1 : Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Presses Universitaires de Reims/CIRLEP, 2006, p. 51-69.

¹⁴² Cet article a été publié dans Philippe Meunier et Edgard Samper (dirs.), *Le Masque : une « inquiétante étrangeté »*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, coll. « Voix d’ailleurs », 2013, e-book (site des Presses Universitaires de Saint-Étienne : <https://presses.univ-st-etienne.fr/fr/collections/litteratures-des-ailleurs/anciennement-voix-d-ailleurs.html>).

¹⁴³ Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, éd. d’Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1999.

séduction par procuration, m'a permis d'utiliser des outils herméneutiques empruntés à la psychanalyse, à savoir l'Œdipe inversé. J'ai pu ainsi mettre en valeur la capacité de la littérature du XVI^e siècle à rendre compte de situations psychologiques et sentimentales qualifiables de « modernes », ce qui signifie plutôt qu'elles puisent dans le creuset de ce qui est humainement possible et, donc, compréhensible comme universel ou atemporel.

1. Le visible et l'invisible

Les transformations identitaires, au moyen de déguisements ou de masques, constituent dans les univers tant romanesque que dramaturgique un motif à la fois dynamique et esthétique. Par elles, en effet, les relations interpersonnelles sont multipliées puisqu'elles abattent les obstacles sociaux, résolvent les difficultés morales, suppriment littéralement les frontières et permettent de contourner les interdits. Elles sont opératoires dans les situations de quêtes amoureuses – cf. Aurora dans *La vida es sueño*, dont la quête est complexe, puisqu'elle est liée à une double récupération de l'honneur – ou de conquêtes érotiques. On voit donc que le thème de l'amour, lui-même fondamentalement dynamique, en raison de la dualité qu'il implique, possède une affinité avec ce motif.

Dans un chapitre d'ouvrage consacré au *Burlador de Sevilla*, alors que l'éditeur m'avait chargée d'établir l'exploitation pédagogique de cette *comedia*, j'ai sélectionné onze scènes que j'ai jugées importantes, à la fois du point de vue du déroulement dramatique et du point de vue poétique¹⁴⁴. Ma sélection a servi de base de travail pour les deux parties pédagogiques envisagées : LELE (Littérature Étrangère en Langue Étrangère) et cours d'espagnol.

Mon travail consistait à expliquer ces extraits tout en mettant à la disposition des enseignants du second degré, destinataires de l'ouvrage, des outils d'entrée dans le texte susceptibles de les guider dans leur travail avec les élèves de l'option LELE, en fonction des thématiques du Bulletin Officiel, à savoir, « La rencontre avec l'autre, l'amour, l'amitié », « Le personnage, ses figures et ses avatars », et « L'écrivain dans son siècle ». J'adoptais donc une perspective complémentaire de celle d'enseignante universitaire que je suis, qui avait la charge de la préparation à la question du CAPES d'Espagnol, dont le programme, en 2011 et en 2012,

¹⁴⁴ Florence Dumora, « Sobre el autor », p. 15-16 et « Explotación pedagógica » (76 p.), dans Marie-Annick Dauguet, Florence Dumora, Alicia Oiffer-Bomssel, *Don Juan. Del escenario al aula*, Paris, Canopée CNDP, 2014.

comportait *El burlador de Sevilla*. Mon expérience en option LELE, en tant qu'enseignante du secondaire, était lointaine mais, surtout, les normes avaient changé. J'ai donc également dû me familiariser davantage avec les cadres pédagogiques les plus récents en vigueur dans le second degré et que je n'avais pas eu à pratiquer moi-même, lorsque j'enseignais en lycée. En effet, la conception des manuels, et plus largement, le choix des supports pédagogiques, allaient de pair avec une certaine liberté dans la pratique.

Je me suis donc attachée à mettre en valeur toute la richesse linguistique, théâtrale et poétique de la pièce, ainsi que l'idée de mise en scène, qui implique de construire une conscience de l'espace, des voix, des dynamiques, ainsi que celle d'éléments dramatiques exprimables en termes de décor, d'objet porté ou transporté ou de costume¹⁴⁵.

Le contexte historique a fait l'objet de références récurrentes afin que les aspects moraux, sociaux et politiques ne soient pas négligés, mais je devais orienter mes propositions en fonction de cadres prédéterminés. J'ai donc proposé les scènes où don Juan abuse des femmes nobles, et ce, toujours en employant la stratégie de l'usurpation d'identité, par opposition à celles où, tant avec la femme du pêcheur, Tisbea, qu'avec la paysanne Arminta, il agit à visage découvert, en qualité de noble et seigneur, afin de posséder ces femmes du peuple (cf. « Mal día para los novios »¹⁴⁶).

La portée culturelle et artistique de cette pièce fondatrice rend indispensables les aperçus interculturels et interdisciplinaires, avec les références musicales et les suites littéraires, de Molière à *La Nuit de Valognes* (1991) d'Éric-Emmanuel Schmitt, en passant par José Zorrilla, pour n'évoquer que quelques œuvres.

En 2015, j'eus l'occasion de prolonger ce travail en participant à une formation destinée à des enseignants du second degré, dans le cadre du Plan Académique de Formation, avec deux conférences intitulées « Pour aborder une *comedia* du XVII^e siècle : société, idéologie, théâtre » et « Quelques questions sur *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, édition d'Alfredo Rodríguez López Vázquez (Madrid, Cátedra, 1990) », en présence de Madame Quesada, Inspectrice Pédagogique Régionale.

¹⁴⁵ Il était nécessaire d'insister sur le fait que le théâtre est conçu en vers et qu'il est donc de la même substance verbale que la poésie de l'époque en question. Le conceptisme et les différentes figures de style font partie intégrante du sens et de l'esthétique sonore ; j'ai donc choisi un extrait où le poétique l'emporte sur l'action dramatique et que j'ai traité dans la sous-partie « El fuego de amor, no hay quien lo apague » (*ibid.*, p. 88-94).

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 117-124.

Pour la première conférence, j'ai travaillé en m'appuyant sur les études critiques de José Antonio Maravall, José María Díez Borque et Marc Vitse¹⁴⁷, en particulier, et à partir des théories sur les arts poétiques d'Alonso López Pinciano, Lope de Vega et Tirso de Molina¹⁴⁸. Quant à la seconde conférence, elle se justifiait parce que l'éditeur scientifique de référence met en doute l'*auctoritas* de Tirso de Molina en faveur d'Andrés de Claramonte. Il est instructif de connaître sur quels fondements philologiques il étaye ses démonstrations, ainsi que le processus d'authentification d'une œuvre. J'avais d'ailleurs réservé un préambule à cette question dans *Don Juan. Del escenario al aula*. Puis je consacrai une troisième présentation, destinée à introduire un atelier, à l'aspect musical, avec une intervention intitulée « *El Burlador de Sevilla et Don Giovanni* » : expressions comparées du catalogue des conquêtes de don Juan.

Don Juan compte donc sur le masque qui, en étant une visibilité trompeuse, constitue une forme d'invisibilité, lorsqu'il se présente sous le nom du Duc Octavio ou lorsqu'il prend la cape de son ami, le Marquis de la Mota, ou encore, chaque fois qu'il profite des heures nocturnes pour occulter sa physionomie.

Le théâtre, qui est l'art de montrer l'action, se fonde donc sur la dualité du visible et du non vu ou de l'invisible.

La dama duende, composée en 1629 par Pedro Calderón de la Barca¹⁴⁹, est une *comedia* où ce jeu est érigé en thème, à travers son personnage éponyme, et constitue le ressort dramatique. J'ai choisi de travailler sur cette pièce dans le cadre d'une journée d'étude dont le sujet était « Genre et identité (Moyen-Âge, Siècle d'Or) » en présentant une contribution intitulée « Représentation de la femme dans *La dama duende* de Calderón de la Barca : plaidoyer pro-féminin ou discours traditionnel ? »¹⁵⁰. Si j'ai abordé les aspects moraux et sociaux qui s'expriment à travers les actions des personnages masculins – frère, père,

¹⁴⁷ José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelone, Crítica, (1972), éd. augmentée et corrigée, 1990, J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelone, Bosch, 1978 et Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, 1988.

¹⁴⁸ Alfredo Carballo Picazo (éd.), Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética* (1598), Madrid, CSIC, 1953 (3 vols), Evangelina Rodríguez (ed), Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, (1609), Madrid, Castalia, 2011, et Pilar Palomo e Isabel Prieto (éd.), Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo* (1626), Madrid, Turner, « Biblioteca Castro » 1994, 2 vols., « Épilogue » à *El vergonzoso en Palacio*, I, p. 229-234.

¹⁴⁹ J'ai utilisé notamment deux éditions : Ángel Julián Valbuena Briones (éd.), Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende* (1629), Madrid, Cátedra, 1976 et Fausta Antonucci (éd.), Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelone, Crítica, 1999.

¹⁵⁰ Voir cet article dans Eva Tilly (dir.), *Genre et identité* sous la direction, L'Harmattan, Coll. « Indigo/Côté femmes », 2020, p. 153-171. La journée d'étude du 29 novembre 2014 était la première d'un cycle de trois journées, les deux autres portant sur les époques ultérieures, jusqu'au XXI^e siècle.

prétendant – et qui, suivant les normes et les règles de l'époque, régissent la vie des femmes – sœur, fille, épouse –¹⁵¹, mon projet ne consistait pas à entrer dans une lecture de la pièce par le biais des études de genre¹⁵². Mon titre, en évoquant un discours traditionnel, indique que Calderón, ici, joue sur le registre des topiques, ce qui n'exclut pas une pensée critique sur les liens familiaux et, en particulier, sur les relations père/fils, qu'a identifiée et analysée Didier Souiller¹⁵³.

Je me plaçai d'abord dans la perspective problématique que pose l'interprétation globale de cette *comedia*, qui sépare la critique en deux appréciations principales : selon la première¹⁵⁴, il s'agit d'une *comedia de capa y espada*, portée par un groupe de personnages dont les liens de fraternité ou d'amitié assurent, dans ce cas, la fin heureuse, faisant contrepoint aux *comedias* sérieuses ou tragiques de Calderón, et la seconde, défendue par Bruce W. Wardropper, déchiffre, au contraire, sous l'apparence de la légèreté, une intrigue où la gravité tragique est contenue en germe. En particulier, l'enfermement de la dame, doña Ángela, symbolise une condition qui, elle, est inscrite dans les structures de la vie humaine.

J'ai également, pour ma part, mis l'accent sur la manière dont le rapport entre hommes et femmes se trouve, ici, au service d'une esthétique théâtrale. En effet, dans cette pièce, il est conféré à l'ordre du visible et de l'invisible une fonction structurelle. Les déplacements et les actions des personnages peuvent donc être compris comme des modalités de cet ordre. Apparitions, disparitions, et simulacres – d'agression, de déplacement – finissent par tracer en creux les trajectoires des personnages qui, *in fine*, émergeront de cette semi-visibilité, bien configurés et en capacité de s'accomplir. La tension entre les hommes et les femmes, qui se définit par la contrainte des règles morales imposées par les premiers aux secondes et les efforts de celles-ci pour s'y soustraire, dans la limite où l'honneur est sauf, se résout dans ce jeu entre le visible et le non visible, qui fournit de façon organique la définition du théâtre.

¹⁵¹ En particulier, à partir d'une étude de Victoria López-Cordón « Les relations familiales en Espagne au XVII^e siècle : perspectives d'analyse », dans Le Mao, Caroline et Trevisi, Marion (éds.), *La Femme et son statut en Europe au XVII^e siècle*, Paris, Société d'études du dix-septième siècle, 2009, 3, n° 244 p. 409-443.

¹⁵² Toutefois, j'ai pris en considération cette perspective, en intégrant à mon travail l'étude de Melveena McKendrick, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

¹⁵³ Didier Souiller, *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 121 et p. 130-131.

¹⁵⁴ Frederick A. De Armas y voit une relecture du mythe de Psyché, tandis qu'Antonio Rey Hazas et Florencio Sevilla Arroyo considèrent que la situation dissymétrique, qui devrait donc être propice à une fin tragique, relève d'un défi de virtuosité que s'est proposé Calderón, cf. Antonio Rey Hazas et Florencio Sevilla (eds.), dans *La dama duende/ Casa con dos puertas mala es de guardar*, Barcelone, Planeta, 1989, « Introducción », p. XXII et XXXIX, en particulier.

2. Réversibilités : le rêve et la folie

Dans la sphère du paraître, où l'être véritable dépend d'un dévoilement incertain, les deux modalités de réversibilité, qui font ressortir qu'il existe un passage entre l'illusion et la réalité, et entre le paraître et l'être, sont le rêve et la folie, du moins dans sa forme visionnaire ou hallucinatoire. Le premier est une manifestation intime, mais, considérée, à l'époque, comme ayant une cause surnaturelle ou divine, tandis que la seconde, définie par opposition à la raison, s'empare de la personne et la rend étrange aux yeux des autres. Ce sont deux expériences du fonctionnement humain, mais le terme de « modalité » me permet de renvoyer à l'usage exploratoire et critique qui a été fait, dans la pensée et dans les représentations de la Renaissance et de l'époque baroque, tant de la folie que du rêve, en tant que tous deux engagent la perception et sont créateurs d'un langage, d'une conscience.

2A. Le rêve et la connaissance de soi : du scepticisme à l'éthique du Prince

Ainsi, Calderón de la Barca, dans *La vida es sueño* (1636), utilise le rêve comme admoniteur et principe éducateur du prince chrétien. J'ai montré dans un article intitulé « *La vida es sueño* de Calderón (1636). Songer la vie, processus éducatif du prince chrétien »¹⁵⁵, que Calderón dramatise le rêve à plusieurs titres. Le colloque où j'ai présenté mon travail portait sur les sensations et les perceptions du rêve, à travers les récits de rêve. Par conséquent, ce cadre me permettait d'observer toutes les modalités du rêve, déclinées chez trois personnages de cette *comedia* aussi différents que la défunte Reine et mère, le prince enchaîné-libéré et son valet, qui fait aussi office de bouffon ou *gracioso*. Le rêve prémonitoire de la mère est rapporté plusieurs fois, et, autant ces multiples récits que sa fonction dramatique, le rendent clairement distinct des autres modalités du rêve : le rêve considéré comme mensonger – à savoir celui dont les images sont dépourvues de signification –, et le rêve qui ne fait que transmettre au dormeur les informations sonores produites par un événement. Dans la pièce, Clarín, le *gracioso*, se retrouve dans cette situation significative de son ignorance eu égard au soulèvement populaire dont seul le fracas lui parvient mais pas le sens. En ce qui concerne Segismundo, Calderón n'oppose pas le rêve, c'est-à-dire la production onirique, à la réalité. Segismundo n'est pas un

¹⁵⁵ Cet article est à lire dans Isabelle Bour, Line Cottagnies et Anne-Marie Miller-Blaise (dirs.), *Sens et Perception (Perception and the Senses)*, *Étude Épistémè*, n° 30, 2016, <http://episteme.revues.org/1277> (<https://doi.org/10.4000/episteme.1446>).

sujet cartésien qui distingue ce qu'il est à partir d'un monde dont il ne peut affirmer l'être. Le rêve de Segismundo, dans la *comedia* calderonienne, n'existe pas, seul existe son sommeil, qui est observé et décrit pendant que le Prince dort, par la double instance paternelle que sont le Roi et le précepteur.

La défunte mère fait un rêve prémonitoire, également rapporté. Calderón, – stratégiquement, ou bien parce que le rêve qui dit vrai ne peut être que le rêve prémonitoire – dissocie, dans son personnage, le sommeil du rêve. Le récit que Segismundo expose est celui de la réalité de sa courte expérience au Palais. Mais, comme l'indique Michele Federico Sciacca, ce qui peut être désigné comme rêve, c'est la vue, la saisie des apparences, l'éblouissement instantané¹⁵⁶. En revanche, dans une démarche sans doute machiavélique, sur ordre du Roi Basilio son père, le précepteur de Segismundo, Clotaldo, force le phénomène du sommeil par l'administration de plantes sédatives. Ce subterfuge lui permettra d'introduire la dimension de rêve, défini alors comme erreur, dans l'expérience du vécu, lorsque Segismundo activera sa mémoire, par le récit de son expérience au Palais. L'éveil de la conscience du prince découle donc d'un abus du précepteur Clotaldo, qui manipule le phénomène du rêve et fait passer le vécu pour de l'illusion, dans le prolongement de la conception de la vie comme théâtre.

Calderón expose ainsi que la maîtrise de soi échappe à l'être, non seulement sous l'effet de puissances internes, tels le sommeil ou le rêve, mais aussi par l'action d'autrui. Certes, Clotaldo admoneste Segismundo, mais il se charge surtout d'exécuter un pouvoir paternel tyrannique. Il ne suffit pas que le rêve ait instruit Segismundo, encore faut-il que le prince accède à la réflexion, en développant ses facultés rationnelles, et qu'il active sa volonté, faculté fondamentale dans l'exercice de la foi. En effet, si, dans le processus cognitif et moral de Segismundo, Calderón situe la raison au-dessus de la volonté, comme le souligne Everett Hesse¹⁵⁷, celle-ci intervient toutefois à un moment décisif pour l'accession au statut de prince régnant (III, 2922-3015).

Mon propos portait essentiellement sur le rêve, mais il est complémentaire de la démarche néo-platonicienne, décrite par Marc Vitse¹⁵⁸, dans le processus éducatif. C'est ainsi

¹⁵⁶ Michele Federico Sciacca, « Verdad y sueño de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca », *Clavileño*, 1950, n° 2, p. 1-9.

¹⁵⁷ Everett W. Hesse, « Calderon's Concept of the Perfect Prince in *La vida es sueño* », à lire dans Bruce W. Wardropper (éd.), *Critical Essays on the Theatre of Calderon*, New York, New York University Press, 1965, p. 114-132.

¹⁵⁸ Marc Vitse, *Segismundo y Serafina, Anejos de Crítico*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 12, 1999, p. 10-71.

l'action de Rosaura qui accomplit cette éducation, *via* l'amour qu'elle inspire au prince, puis *via* la sublimation du sentiment amoureux, non pas une sublimation au sens freudien, mais un dépassement de type néo-platonicien. Segismundo domine ses sens, accède à l'amour spirituel et assume la responsabilité de rétablir l'ordre moral à travers les mariages.

Cependant, il est remarquable que Segismundo admette le rêve comme substance même de la vie et, ce faisant, fasse triompher la raison comme capacité supérieure mais non exclusive et, surtout, non séparable du rêve¹⁵⁹. Et c'est là, sans doute, dans cette ambivalence discernée, que réside le principe de prudence qui, en instaurant une distance par rapport à l'événement immédiat, permet d'agir en fonction du bien.

2B. La folie : dialectique, altérité, aliénation

De *La Nef des fous* (*Das Narrenschiff*) de Sebastian Brandt (1494) au *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes (1605, 1615), en passant par *L'Éloge de la folie* d'Érasme (*Moriae encomium*, 1511), pour ne citer que quelques écrits engageant ce thème, l'on constate que l'homme de la Renaissance, parce qu'il s'est pensé rationnel et capable de maîtriser la connaissance de son monde, s'est interrogé également sur cette dimension humaine. Elle lui échappait en grande partie, sauf s'il en faisait une heuristique.

En présentant le grand roman cervantin à divers publics, bien que la folie n'ait pas constitué mon sujet premier, il m'était inévitable d'évoquer l'omniprésence de la folie, qui opère à la fois comme principe de la fiction et comme pierre de touche de tous les grands thèmes de cette œuvre, qu'il s'agisse de la littérature – comprise comme processus pluriel d'écriture, de lecture, et d'interprétation –, de l'amour – loi naturelle, passion, idéal sacralisant –, ou encore de l'héroïsme chevaleresque qui, lui-même, s'articule sur la dualité entre noblesse oisive et noblesse utile¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Segismundo répond aux soldats qui le réclament comme prince légitime : « [...] Soñemos, alma, soñemos / otra vez ; pero ha de ser / con atención y consejo / de que hemos de despertar » (III, 2359-2352).

¹⁶⁰ En mars 2017, sur invitation de l'Université Catholique de l'Ouest (Angers), dans le cadre d'une journée d'étude à l'attention des candidats au CAPES, CAFEP et à l'Agrégation, organisée par Javier Espejo Surós, j'ai présenté un travail intitulé : « Dramatización y heroísmo o de cómo se muestra la vanidad de los libros de caballerías en el *Don Quijote* ». La seconde conférence de mon programme *Don Quichotte : histoire de livres, histoires d'amour* (Chaumont, 2017), déjà cité *supra*, s'intitulait « *Don Quichotte : un livre de livres* » et elle s'adressait à tout public.

La littérature et la folie sont les deux versants d'une même expérience qui fonde le personnage de don Quijote. Cette folie qui le pousse à restaurer un ordre de chevalerie anachronique tombe comme un masque ou un habit, à l'heure des grands discours sagaces du même don Quijote, ou encore lorsqu'il décide de revenir définitivement à la raison, à la fin de la seconde partie. Aussi bien cette folie, tel un faisceau lumineux, se déplace dans les niveaux de récit, éclairant, dans la nouvelle interpolée du *Curioso impertinente* (I, chap. 33-35), pour les auditeurs internes comme pour les lecteurs, la folie des passions humaines et leurs erreurs d'interprétation de la réalité morale. Mais la folie, c'est également le résultat d'une « lésion de la puissance imaginative » – *la imaginativa* – selon l'expression de Juan Bautista Avall-Arce¹⁶¹, qui perturbe le passage de la perception sensorielle à la réception dans la représentation mentale. Elle donne également forme aux désirs, au point d'en faire des réalités virtuelles, des objets dont l'attrait réside dans l'irréalisation, telle cette rencontre avec Dulcinée, qui n'aura jamais lieu et sera toujours de l'ordre du possible irréalisable, situé dans le futur toujours reconduit. Si l'on considère, avec Américo Castro, que Cervantes cultive un néoplatonisme renaissant, pour lui, l'amour est l'essence même de la vie ; or, dans la situation amoureuse du curieux impertinent, comme dans celle de don Quijote, l'harmonie naturelle consubstantielle à l'amour est rompue¹⁶².

La folie résulte des *pareceres* différents – avec les deux sens de « paraître », mais aussi d'« opinion » – faisant écho à la fragmentation de la réalité et de sa compréhension, qui justement est posée dans la modalité de l'apparence.

Mes études et mon travail d'enseignante chercheuse m'ont donc donné maintes occasions de réfléchir aux représentations littéraires de la folie au tournant de la première modernité, mais aussi dans d'autres périodes et dans d'autres esthétiques. La dualité folie/raison, qui s'impose dans cette question, connaît également des déclinaisons qui mettent en valeur certains aspects plus socio-culturels, telle que la superstition, nourrie par l'ignorance, voire l'obscurantisme, dénoncé et combattu pendant le Siècle des Lumières.

Cette perspective est celle adoptée par Francisco de Goya, en particulier dans ses gravures intitulées *Caprichos* (1799) ou dans *El Aquelarre* (1797-1798)¹⁶³. On a là un peintre

¹⁶¹ J. B. Avall-Arce complète son analyse, à partir de la définition que Juan Luis Vives donne de l'imagination (cf. *De Anima et Vita*, I, x), en estimant que le mal propre à don Quijote correspond à la mythomanie, cf. « Locura e ingenio en don Quijote », à lire dans Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la literatura española 2*, Barcelone, Crítica, 1980 : « Siglos de Oro: Renacimiento », p. 686-693.

¹⁶² Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelone/Madrid, Noguer, 1972, p. 82-85.

¹⁶³ Ce tableau est conservé à la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

que l'expérience de la surdité mêlée à un vif désenchantement face au retour de l'absolutisme poussera à connaître les limites de l'absurde, dont les *Pinturas negras* (1820-1823), conservées au Museo del Prado (Madrid), sont un témoignage. Mais dans son œuvre, qui explore aussi les maisons d'enfermement – *Corral de locos* (1794 ?), *Casa de locos* (1812-1814), *Hospital de apestados* (1808-1810)¹⁶⁴ –, la déraison prend également la forme de l'horreur, saisie dans la réalité même de la guerre (*Los desastres de la guerra*, 1810-1815). Et ce, moins à travers les combats que dans l'exercice de la cruauté, laquelle développe son propre génie pour perpétrer des actes normalement inconcevables, à quoi Goya ajoute la terrible misère, parmi les conséquences fatales de la guerre. Tous ces dérèglements de l'humanité, potentiellement raisonnable, côtoient, *in fine*, la sauvagerie : c'est ainsi que Goya peint un ensemble de six tableaux (1800-1805) où la sauvagerie de l'autre non civilisé alterne avec la primitivité de l'homme devant le feu, état dont l'humanité ne s'est pas véritablement dégagée¹⁶⁵.

J'allais aborder la folie dans un autre type de représentation, le cinéma. L'occasion m'en fut donnée au sein même de mon laboratoire de recherche rémois, le CIRLEP, à travers une initiative, que je partageai avec une collègue, Françoise Heitz, et dont j'exposerai plus avant les tenants et les aboutissants. Pour l'instant, il me suffira de mentionner qu'il s'agissait de créer une revue interdisciplinaire en ligne. Les deux premiers numéros purent être publiés à la fois sur papier et en ligne, dès 2012. Les deux fondatrices que nous étions nous proposâmes de traiter le thème de l'île, à la fois dans la littérature et dans le cinéma. Le premier numéro serait le fruit des travaux en cours dans plusieurs séminaires du CIRLEP.

C'est ainsi que mon intervention sur la *Première Solitude* de Góngora connut une suite éditoriale dans ce numéro.

¹⁶⁴ Ces tableaux sont conservés respectivement au Meadows Museum de Dallas, à l'Academia de San Fernando à Madrid, dans la collection du Marquis de la Romana à Madrid, avec les sept autres tableaux de la série intitulée *Los horrores de la guerra*.

¹⁶⁵ Ces tableaux sont conservés dans trois sites : *Les Jésuites Brébeuf et Lallemand martyrisés par les Iroquois (Canibales preparando a sus víctimas, 1798-1800)* et *Les Cadavres des Jésuites Brébeuf et Lallemand mutilés par des Iroquois (Canibales contemplando restos humanos, 1798-1800)* se trouvent au Musée des Beaux-Arts de Besançon (les titres en espagnol sont ceux du catalogue de la Fondation Goya à Saragosse, <https://fundaciongoyaenaragon.es/catalogo/canibales/serie:615>, dernière consultation le 24 août 2020), *La degollación (ca. 1808)* et *La hoguera* (première moitié du XIX^e siècle) dans la Collection de la Condesa de Villagonzalo à Madrid et, enfin, deux tableaux, répliques des précédents, au Museo del Prado de Madrid (ces quatre tableaux, d'après les cartels du Prado, sont désormais attribués à un suiveur de Goya, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-hoguera/320f2740-66a9-489e-bf66-6fe511375ca3>, dernière consultation le 24 août 2020).

Par ailleurs, ma collègue et moi souhaitons produire un article en collaboration, afin de mettre en œuvre l'interdisciplinarité qui est l'esprit de la revue¹⁶⁶, et nous nous sommes entendues pour analyser la folie au miroir de l'insularité, dans le film de Martin Scorsese, *Shutter Island*, sorti en France en février 2010. Notre article explique l'esthétique et le sens du film par une série de références picturales, cinématographiques et culturelles à l'histoire et à la représentation de la folie, parmi lesquelles figure Goya, le peintre des distorsions de l'âme humaine, à travers sa vision du milieu asilaire, *Casa de locos* (1812-1814).

Nous avons convoqué également la symbolique du chthonien et de l'aquatique, à partir de Gaston Bachelard, et celle de l'enfermement et de la fuite avec leur résonance psychique, qui fait intervenir la structure fondamentale du dedans et du dehors, pour rendre compte de l'imaginaire insulaire chez l'individu dont la communication sociale est totalement perturbée.

Le montage du film et les dialogues sont élaborés de manière à instituer, chez le spectateur, une confusion totale entre la perception du monde par le psychopathe Teddy Daniels (joué par Leonardo DiCaprio), personnage focalisateur, et celle du monde normal, qui apparaît de façon interstitielle, fragmentaire et biaisée, *via* la présence de Chuck Aule (joué par Mark Ruffalo), aux côtés de Teddy Daniels. Cette confusion se construit sur le mode du double, car Teddy Daniels, *marshal* et ancien soldat, et Chuck apparaissent comme deux collègues. Le binôme qu'ils forment instaure un principe d'une réversibilité parfaite, mais totalement dépendante du port de l'uniforme, c'est-à-dire de l'apparence, du déguisement. En effet, dans l'action, qui est un jeu de rôle policier, conçu dans le cadre d'une thérapie, ni l'un, ni l'autre ne remplit véritablement cette fonction : Teddy Daniels, interné, n'est plus ce qu'il était, et Chuck Aule entre dans ce jeu en qualité de psychiatre. Là encore, le fait de jouer un rôle est propice à l'extension labyrinthique de la confusion, car le propre de ce jeu est de simuler la réalité d'une enquête – ce qui ne va pas sans doter le film d'une dimension de *thriller*.

Ce jeu apporte donc une mise en abyme à l'intérieur du phénomène du double et, de surcroît, à cause de sa dynamique de quête, son déploiement spatial devient constitutif du suspense, car il a lieu « avec » Teddy Daniels, sur les pas de sa course parfois haletante, devant ses yeux scrutateurs, mais aussi terrifiés.

¹⁶⁶ Françoise Heitz est spécialiste du cinéma. Florence Dumora et Françoise Heitz, « L'île de la folie (*Shutter Island*, Martin Scorsese, 2010) », à lire dans *Savoirs en Prisme*, n° 1, 2012, Reims, Épure, p. 135-149, et sur <https://savoirenprisme.com/numeros/n01-2012/>.

Teddy Daniels a tué son épouse avec son arme professionnelle, après avoir découvert le cadavre de leurs trois enfants, noyés par elle. Là aussi, le meurtre est mis en abyme et cette succession de crimes au sein d'une même famille donne lieu à une représentation fantasmée, hallucinatoire et phobique filtrée par l'esprit traumatisé du *marshal*. Mais la mise en perspective ne se limite pas à ce cadre familial : elle opère un jeu de contrastes entre le meurtre de guerre, les exterminations de la Seconde Guerre Mondiale et le vécu militaire de Teddy Daniels.

La notion d'île et l'espace insulaire, eux-mêmes, sont mis en perspective : l'isolement mental de chaque malade et l'isolement spatial les coupant du reste de la société constituent un verrouillage de leur condition. L'îlot du phare que Teddy Daniels rejoint à grand-peine ouvre un espace anaphorique, lié au vertige et à la fuite impossible, où l'intrigue de l'enquête se trouve dupliquée et intensifiée de façon terrifiante autant pour le protagoniste que pour le spectateur qui s'identifie à lui et, en même temps, sent se resserrer l'étau de la folie.

L'effet de cette construction narrative est de désorienter le spectateur, en l'emmenant sur une fausse piste logique, pris comme il l'est par les apparences trompeuses, les effets de miroirs et d'écho.

La folie et l'île présentent ainsi une compatibilité symbolique et fonctionnelle. L'île, en tant que micro-monde, semble être le point de projection des maux d'une société qui, à l'instar du procédé de la nef – qui permet de laisser les fous partir à la dérive –, s'isole, à son tour, de ce qu'elle ne peut regarder, traiter, résoudre ou assimiler.

Cet article en collaboration m'a permis d'envisager de nouveaux modes de travail, mais aussi de nouvelles perspectives de recherches, parce qu'il correspondait à mon premier commentaire cinématographique. Il impliquait la mise en relation diachronique de références culturelles autour d'un thème déjà familier pour moi, mais auquel ce type de travail apportait une amplitude intéressante. Un thème universel tel que la folie permet, en effet, de croiser des auteurs et des productions artistiques qui, à travers les époques et les espaces différents, se répondent et forment, sinon un *corpus*, du moins un système de références cohérent.

En conclusion de ce chapitre, dans ma démarche personnelle, le point de convergence entre les problématiques du visible et celles du rêve et de la folie réside dans le spectacle, à savoir, le déroulement du récit donné à voir, qu'il s'agisse de théâtre ou de cinéma.

Cette concordance m'a amenée à réfléchir sur les rapports ou les continuités qui pouvaient s'établir entre ces expressions esthétiques et artistiques, mais également sur leur

articulation avec les modalités de visualisation, en tant que ces dernières engagent l’imaginaire, l’imagination et l’image.

VII. L’imagination, l’image et la question de la représentation

Les trois notions d’imaginaire, d’imagination et d’image sont organiquement liées, mais elles ne sont pas équivalentes, ni, par conséquent, interchangeables. L’image se trouve néanmoins au cœur de ce système, *via* la représentation, que celle-ci soit intime – et, dans ce cas, l’image est mémorielle ou imaginée –, ou qu’elle soit objective, j’entends par là visible sur un support.

L’imaginaire est à la fois une activité mentale et le produit de ladite activité – sous forme de représentations –, en tant qu’elle construit des liens entre des objets qui, eux, peuvent être réels. Ainsi l’imaginaire complète-t-il le monde, tel qu’il est perçu et raconté, dessiné ou peint, dans les récits, les légendes et même les chroniques. L’imaginaire en sa qualité de production culturelle, commun à une collectivité, étroitement associé aux éléments qu’il a reliés, unis, harmonisés, voire recréés, suscite chez les scientifiques de multiples questionnements, entre autres, celui de dégager de cette gangue souvent multiséculaire, l’élément objectif qui y est enveloppé et même fusionné. Mais tout aussi intéressante est la recherche des raisons et du fonctionnement d’un processus imaginaire donné.

Le titre d’« Imperial Ciudad », attaché à la cité tolédane, a piqué ma curiosité : correspondait-il à la seule souveraineté de Charles Quint, Empereur ? Si ce fait historique jouait un rôle indéniable dans l’actualisation du titre, particulièrement vive au XVI^e siècle, le caractère revendicatif que revêt – chez les historiographes tel Francisco de Pisa, par exemple¹⁶⁷ – cette appellation, affirmant la préséance tolédane par rapport aux autres « ciudades » (Burgos), semblait ressortir à une autorité établie sur un socle ancien. Au cours d’un colloque sur

¹⁶⁷ Francisco de Pisa (1534-1616) est l’auteur de *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo* (Toledo, 1617) ; l’historiographe remonte aux origines légendaires de la ville, liées à Hercule.

« L’Imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XV^e-XVII^e siècles) », organisé par François Delpech (CNRS) à la Casa de Velázquez (Madrid), en 2006, j’ai donc étudié cette question¹⁶⁸. La dimension imaginaire de ce titre m’a amenée à cerner les faits historiques. La désignation d’Alphonse VII (1105-1157), Roi de Léon et de Castille, à la dignité impériale – à l’investiture de laquelle le monarque ne s’est pas présenté –, le statut de capitale wisigothique qu’avait la ville du Tage, l’enjeu qu’elle représenta dans la stratégie de la Reconquête (effectuée en 1085 par Alphonse VI) participent de la fonction politique et symbolique du titre de la ville, à une époque où, précisément, elle perd son statut de capitale, au bénéfice de Madrid, un modeste hameau n’appartenant pas à l’histoire. Entre les écrits historiographiques de l’époque en question¹⁶⁹, l’examen de certains comptes-rendus des conseils municipaux disponibles pour cette période aux Archives Municipales de Tolède (AMT), et la lecture des études historiques (Manual Recuero Astray¹⁷⁰, Andrés Gamba, Antonio Ballesteros Berreta), entre autres, j’ai reconstitué l’histoire et la légende de ce titre, dont le sens dépend en grande partie de son ancrage dans l’imaginaire de l’ascendance wisigothique de Charles Quint, bien documentée¹⁷¹.

Face à l’élaboration collective qu’est l’imaginaire, l’imagination est le système intime producteur d’images, en même temps qu’elle remplit la réserve conservatoire qu’est la mémoire. C’est ainsi qu’elle est pensée à la Renaissance, dans la théorie des facultés de l’âme, conception examinée de façon critique dans l’anthropologie humaniste de Juan Luis Vives et de Juan Huarte de San Juan, par exemple. Aussi existe-t-il une théorie optique sur le processus du regard et de *l’impression* dans le cerveau, *via l’image*, de la chose regardée, théorie héritée du platonisme et qui sous-tend la physio-psychologie de l’amour, développée par Marsile Ficin dans *De Amore* (1469) (je souligne). Notamment, l’âme de l’amant est le miroir où se reflète *l’image* de l’aimé (je souligne) et où le mauvais amour est une *fascinatio*, un regard qui contamine le sang, *via* les esprits vitaux (physiologiques)¹⁷².

¹⁶⁸ Voir l’article correspondant : Florence Dumora, « Toledo, Imperial Ciudad. Acercamiento a la historia y leyenda de un título », à lire dans François Delpech (éd.), *L’Imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e -XVII^e siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, Collection de la Casa de Velázquez, vol. 105, 2008, p. 35-59.

¹⁶⁹ Par exemple, Pedro Alcocer, *Hystoria o descripción de la Imperial cibdad de Toledo, 1539?*, éd. d’Antonio Martín Gamero, Sevilla, 1872, et Cristóbal Lozano, *Los reyes nuevos de Toledo: Descrivense las cosas más augustas y notables desta Ciudad Imperial* (aprobado en 1666), Barcelona, P. Campins, 1744.

¹⁷⁰ Manuel Recuero Astray, *Alfonso VII, emperador. El imperio hispánico en el siglo XII*, León, Centro de Estudios y de Investigación San Isidro-Caja de Ahorros y Monte de Piedad-Archivo Histórico Diocesano, 1979.

¹⁷¹ Julián Montemayor, « Le rêve impérial », dans *Tolède, XII^e-XIII^e siècles: Musulmans, chrétiens et juifs: le savoir et la tolérance*, revue *Autrement*, Série « Mémoires », Paris, 1991, p. 54-67, Augustin Redondo, « Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne au Siècle d’Or », à lire dans Augustin Redondo (éd.), *Les parentés fictives en Espagne (XVI^e- XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 15-35.

¹⁷² Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, trad. de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (Titre original *De amore*) VII, 4, p. 221, cité par Laurence Boulègue, « *L’amor humanus* chez Marsile Ficin »,

Les notions d'impression et de gravure qui sont associées au regard seront reconduites dans l'art pictural de la représentation, domaine qui, de son côté, est alors en pleine évolution, dès le début du XV^e siècle. En effet, les recherches optiques de Filippo Brunelleschi pour adapter la projection de l'espace à une surface bidimensionnelle aboutissent à la formulation mathématique de la perspective, en 1425¹⁷³.

Claude-Gilbert Dubois présente « l'imaginaire » comme un contour cernant par rapport à un lieu cerné, et non par ses propres limites ou délimitations. C'est sans doute là une manière d'insister sur la puissante influence exercée par cet encerclement sur le lieu qu'il encercle, et dont il est le milieu – quitte à sembler jouer de paradoxe, le milieu signifie entourage, au sens figuré. C'est pourquoi l'imaginaire se laisse saisir comme une manifestation plus que comme un objet ou un domaine : « L'imaginaire *se manifeste* aussi bien dans la créativité dégagée des contraintes réalistes que dans les essais réalistes pour appréhender un impossible objet »¹⁷⁴. Si ces « manifestations » – mot récurrent dans le texte en question – ont lieu réellement, dans les discours ou dans les actes, l'étendue et la substance de cet imaginaire se mesurent aussi à la hauteur de « ce refoulé culturel » qui englobe toutes les créations peu ou non reconnues par la culture dominante. L'imaginaire, situé « par rapport à deux termes mobiles et relatifs » que sont « celui de réalisme et celui de folie », est embarqué dans la grande « nef des idées »¹⁷⁵, qui est évolutive. Le mode d'expression de l'imaginaire – le processus même de « manifestation » – implique des voies et des passages frayés dans le discours et dans le réel, procédant par symboles et constitués en réseaux de signification.

Finalement, l'imaginaire est mesurable par le « résultat visible d'une énergie psychique formalisée au niveau individuel comme au niveau collectif »¹⁷⁶. Cette définition met en évidence le lien entre un processus intime déclencheur et la mise en œuvre de la vue. Le « visible », dans cette définition, se réfère à une œuvre – quelle qu'elle soit –, mais cette œuvre est produite par analogie – particulièrement dans la conception de la Renaissance –, et elle

Dictynna, 4 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/144> (dernière consultation le 30 juillet 2020). Pour le rapport entre regard, image et impression (gravure), voir Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, Barcelone, Crítica/Grijalbo Mondadori, 1996, p. 72-78.

¹⁷³ Cet effet d'optique instaure une révolution dans l'art pictural pour plusieurs siècles. La perspective sera un élément majeur reconsidéré par les peintres modernes, au moyen de techniques multiples, tels les à-plats et le découpage de l'espace grâce aux contours, par exemple, cf. Henri Matisse, *La Desserte rouge*, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, 1908, ou encore Juan de Echevarría Zuricalday, *Bodegón de los limones*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1920.

¹⁷⁴ Claude-Gilbert Dubois, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, Eurédit, (1985), 2012, « Introduction », p. 8-9. (Je souligne).

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁶ *Ibid.*, « Eidos. Problèmes de représentation », p. 17.

produit donc l'image de la chose copiée, *i.e.* représentée. C'est pourquoi « [l'] imaginaire ne peut être séparé de l'image »¹⁷⁷. Or, cette image peut être symbolique ou bien iconique – adjectif dérivé du terme « icône » renvoyant, ici, à la nature visuelle, y compris hallucinatoire de l'image. L'une des illustrations données par C.-G. Dubois est le débat autour de l'eucharistie : est-elle la reproduction (mimétique) ou l'image symbolique de la Cène¹⁷⁸ ?

Une remarque est possible à propos de l'eucharistie : elle est sacrée, rituelle, mais, précisément pour cette raison, elle repose sur une gestuelle et se représente comme un spectacle – appelé cérémonie – devant les fidèles, pour eux et avec eux. Cette dimension de spectacle est, à son tour, inséparable de celle de la reproduction mimétique.

Ainsi, tout en établissant que l'image est le principe de l'imaginaire, C.-G. Dubois théorise l'esprit de la Renaissance.

De son côté, dans son anthropologie de l'imagination (1960)¹⁷⁹, Gilbert Durant pose les fondements psychiques de l'imaginaire. Il montre, à partir des travaux de Gaston Bachelard en particulier, que l'image est fondamentale parce qu'elle est symbole. Ce symbole, constitutif de l'image, ressortit à une sémantique spéciale, en vertu du processus d'homogénéité du signifiant et du signifié, avéré en psychologie. En effet, l'image ne relevant pas de l'arbitraire du signe, la dichotomie entre signifiant et sens n'est pas pertinente. En elle, tout est métaphore, non pas copie, mais déformation et reformation. Le dynamisme organisateur du symbolisme imaginaire est ainsi le fondement de la vie psychique tout entière, et il préside aux représentations – métaphoriques, donc – régies par des lois homogènes¹⁸⁰. Cette prémisse permet à l'auteur de déduire l'antériorité, tant chronologique qu'ontologique, de ce symbolisme sur toute signifiante audio-visuelle. Ainsi, Gilbert Durant justifie le choix de sa perspective symbolique en expliquant que « ce sens des métaphores, ce grand sémantisme de l'imaginaire, [...] est la matrice originelle à partir de laquelle toute pensée rationalisée et son cortège sémiologique se déploient »¹⁸¹. Il est intéressant de situer les arts visuels, et en particulier le cinéma, dans cette

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁹ Gilbert Durant, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Dunod, 12^e édition, 2016, (1^e édition : Paris, Presses Universitaires de France, 1960). L'auteur emploie également le terme « imagination » dans un sens général, englobant à la fois l'entier des processus de l'image symbolique décrits et le concept recouvrant cette faculté comme expérience et comme objet d'étude

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

chronologie psychique, car les images animées interviennent et se situent par rapport au substrat symbolique désigné par G. Durand, mais elles emploient le langage même de l'imagination, où l'image se signifie elle-même.

Mon exposé vise ici à établir un lien entre l'imagination, telle qu'elle est conçue et vécue aux XVI^e et XVII^e siècles, et la réflexion que nous permettent d'avoir les études actuelles sur son fonctionnement, études qui se sont développées grâce aux connaissances en psychologie et en neurologie, mais aussi conjointement à l'essor des arts visuels. L'image, devenue photographique et animée, entretient un autre rapport avec l'imagination et l'imaginaire. Et, en faisant irruption également dans les représentations théâtrales, entre autres expressions scéniques, elle participe largement de l'intermédialité.

1. Processus intimes de l'imagination

Si la notion d'imaginaire ainsi considérée est moderne, en revanche, celle d'imagination, ancienne, est incorporée dans la conception spirituelle et religieuse de l'humanité, puisqu'elle se distingue de la raison. Certes, elle peut se soumettre à celle-ci, mais peut tout aussi bien lui échapper. C'est précisément cette liberté qui la rend suspecte et suscite la vigilance des moralistes, des théologiens, mais également des poètes – au sens large du mot – qui en évaluent l'activité et les fantaisies – je joue, ici, sur les sens ancien et moderne du terme –, puisque la *fantasía*, faculté d'invention et d'embellissement du réel (idéalisation), s'assimile aussi à l'imagination¹⁸². L'imagination est donc ambivalente car, en dehors de l'activation mnémonique, qui, elle, est apparentée au savoir, elle demeure imprévisible et incontrôlable, du moins en partie. C'est pour cette raison qu'elle a été crainte et/ou déconsidérée, autant du point de vue moral que du point de vue intellectuel.

J'ai été invitée à parler de l'imagination dans l'Espagne du XVI^e siècle, lors d'une journée d'étude organisée par le Département de philosophie de l'URCA, dont le sujet exact

¹⁸² Covarrubias donne à « fantasía » une signification équivalente à « imaginación » et semble donc ne pas les distinguer. Cependant, « fantasear » signifie « imaginar », mais également « devanear, fundar torres en el viento, sutilizar algún concepto y subille de punto, al qual el italiano llama *caprichio* », et ce verbe fait donc aussi référence à une imagination divagante et vaine, cf. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid/Mexico, Turner, p. 584b. Néanmoins, dans son traité déjà cité, précurseur de la psychologie, *De anima et vita* (1538), Juan Luis Vives, en analysant le fonctionnement des facultés de l'âme et des émotions, différencie « la imaginativa », qui reçoit les images imprimées dans les sens, de la mémoire, qui les retient, de la fantaisie qui les perfectionne et, enfin, de l'estimative, qui les évalue, par approbation ou réprobation.

était « L'imagination efficace au XVI^e et au XVII^e siècles »¹⁸³, c'est-à-dire l'imagination en tant que processus déclencheur d'un faire ou d'un effet.

En sélectionnant Garcilaso, santa Teresa de Ávila et Cervantes, je pouvais montrer que l'imagination et l'écriture entretiennent une relation dialectique qui, en même temps, reflète la pensée philosophique et morale de l'époque en question, tout en produisant une esthétique spécifique à l'auteur considéré. L'axe commun adopté pour ces trois auteurs concernait le rapport entre amour et imagination, l'amour étant compris dans ses différentes formes, profane, sacrée, et fantasmée – ce qui revient à dire à la fois idéalisée et refoulée. J'utilisai la théorie du regard reformulée à la Renaissance, dans l'héritage platonicien, et celle de la transformation du sentiment, de l'instinctif-corporel en spirituel, dont Dante Alighieri, expérience et œuvre poétique mêlées, est le vivant enseignement. Je montrai ainsi que, dans sa chanson IV, Garcilaso, en proie aux errements de son imagination, est ballotté dans divers états émotifs et que ni la raison ou entendement, ni la volonté, ne peuvent le libérer de sa passion, car celle-ci demeure prisonnière de l'imagination, privée qu'elle est de l'accès à la transformation spirituelle.

Quant à santa Teresa, elle restitue, dans son *Libro de la vida* (1554-1565), par un récit proche de la confession, cet auto-examen critique qu'est l'introspection de sa pensée sur ses propres mouvements et phénomènes. Il est intéressant de suivre la sainte dans les tours et détours de son raisonnement comme de son langage pour expliquer sa vision de l'image divine, alors même qu'elle évite d'octroyer à l'imagination un pouvoir qui pourrait sembler prépondérant ou excessif. J'ai donc pu réfléchir sur le rapport entre image, représentation et présence de Dieu ou du Christ, à travers l'approche thérésienne. En effet, santa Teresa parvient à faire de l'image de Dieu une présence tout intellectuelle, mais néanmoins non compréhensible par l'entendement, maniant ainsi un paradoxe qui ne peut être surmonté que par l'explication ultime, à savoir la nature mystérieuse de Dieu. Celle-ci insuffle en Teresa un savoir qui ne sait pas. Autrement dit, l'image est pure présence dont seul le mystère se laisse comprendre clairement.

¹⁸³ Cette journée, organisée en mars 2017, avait une visée interdisciplinaire ; elle proposait des interventions de spécialistes anglicistes et hispanistes des XVI^e et XVII^e siècles et de la philosophie de la Renaissance. Elle s'adressait spécialement aux étudiants de Licence et de Master de philosophie. Mon intervention a été publiée sous le titre « Trois regards sur l'imagination au Siècle d'Or. Garcilaso, Thérèse d'Avila, Cervantès », à lire dans *Les Langues Néo-Latines*, n° 384, mars 2018, p. 41-54.

Enfin, le Cervantes du *Quijote* construit son personnage et son œuvre sur la spécularité de l'imagination. En effet, l'imagination féconde de son chevalier contamine les autres personnages, parmi lesquels certains – Sancho Panza, Sansón Carrasco, les Ducs de la seconde partie – semblent interférer dans le cours du récit. En effet, chez le lecteur, l'impression que l'auteur-narrateur lui-même est contrarié dans son programme narratif provient de l'emboîtement des jeux de l'imagination, artifice par lequel est octroyé aux personnages leur autonomie. L'auteur-narrateur feint, en quelque sorte, de se trouver débordé par cette faculté, dont le plus haut degré de puissance est atteint grâce à la synergie avec le processus de la fiction littéraire. La littérature trouve ainsi sa définition dans l'accomplissement même du texte.

L'image apparaît donc comme l'élément médiateur de la représentation, particulièrement dans les cas de Garcilaso et santa Teresa, et son statut à la fois mental et matérialisable la rend complexe et, en quelque sorte, omniprésente, du moins potentiellement.

2. Le théâtre, matière à filmer

À ce stade de mes recherches, ayant pu réfléchir à un certain nombre de formes et de thématiques, j'ai associé cette question de l'image comme facteur de représentation au théâtre du Siècle d'Or.

J'avais assisté à la mise en scène de la *comedia* de Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, par Omar Porras, sous le titre *Pedro et le Commandeur*, à la Comédie-Française, en 2007 ; les acteurs jouaient masqués et c'est là un parti pris systématique du metteur en scène de Bogotá. Le masque couvrait le visage de ces comédiens, de façon à laisser à découvert la bouche et le menton. Cette technique de mise à distance, à la fois des propres acteurs avec leur rôle et des spectateurs avec les personnages représentés, avait contribué, pour moi, à former une image de la pièce lopesque qui différait de la pièce elle-même, mais qui livrait une représentation de l'idée du metteur en scène sur le caractère non identifiable des personnages. Ceux-ci ne peuvent se montrer sous les traits définis – fût-ce pour le temps d'un spectacle – d'une personne réelle, existante, mais ils sont assignés à leur abstraction, certes toute *concrétisable* et *incarnable*, d'êtres littéraires, engendrés par la plume sur du papier. J'interprète cette absence systématique de visage, voulue par le metteur en scène, comme la marque de la virtualité et, donc, le manque de personnalité d'un personnage.

À la différence de Luigi Pirandello, qui imagine des « personnages en quête d’auteur » dans sa pièce de 1921 *Six personnages en quête d’auteur* (*Sei personaggi in cerca d’autore*), simulant ainsi son absence, un auteur s’absentant de l’acte d’invention, mais exprimant également de cette manière la nécessité dudit auteur, Omar Porras affirme à travers le masque la présence d’une puissance supérieure, dont dépendent nécessairement et consubstantiellement les personnages, même une fois *mis en corps* sur scène.

J’avais également vu, au Théâtre National Populaire (TNP), à Villeurbanne, *La Celestina* mise en scène par Christian Schiaretti, en 2011. Célestine était jouée par Hélène Vincent. Cette fois-ci, le dépouillement de la mise en scène mettait particulièrement en valeur les déplacements, les corps et le texte. Pour qui connaît cette œuvre, la nudité esthétique de la mise en scène opérait comme un transparent laissant affluer l’entier de l’univers construit par Fernando de Rojas, sans en produire pour autant le foisonnement des signes visuels – espaces, couleurs, objets. La mise en scène procédait alors d’une réduction symbolique extrême, propre à solliciter l’imagination du spectateur, tout en étant, telle quelle, appréciable : ainsi, cette échelle, placée par les serviteurs de Calixte contre le mur du jardin de Mélibée, représentée par une projection lumineuse sur le plancher servant de scène, disposé au ras du sol, longitudinalement entre les gradins et parallèle à eux. Calixte ne montait donc pas, mais rampait. Néanmoins, ses mouvements sur les barreaux de lumière devaient être compris comme une élévation. Le transfert des axes – le vertical sur l’horizontal – donnait l’image du renversement des corps et, avec eux, des valeurs de la société, en pleine mutation vers la modernité. L’on pouvait y déceler également la chute, ainsi préfigurée, dans une montée qui est reptation, effort erroné à cause de la méprise causée par le monde sensible, celle-là même qui oriente Calixte, systématiquement, vers les choix préjudiciables.

Le lien entre la technique cinématographique et le théâtre m’avait intéressée à certains égards. En tant que téléspectatrice, je me souviens particulièrement de la retransmission de *Médée* d’Euripide, mis en scène par Jacques Lassalle, au Festival d’Avignon (2000) avec, dans le rôle-titre, Isabelle Huppert. Le metteur en scène explique que « c’est par une mythologie de cinéma qu’[il] accède à *Médée* » et comment il atteint au sublime en partant « des mères-monstres de [l’]actualité »¹⁸⁴. De son côté, Isabelle Huppert, actrice de cinéma reconnue, qui avait interprété le rôle de Marie Latour – cette femme qui trouve, en pratiquant des avortements,

¹⁸⁴ Jacques Lassalle, « Médée », Festival d’Avignon, Programmation 2000, cf. en ligne « Archives 2000 », <https://festival-avignon.com/fr/edition-2000/programmation/medee-30402> (dernière consultation le 4 août 2020).

un moyen d'échapper à la misère pendant l'Occupation¹⁸⁵ –, dans *Une affaire de femmes* (1988) de Claude Chabrol, explique son attirance pour Médée, qu'elle essaie de comprendre et dont elle s'attache à extraire la dimension d'humanité banale. Son humanité réside justement, peut-être, dans sa manière d'assumer son crime sans recourir à une quelconque justification liée au *fatum* et à la puissance des dieux. Médée est un personnage solitaire, et de là vient sa beauté. Mais la solitude n'est-elle pas le propre du théâtre, « fait pour cela », demande Isabelle Huppert en sa qualité d'actrice ?¹⁸⁶ Le théâtre suscite des questionnements qui favorisent cette solitude, mais qui servent aussi à établir un lien. De son point de vue d'actrice, elle perçoit dans le théâtre « un mystère », poursuit-elle dans le même entretien.

Par ailleurs, dans le cadre de mon travail d'enseignante, j'avais utilisé l'adaptation cinématographique de pièces du théâtre espagnol baroque, entre autres, *La vida es sueño*, dans une version en noir et blanc réalisée par Pedro Amalio López, pour TVE, en 1967, version qui, en dépit de son austérité, me semblait très juste¹⁸⁷. En effet, Segismundo, joué par Julio Núñez, ne représentait ni démence sauvage, ni animalité caricaturale, ni sagesse pompeuse et artificielle, mais le désarroi de l'homme enfermé, en pleine possession de ses moyens sensoriels et mentaux, éprouvant malgré tout le manque de quelque chose d'essentiel.

Je commençai alors à réfléchir au traitement cinématographique des pièces de théâtre du Siècle d'Or et au rôle de la diffusion télévisée ou sur grand écran dans la postérité de ces œuvres, à côté, bien sûr, de leur pérennisation théâtrale proprement dite. En termes de réalisations espagnoles, seules certaines pièces jouissaient d'une telle seconde vie à la télévision et, plus rarement encore, au cinéma. De surcroît, les dernières réalisations étaient déjà anciennes, une seule datant du XXI^e siècle¹⁸⁸.

Ces réalisations mettaient en œuvre des choix esthétiques et, surtout, culturels, en valorisant une patrimonialité profondément hispanique, concrétisée par des aspects folkloriques

¹⁸⁵ L'histoire de Marie Latour est inspirée d'un fait réel. Marie Latour, dénoncée par son propre mari, est jugée et guillotinée.

¹⁸⁶ Entretien avec Isabelle Huppert depuis Avignon, le 10 juillet 2000, sur France 2, « Journal de 20 h », INA premium/Madelen, <https://www.ina.fr/video/CAB00037116/plateau-invite-interview-d-isabelle-huppert-depuis-avignon-video.html> (dernière consultation le 4 août 2020).

¹⁸⁷ Le terme « juste » caractérise la pertinence du jeu en fonction du propos complexe de Calderón de la Barca, qui propose avec sa *Vida es sueño* une pièce sérieuse au texte complexe, où se conjuguent les idées politiques, philosophiques, morales et sociales. J'ai vu trois mises en scène de cette pièce, sans compter quelques captations vidéo, ce qui me permet de comprendre à quel point il est délicat d'éviter l'excès, le ridicule, la confusion, et de définir le ton de chaque personnage, tel que son propos soit intelligible et intelligible également sa complémentarité fonctionnelle avec les autres personnages.

¹⁸⁸ Il s'agit de *La viuda valenciana* de Carlos Sedes (2010).

– musique, chants, danse, costumes. Les programmes télévisés de ces réalisations correspondaient à la fois aux débuts de la télévision espagnole et aux dix dernières années du franquisme, pendant lesquelles la quasi-exclusivité donnée à la culture nationale, toujours en vigueur, avait tout de même connu un infléchissement.

La réalité est pourtant bien que le théâtre du Siècle d’Or a connu les honneurs de la caméra et du petit écran dans le cadre d’une dictature, dont le discours culturel consistait en une exaltation de l’identité nationale, à travers des auteurs disparus depuis longtemps et dont l’œuvre avait été diversement appréciée au cours des deux siècles précédents. En effet, le siècle des Lumières – la *Ilustración* – avait jugé les *comedias* inadéquates pour l’éducation du peuple, parce que leurs actions étaient chargées d’incohérences, et leurs personnages d’extravagances immorales. Le théâtre avait donc fait l’objet d’une réforme, portée par Gaspar Melchor de Jovellanos¹⁸⁹.

Au contraire, le XIX^e siècle, romantique et traversé par les violents épisodes politiques et sociaux, encore sous la puissante emprise de la morale et de la religion¹⁹⁰, se reconnut davantage dans les grands mouvements passionnels ou héroïques des personnages de *comedia*.

L’ère franquiste cultivait ainsi la fierté nationale, en revendiquant la *comedia* du Siècle d’Or pour la puissance unificatrice qu’elle était censée exercer sur le public, vertu liée en grande partie au catholicisme et aux valeurs telles que l’honneur familial. Toutefois, on observe une réorientation, non pas dans la manière d’associer le passé hispanique et la société espagnole du franquisme, en tant que public, mais bien dans la manière dont sont choisies et réalisées certaines pièces. L’ouverture – *aperturismo* –, certes timide, qui se fait jour au tournant des années 60, sous l’égide de Manuel Fraga, alors Ministre de l’Information et du Tourisme (1962-1969), s’inscrit dans le cadre plus général du milieu professionnel de la télévision espagnole, où se développe l’opposition politique au régime franquiste, comme l’explique Manuel Palacio¹⁹¹.

¹⁸⁹ Voir Guillermo Carnero (éd.), Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790), Madrid, Cátedra, 1997, en particulier, p. 158-180.

¹⁹⁰ L’on peut citer à cet égard : la défense de la royauté par une mobilisation à caractère sacré, l’expédition appelée les « Cent mille fils de Saint Louis », qui s’est formée sous l’égide de Louis XVIII et qu’a organisée François-René de Chateaubriand, en 1823, mettant un terme au triennat libéral et prêtant main forte à Ferdinand VII ; les guerres carlistes (1833-1839 ; 1846-1849 ; 1872-1876) ; ou encore la Première République (1873-1874).

¹⁹¹ Dans *La televisión durante la Transición española* (Madrid, Cátedra, 2012), Manuel Palacio explique que la télévision a représenté dès le début de son fonctionnement, en 1956, une puissante source d’organisation pour l’opposition politique. Avant la mort de Franco, dès 1971 et, à plus forte raison, en 1974, cette opposition était complètement formée, organisée et active, *op. cit.*, p. 38-39.

Ainsi, en 1965, la réalisation par Alberto González Vergel de l'*auto sacramental* de Calderón *La vida es sueño* ne manque pas d'attirer l'attention, par son caractère étrangement peu religieux et par son esthétique avant-gardiste, spécifiquement dans le choix des costumes portés par les acteurs, qui sont des vêtements tout à fait triviaux¹⁹². Or, durant le franquisme, les metteurs en scène ont revendiqué leur liberté, eu égard à la particularité des *autos* dont l'argument unique, à savoir, la représentation de l'eucharistie, tout comme le caractère allégorique, sont deux invariants qui ne laissent guère de place à l'interprétation. Dans le cas présent, González Vergel a enchâssé son film dans un générique composé de *Caprichos* de Francisco de Goya, auteur des Lumières espagnoles qui, comme cela a été déjà signalé ici, a dénoncé la superstition dérivée d'une religiosité populaire.

Un autre cas frappant est l'adaptation, en 1972, de *Fuenteovejuna* par Juan Guerrero Zamora. Ce réalisateur prend le parti de montrer les tortures commises à l'encontre des villageois bafoués par l'autorité abusive d'un Commandeur. Le sang et les cris constituent le préambule du film, puisque le générique défile sur fond de scènes qui signalent les interrogatoires violents. Or, comme on le sait, le peuple triomphe de son oppresseur, dans l'œuvre de Lope de Vega. Ce sont les Roi et Reine en personne qui reconnaissent la légitimité des villageois, dans leur union vengeresse et meurtrière contre un Commandeur dont les agissements et l'autorité desservent le pouvoir royal. Le couple des monarques peut ainsi symboliser l'autorité suprême et intouchable, envers laquelle il importe seulement d'être loyal. Mais, dans l'Espagne de la fin du franquisme, régime qui a écarté l'infant – légitime héritier d'Alphonse XIII, Juan de Borbón y Battenberg, comte de Barcelone, père du futur Juan Carlos I –, la figure royale peut représenter une issue ou exprimer une attente et, par conséquent, cristalliser une opposition politique.

C'est à partir de ces quelques réflexions sur le *corpus* télévisuel des *comedias* que je présentai en mars 2019, aux journées d'étude sur les génériques de séries télévisées, organisées à Reims par Sébastien Hubier et Emmanuel Le Vagueresse¹⁹³, une intervention consacrée aux génériques des *comedias* adaptées pour la télévision espagnole. Je justifiai la désignation de ce

¹⁹² Horacio Acevedo González fournit une analyse de cette adaptation en observant que le réalisateur a omis le sacrement de l'eucharistie, normalement représenté dans ces *autos*, dont c'est même, précisément, le propos exclusif, cf. H. Acevedo González, « *La vida es sueño* en televisión o de un auto sacramental sin sacramento », *Anuario calderoniano*, n° 9, 2016, p. 15-33. Toutefois, cet auteur met sur le compte de l'infidélité à Calderón ce qui mériterait sans doute d'être analysé dans une perspective contextuelle politique.

¹⁹³ Cette intervention intitulée « Les fictions théâtrales à la Télévision espagnole : quels génériques ? (Théâtre baroque adapté entre 1965 et 1980) » est à lire dans Sébastien Hubier et Emmanuel Le Vagueresse (éds.), *Séries TV génériques*, Reims, Épure, 2020, p. 93-114.

type de productions comme « série », car ces adaptations s'inscrivent dans des programmes qui leur sont exclusivement dédiés, clairement définis et accompagnés d'un discours culturel à visée didactique, pour un public, sinon captif, du moins fidélisé.

J'y observe que les génériques sont systématiquement associés à l'adaptation cinématographique et qu'ils constituent un espace de création mis à profit, soit pour insister sur l'hispanité de l'œuvre, mais plus souvent pour l'introduire en la situant dans l'histoire de la littérature, soit comme préambule ou seuil, permettant au spectateur d'entrer dans le film tout en prenant connaissance des informations liées à la réalisation. Mon analyse, établie sur quatorze films, porte sur les génériques de début et de fin, et tient compte du graphisme, de l'accompagnement musical, des mouvements de la caméra. Cela dit, l'auteur de la composition secondaire que constitue le générique n'est généralement pas identifié.

Ces premières recherches sur le devenir cinématographique du théâtre auriséculaire m'ont engagée à solliciter RTVE (Radiotelevisión Española), afin d'obtenir quelques informations sur les programmes des années en question. En effet, sur le site de RTVE, les archives ne donnent pas accès à toutes les réalisations, et l'unique source que constitue YouTube, pour précieuse qu'elle soit, n'est pas suffisante. Les DVD sont rares et la bibliothèque de la Filmoteca de Madrid ne possède, quant à elle, aucune archive de la télévision espagnole, car les deux univers du cinéma et de la télévision sont, la plupart du temps, hélas, assez étanches.

Les programmations de pièces de théâtre adaptées au cinéma et les films qui ont été réalisés pour le grand écran rendent compte de processus de politique culturelle qui sont aujourd'hui abandonnés, en dépit du succès que connurent les émissions, mais également les films en question¹⁹⁴. À côté de cela, les festivals de théâtre en Espagne, celui d'Almagro et celui d'Olmedo, surtout, ont de quoi rassurer, quant à la vitalité de ce répertoire porté par des compagnies dynamiques et quant à l'existence d'un public dont l'intérêt pour ces pièces est toujours renouvelé¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Il s'agit de *Fuenteovejuna* de Juan Gurrero Zamora (1972) et de *La leyenda del alcalde de Zalamea* de Mario Camus (1972), coproduits par la télévision espagnole et par la RAI, ou encore de *El perro del hortelano* de Pilar Miró (1996).

¹⁹⁵ La Compañía Nacional de Teatro joue un rôle fondamental dans la perpétuation de la culture théâtrale, tant par son archivage que par ses publications, son travail de diffusion et d'éducation auprès de divers publics, y compris les plus jeunes. Voir mon compte-rendu sur ce festival, Florence Dumora, « *Olmedo Clásico* : le Festival du théâtre classique d'Olmedo (XII^e édition, 14-23 juillet 2017) », à lire dans *Savoirs en Prisme* n° 7, *Les Émotions en discours et en images*, 2017, <https://savoirenprisme.com/numeros/07-2017-les-emotions-en-discours-et-en-images/>.

Ce travail a représenté pour moi les premiers jalons d'une recherche plus ample qui portera sur l'ensemble de ces adaptations, considérées depuis plusieurs perspectives. L'étude des types de plans associés aux spécificités du jeu dramatique devrait permettre de dégager des concordances prépondérantes suivant le nombre d'interlocuteurs (monologue, dialogue, scène d'ensemble), la phase du développement dramatique (exposition, formation de l'intrigue, reconnaissance, dénouement), ou encore la tonalité du discours (doute, spéculation, résolution, suspicion, colère).

À partir des travaux de Virginia Guarinos¹⁹⁶, par exemple, qui examinent les dialectiques entre représentation scénique et texte littéraire d'une part, et mise en scène et tournage d'une pièce d'autre part, il serait intéressant de voir l'évolution des techniques adoptées dans ces films. L'on pourrait apprécier quels sont les paramètres les plus sensibles ou efficaces dans la recherche de l'effet cinématographique. Le paramètre « espace » joue un rôle déterminant, ainsi qu'il ressort de la comparaison entre le *Perro del hortelano* de Cayetano Luca de Tena (1981), qui relève du théâtre filmé, notamment pour son lieu unique, et celui de Pilar Miró, qui est le film de la pièce, et dont le jeu est conçu dans sa relation à un milieu réel varié.

La distinction entre le texte de la pièce écrite, qui est à considérer comme œuvre littéraire, et sa représentation scénique, qui actualise les éléments implicites et qui, chez le lecteur, incombe à sa seule imagination, établit la nécessité du spectacle théâtral. Mais elle pose également l'alternative entre théâtre et film, en vertu du caractère double de récit qui se voit et, plus justement, de récit en présence¹⁹⁷.

3. Image, spiritualité, écritures

Au regard des travaux que j'avais effectués, je décidai d'intégrer le théâtre dans les éléments de réflexion qui constitueraient le sujet de mon travail de recherche inédit. Je souhaitais aborder la question de la représentation dans ses dimensions intermédiaires, c'est-à-

¹⁹⁶ Voir Virginia Guarinos, *Teatro y cine*, Séville, Padilla libros, 1996 et *Teatro y televisión*, Séville, Centro Andaluz de Teatro, 1992.

¹⁹⁷ Je renvoie à la synthèse faite sur cette question dans José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelone, Paidós Ibérica, 2000, particulièrement, p. 38-41 et 59-63.

dire que je concevais le théâtre dans ses formes évolutives modernes, dans ses capacités à absorber des modalités visuelles en qualité de spectacle.

Il est vrai que je pensai en premier lieu m'attacher à une pièce au retentissement international ou bien multi-artistique, songeant à don Juan – à partir de *El burlador de Sevilla* – ou bien à Célestine – *La Celestina* –, à travers leurs mises en scène et leurs adaptations cinématographiques. La cruauté sanglante à laquelle le thème de l'honneur donne souvent prétexte dans les *comedias* présentait également un thème à la fois transversal et de nature visuelle, spectaculaire, où s'associaient les dimensions humorale (physiologique), morale (car l'honneur s'évalue en termes de vie et de mort) et, enfin, esthétique et psychologique (car la question se pose de la représentation du sang, comme de la souffrance subie et infligée).

Or, la *comedia* attribuée à Lope de Vega, intitulée *Los primeros mártires del Japón*, dont je pris alors connaissance, m'offrait cette composante, associée à une situation dramatique largement ouverte, puisqu'elle combinait le champ de la religion, la dimension historique de son expansion, laquelle correspondait à un espace à la fois lointain et nouveau. Cette nouveauté, à son tour, posait, outre la découverte de l'autre, la question de représenter à cet autre une conception du monde inconnue, à travers des concepts et un langage tout aussi inconnus¹⁹⁸. La représentation se retrouvait donc au cœur de la problématique de cette pièce, bien que son propos immédiat consistât à rendre hommage à un missionnaire dominicain, mort en martyr, en 1617, Alonso de Navarrete.

Mais, quand le film de Martin Scorsese, *Silence*, est sorti, en janvier 2017 – aux États-Unis, et en février en France –, et que j'ai pu remonter à sa source littéraire japonaise, le caractère interculturel de mon futur travail s'est confirmé et amplifié dans le même temps. Je pouvais désormais traiter l'image en l'articulant avec la représentation, avec la composition cinématographique et, enfin, avec la pensée religieuse et la méditation spirituelle. L'image intime, immatérielle, l'image fabriquée du cinéma et l'image suggérée de toute représentation pouvaient fonctionner en système, non seulement dans une réflexion d'ordre esthétique, mais aussi en tant que processus mental et ontologique.

¹⁹⁸ Dans son ouvrage *Devenir japonais. La mission jésuite au Japon (1549-1614)* (Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016), Hélène Vu Thanh montre que la prédication effectuée par les Japonais eux-mêmes constituait un moyen essentiel d'évangélisation mis en œuvre par les Jésuites. Le travail d'adaptation conceptuelle que les missionnaires durent réaliser pour transmettre la doctrine était considérable, cf. p. 181-190.

Le christianisme n'allait pas être le sujet à traiter de façon directe, mais il se posait comme contexte, étant l'élément qui configure entièrement le mode de pensée des siècles concernés. Je l'intègre d'ailleurs en tant que tel dans mes cours de littérature, non seulement en relation avec les grands bouleversements idéologiques de la Réforme et de la Contre-Réforme, mais aussi pour éclairer tout le réseau codifié des allusions aux Écritures, au culte, aux sacrements et à leurs infractions qui traverse les textes profanes.

L'étude, même sommaire, des grandes figures mystiques ou méditatives me semble également indispensable à la compréhension de ce monde organiquement religieux, car elles en dévoilent la complexité profonde par l'exploration personnelle et intime de versants qui, échappant à l'orthodoxie, révèlent l'infini de la spiritualité.

VIII. Conception et édition. La revue *Savoirs en Prisme*

Le travail de la recherche est indissociable de celui de la présentation des réflexions, qui en est l'achèvement. Aussi l'édition – le travail d'organisation, de conception, d'assemblage et de composition – fait-il partie, tôt ou tard, de notre champ d'activité et de notre univers de pensée.

Bien que j'aie mené ce travail à titre individuel en publiant un ouvrage important (plus de mille pages), donc délicat à organiser, je conçois l'édition également – et surtout, dirais-je – comme un lieu collectif privilégié, fruit de la mise en commun des idées, depuis la préparation ou la genèse d'un projet jusqu'à son aboutissement.

La dimension historique d'un tel travail, dimension dont, certes, il n'a pas l'exclusivité, est d'autant plus sensible que ce travail est partagé par des individus différents, voire divergents, qui constituent autant de dynamiques influentes dans l'avancée du projet. Mais l'édition est véritablement une expérience étendue, extériorisée, et comme mise à l'épreuve des vents et des marées.

La publication prend alors tout son sens d'objet rendu public et mis à disposition de tous dans un espace sans frontière, si ce n'est celles, intrinsèques et résistantes, des langues et des champs disciplinaires abordés, qui tous deux tracent des territoires.

Outre l'historicité que j'évoquai à l'instant, l'édition est œuvre humaine et, au-delà, humaniste. Chaque ouvrage vient nourrir l'immense production éditoriale qui forme une petite partie de la culture. En tant qu'auteurice, j'ai beaucoup de respect pour ceux qui entreprennent les tâches éditoriales et, à mon tour, quand je me trouve dans cette situation, sans fierté aucune, j'éprouve ce qu'est l'édification, bien que mes expériences portent jusqu'à présent sur des publications numériques, dites virtuelles. Le virtuel se construit, se mesure, se polit, tout comme le matériel.

Je crois qu'il existe un fort attachement aux publications matérielles, les livres, parce qu'ils appartiennent à l'univers des bibliothèques et des librairies, et parce que, justement pour l'espace qu'ils occupent et pour leur plasticité, ils conservent, pour longtemps encore, un prestige sans doute inégalable, même si la lecture dématérialisée a gagné du terrain. En revanche, les publications numériques sont dotées d'une puissante irradiation, grâce à leur accessibilité souvent totalement libre. Les revues numériques et les fonds digitalisés des bibliothèques apportent aux chercheurs une liberté et une souplesse extrêmement appréciables, – et une sorte de mobilité en période de confinement ou d'immobilisation.

1. Un engagement collectif et durable

Je reprends ici le sujet annoncé *supra* concernant la revue électronique *Savoirs en Prisme* (<https://savoirsenprisme.com>), pour en faire un rapide historique.

Cette revue est née d'une initiative commune : ma collègue la Professeure Françoise Heitz et moi-même, toutes deux hispanistes, participions à deux séminaires différents d'un même axe de notre laboratoire de l'URCA, le CIRLEP¹⁹⁹ : en qualité de spécialiste du cinéma, Françoise Heitz dirigeait le séminaire « Image », quant à moi, j'étais membre du séminaire

¹⁹⁹ Ces trois axes sont : « Langage et Pensée », qui compte deux séminaires, « Intercompréhension des Langues Voisines », qui en compte également deux, et « Représentation de la Société par le Texte et l'Image », qui, quant à lui, en comprend six. Voir le détail en suivant le lien : <https://www.univ-reims.fr/cirlep/accueil/bienvenue-sur-le-site-du-cirlep,9933,17750.html>.

« Normes, marges, transgression », dirigé par Christine Sukic, séminaire qui réunit les chercheurs – anglicistes, hispanistes et germanistes – spécialistes des XVI^e et XVII^e siècles. L'absence de convergences entre nos domaines s'avérait relative, et permettait, en réalité, d'établir des rapprochements. De là est née l'idée que nous pouvions susciter des questions qui intéresseraient nos domaines et les disciplines concernées par nos séminaires, parce que la transversalité desdites questions dépasserait les limites tracées par la classification disciplinaire. Ce type de travail serait possible en posant des thématiques suffisamment larges pour permettre la rencontre de chercheurs s'occupant de périodes différentes et, même, de domaines différents.

Il n'était pas question de faire table-rase de nos séminaires qui demeurent les cellules au sein desquelles les divers membres du CIRLEP exploitent leurs idées et développent des projets. Il nous fallait trouver le canal où mettre en pratique ces rencontres thématiques et, donc, la forme à leur donner. C'est alors que la fondation d'une revue nous est apparue comme un moyen de rassembler des chercheurs de notre université mais aussi des collègues d'autres universités françaises et étrangères. Une telle structure, stable mais évolutive, construite mais ouverte, donnerait une identité et une visibilité supplémentaires à nos divers groupes de recherches. Les comités de cette revue devaient donc être constitués et animés par des membres de plusieurs séminaires du CIRLEP, mais également être ouverts à d'autres laboratoires de l'URCA. Notre projet fut soumis au directeur du CIRLEP qui l'accueillit favorablement.

Sur le modèle des autres revues scientifiques, nous avons créé les comités et, une fois ceux-ci formés, leur fonctionnement a été fixé de façon collégiale. Les deux comités – le comité de rédaction et le comité scientifique – sont constitués en grande partie par des enseignants chercheurs de l'URCA, mais aussi d'autres universités, françaises et étrangères, afin que la revue soit un organe ouvert institutionnellement et scientifiquement. Les deux comités remplissent des fonctions différentes mais complémentaires. Le comité de rédaction, de taille plus réduite que le comité scientifique, discute les statuts (le mode de fonctionnement de la revue) et examine les sujets proposés. Le comité scientifique est chargé de tâches plus directement liées à l'activité scientifique de relecture et d'évaluation des articles. Quoiqu'il en soit, les deux comités ne sont pas étanches et ils travaillent de façon conjointe. Françoise Heitz a dirigé le comité de rédaction jusqu'en 2016-2017 et je lui ai succédé, depuis, dans cette responsabilité.

L'établissement de la revue devait avoir lieu à la fois sur les plans scientifique et institutionnel, deux dimensions totalement différentes et toutes deux nécessaires. Françoise

Heitz a assuré l'essentiel des démarches administratives. Une troisième dimension réside dans la création du support, et nous avons choisi la plateforme en ligne WordPress, qui devait héberger la revue au moins dans ses débuts²⁰⁰. Nous avons été aidées en cela par l'ingénieur de recherche, Benoît Roux, qui apportait, à l'époque, son soutien logistique et technique aux membres du laboratoire. Une fois la structure ouverte, un collègue angliciste, Fionn Bennett, et moi-même avons déterminé l'esthétique de la revue, c'est-à-dire les choix des polices et les normes typographiques, qui ont été appliqués au numéro 2/2013, numéro qui a d'ailleurs été imprimé en même temps qu'il a été publié en ligne²⁰¹.

La création de *Savoirs en Prisme* a été très appréciée des évaluateurs, qui en ont pris connaissance en 2012, pour sa dimension collaborative.

Cette revue, répertoriée dans la base de la MLA (Modern Language Association), aura publié, à la fin de l'année 2020, douze numéros.

Voici, très sommairement, l'historique de la revue, qui est un organe vivant, et donc évolutif et mouvant comme l'illustrent ses comités, dont la composition se modifie sans qu'ils perdent pour autant leur stabilité nécessaire. À ses deux organes vitaux, s'ajoutent les nombreux collègues relecteurs scientifiques, que je ne saurais trop remercier pour leur précieux travail.

Le caractère interdisciplinaire de la revue implique, en effet, le recours à des compétences très variées pour qu'il soit procédé à la double évaluation. La recherche d'évaluateurs est donc parfois complexe, lorsqu'il s'agit d'articles relevant de domaines très spécifiques, voire éloignés des champs disciplinaires des coordinateurs.

Cette revue qui pratique l'évaluation anonyme souhaite exprimer sa gratitude envers ses collaborateurs, tout en rendant visible l'exigence de son travail. C'est pourquoi ses membres réfléchissent, à l'heure actuelle, à la création d'une rubrique où figureraient ses relecteurs.

²⁰⁰ *Savoirs en Prisme* est en train de migrer sur la plateforme Open Journal Systems (OJS), grâce aux soins diligents d'Agnès Faller, chargée d'édition à la bibliothèque universitaire de l'URCA, la Bibliothèque Robert-de-Sorbon.

²⁰¹ Toute la mise au point de l'esthétique de la revue n'est visible que sur le format papier, car chaque plateforme a sa propre typographie et ses propres styles. C'est pourquoi je choisis de présenter mon travail d'éditrice du n° 2 de *Savoirs en Prisme* à partir de ce format, dans le volume des publications joint à mon dossier.

2. L'interdisciplinarité : une pratique définitoire ?

On l'a bien compris, l'esprit de cette revue dépendait de l'enjeu interdisciplinaire qui fondait son positionnement et sa raison d'être. Sa ligne éditoriale, loin d'être droite, dessine donc plutôt un champ protéiforme, appelé à embrasser des thèmes toujours différents, mais surtout des perspectives aussi diverses que les matières concernées : les langues, la philosophie, mais aussi la civilisation, la littérature et les arts visuels. La revue, en un mot, ressemble à ceux qui l'animent, chacun apportant son champ disciplinaire et ses sujets de réflexion.

Or, l'interdisciplinarité est conditionnée par le découpage qu'impose la conception de ce qui, dans l'Université française, est classé comme « langue », c'est-à-dire toutes les langues étrangères, non pas considérées comme domaines culturels appartenant à une aire/ère, à la fois géographique et historique, comme l'Europe ou les Amériques, mais comme une langue. Il revient aux chercheurs de rompre ces parois de verre, afin de pénétrer dans les domaines non nécessairement définis par la catégorie linguistique – la poésie, le cinéma, le théâtre, et toutes thématiques transversales – et ainsi de faire que leur « discipline [...] se jauge » au prisme des savoirs et connaissances qui les constituent »²⁰².

Alors qu'il serait logique que les seiziémistes et dix-septiémistes puissent travailler avec leurs collègues de Lettres (françaises) et d'Histoire, ces derniers, qui ont leurs laboratoires respectifs, sont impliqués dans l'ensemble de leurs propres processus de travail, individuel et collectif. La mise en commun de la réflexion se heurte donc à des découpages séparateurs, en partie liés à cette « mise à part » des langues²⁰³.

Naturellement, toutes les universités ne sont pas identiquement confrontées à cette situation structurelle et, par conséquent, n'ont pas à développer le même type d'interdisciplinarité. Celle-ci, suivant l'importance numérique d'un type de spécialistes, peut concerner une même période ou un même genre littéraire, ou encore se développer autour d'un même auteur. On ne peut donc parler d'« interdisciplinarité » qu'au pluriel, et cette pluralité donne un aperçu de l'indéfinition du concept d'interdisciplinaire, de son immense potentialité.

²⁰² Patrick Charaudeau, « Pour une interdisciplinarité “focalisée” dans les sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, n° 17, 2010, p. 195-222, cité par Béatrice Fleury et Jacques Walter, « Interdisciplinarité, interdisciplinarités », à lire dans *Questions de communication*, n° 18, 2010, p. 145-158 : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.409>, p. 7 (dernière consultation le 7 août 2020).

²⁰³ Edgar Morin a montré que l'histoire des disciplines jouait un rôle prédominant dans la conception de la recherche, à lire dans « Sur l'interdisciplinarité », dans Françoise Kourilsky (dir.), *Carrefour des sciences*, Paris, CNRS, 1990, p. 21-31, cité par B. Fleury et J. Walter « Interdisciplinarité, interdisciplinarités », *op. cit.*, p. 9.

Mais le sentiment de cette absence de limites a quelque chose d'inquiétant, comme l'infini lui-même. Nombreux sont donc les chercheurs qui privilégient les revues spécialisées et pour qui la recherche interdisciplinaire doit être restreinte à leur champ linguistique, par exemple. La nécessité de fixer des limites, de retourner aux découpages rassurants et familiers, presque domestiques, ou de ne pas les quitter, habite chacun et l'empêche de quitter son rivage pour se lancer en haute mer. Pourtant, l'interdisciplinarité doit frayer ses propres voies, autant dans la réflexion que dans les cadres où celle-ci peut s'exprimer. Dans cette revue, elle se joue donc dans le principe d'une conception des numéros discutée en comités, mais aussi menée à bien par plusieurs chercheurs appartenant à des disciplines ou à des domaines différents, qui assurent la coordination des numéros.

C'est là une conception très large de l'interdisciplinarité, mais aussi très souple, puisque toute modulation de l'étendue, soit linguistique, soit temporelle, ou encore géographique, des thématiques y est possible.

Par conséquent, nous souhaitons moins la restriction que l'affinement de la pensée de l'interdisciplinaire, lequel peut se comprendre en termes de transversalité, à partir d'une notion relevant de la structure symbolique de l'être ou de phénomènes dont la présence est suffisamment étendue pour constituer un champ d'interrogations scientifiques.

Il faut admettre que *Savoirs en Prisme* s'inscrive dans une dynamique d'expérimentation et, pour reprendre le symbole connu d'Antonio Machado, qu'elle trace son chemin en avançant (« Caminante, no hay camino, / se hace el camino al andar », est la pensée précise du poète dans *Campos de Castilla*, 1912).

C'est donc de la pratique interdisciplinaire qu'émergera une définition – fût-elle multiple et vaste – de ce champ de recherches.

3. Mon travail d'édition : hors des sentiers connus

Mon travail spécifique de directrice du comité de rédaction consiste à maintenir un lien avec les membres de la revue, au moyen de réunions (deux par an) ou de messages informatifs, mais aussi de sollicitations écrites, pour recueillir leur avis sur une question, ou bien leur

demander d'évaluer un travail ou de rechercher des évaluateurs, mais également pour les inciter à proposer des thématiques. Celles-ci sont discutées et approuvées en comité.

Le travail de prospection pour faire vivre la revue demande donc une attention régulière. Les membres des comités jouent un rôle primordial, à cet égard, en apportant leurs propositions et leurs contributions dans la coordination de numéros. Quatre numéros sont d'ores et déjà planifiés. Le numéro 12, coordonné par Xavier Giudicelli (URCA) et Caroline Marie (Université de Paris 8), qui sera publié dès l'automne 2020, a pour sujet « Les Portraits et autoportraits d'auteurs : l'écrivain mis en images ». Début 2021, sortira le numéro 13, « *L'Autopoiesis* : les fictions du moi ou l'art de se créer soi-même », coordonné par Carmen Zaborras (Université de Málaga) et Luis Puelles Romero (Université de Málaga). Geneviève Fabry (Université de Louvain) dirigera, avec la participation d'Audrey Louyer (URCA), le numéro 14 qui, avec le titre « Fragments d'un discours amoureux dans la littérature et le cinéma d'Amérique Latine », propose de réfléchir sur les capacités différenciées de l'intime et de la passion amoureuse à produire un récit (mythique ou autre). Enfin, Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne), Stéphan Etcharry (URCA) et Julie Michot (Université du Littoral) dirigeront le numéro 15 sur « La figure du musicien au cinéma ».

Je me charge de la publication des appels à communication – sur Calenda et Fabula, auprès des laboratoires de l'URCA – et de la diffusion des annonces de parution. Chaque membre des comités est invité également à assurer la diffusion dans son propre réseau. Depuis plusieurs années, faute de support technique *ad hoc*, le travail de mise en ligne repose entièrement sur deux membres de l'équipe, dont moi. J'ai donc dû m'initier à une pratique numérique.

J'ai personnellement coordonné les numéros 1/2012, *Image et Insularité*, avec Françoise Heitz (URCA), 2/2013, *Normes, marges, transgressions*, avec Fionn Bennett, angliciste spécialiste d'esthétique (URCA), 5/2016, *Les Espaces du malentendu*, avec Mireille Ruppli, linguiste du Département de Lettres Modernes (URCA)²⁰⁴, et 11/2019, *L'Audace : vertu, valeur*²⁰⁵.

²⁰⁴ Je dois signaler la participation de Yann Philippe (URCA, angliciste civilisationniste) lors de la phase d'élaboration du sujet.

²⁰⁵ Ce dernier numéro devait être initialement coordonné par deux collègues d'autres universités – respectivement d'Allemand et de Lettres Modernes –, mais *in fine* je m'en suis chargée intégralement.

Suit une synthèse de ces éditions, dont le but est de dégager la portée et l'intérêt scientifiques interdisciplinaires dans leur dimension évolutive.

Le numéro 1 réunit deux séries de travaux issus de nos séminaires respectifs. Dans ce numéro fondateur, l'article co-écrit par Françoise Heitz et moi-même, déjà présenté ici, « L'île de la folie. *Shutter Island*, Martin Scorsese (2010) » met en œuvre une recherche sur la folie, en tant que champ d'expérimentations médicales au XX^e siècle, une mise en relation avec l'histoire culturelle de la folie et, bien sûr, la dimension d'étude cinématographique. La conjonction de ces perspectives et de l'écrit collaboratif constituait, à mon avis, un modèle de travail interdisciplinaire.

Cet article m'a sollicitée hors de mon champ familial et, à titre personnel, grâce à la mise en œuvre d'une réflexion interdisciplinaire, a constitué un premier pas dans une certaine forme de « comparatisme ». Si le numéro dans son entier ne réalisait peut-être pas ce à quoi tend la revue, cet article à lui seul, en articulant des savoirs et des écritures, correspondait bien à l'objectif fixé.

Le numéro 2 a représenté une avancée incontestable quant à l'organisation de la pensée interdisciplinaire, comme le mettent en évidence ses « seuils ». L'interdisciplinarité n'y apparaît toutefois pas comme objet du discours – comme métadiscours – dans une perspective théorique, mais comme discours lui-même dans une pratique multi-perspectiviste. Celle-ci contribue à cerner le processus de la norme, comme volonté structurante du pouvoir dont l'exercice se trouve déplacé, infléchi, par les forces critiques que cette norme elle-même génère. Cette dynamique saisie dans la langue, la pensée et les arts se dévoile comme une dualité au cœur de la construction des sociétés, où l'individu tour à tour est subsumé dans un système et reparaît dans sa créativité d'être unique.

Le sujet du numéro 5 était particulier dans la mesure où, en quelque sorte emboîté, il proposait, non pas « le malentendu », mais « les espaces du malentendu » comme thématique de recherche. Il s'agissait de l'espace de parole et de communication où se nouent la conscience de l'autre et son influence sur l'élaboration du discours du locuteur. Cette spatialisation a requis de la part des auteurs un choix de perspective tel que les études produites ont été menées relativement à un espace géographique ou à une localisation, mais également en rapport avec un espace notionnel ou conceptuel, celui que la langue laisse vacant entre les sens de ses mots. Le malentendu apparaît, dès lors, comme consubstantiel au fait langagier et à la construction de la pensée ; et, par ailleurs, sa présence dans l'acte de communication participe de la construction

du rapport à l'autre. Là encore, il revenait à l'introduction d'effectuer, ou du moins de suggérer, l'abstraction ultime et, par conséquent, de donner un aperçu de tout le champ restant à explorer ou à révéler, autour d'un tel sujet.

Enfin, le numéro 11 trouve sa source dans une interrogation sur la valorisation de l'audace dans l'histoire de l'individu. L'audace n'est-elle pas une forme d'expression attachée à l'individualité, c'est-à-dire à la personne consciente de sa capacité à se distinguer du groupe, que ce soit pour faire dissidence ou pour en assurer la survie ? N'est-elle pas une valeur qui émerge à des moments clefs de l'histoire, peut-être précisément à la Renaissance ? Il s'agissait de comprendre le fonctionnement de l'audace et, donc, de saisir son contexte socio-moral. L'extension historico-culturelle que l'ensemble des contributions déploie, depuis l'Antiquité, avec un éclairage conceptuel et moral, jusqu'aux expériences artistiques actuelles les plus avant-gardistes ou subversives, m'a conduite à concevoir l'introduction comme une fresque de repérages, portant les éléments majeurs de l'histoire de cette qualité – au sens large – ou mouvement de l'âme. Ce numéro a permis de restituer à une notion, vulgarisée par une certaine mode, sa signification complexe, en regard d'illustrations qui l'ancrent dans l'anthropologie et l'histoire culturelle de l'Occident.

Ainsi qu'il ressort des travaux que j'ai coordonnés, l'interdisciplinarité ne s'interroge pas elle-même, mais elle constitue plutôt une modalité pour aborder l'histoire culturelle à travers la mise en relation des processus de pensées et de créations.

Je puis véritablement présenter une double activité de chercheuse, puisque tout en assumant ces responsabilités éditoriales, je travaille toujours sur le *Siècle d'Or* que ce soit en relation avec mes groupes de spécialistes – le CRES-LECEMO de Paris III et le CRISOL 16/17, association présidée par Nathalie Dartai-Maranzana (Université de Lyon II) – ou bien en participant à des manifestations et à des publications scientifiques à l'initiative d'universités françaises ou étrangères.

IX. Pour conclure, mes projets

Parmi mes projets actuels, je distingue des travaux ponctuels et d'autres plus complexes et qui pourront requérir une collaboration.

Je suis inscrite aux Journées de la SHF (Société des Hispanistes Français) qui porteront sur l'interdisciplinarité et se dérouleront, finalement, en 2021. Ces journées, qui devaient avoir lieu en juin 2020, ont été repoussées en raison des perturbations causées par la crise sanitaire.

Le CRES-LECEMO organise, en juin 2021, un colloque sur la bêtise : « Quand l'esprit vient à manquer : la bêtise ». Je pense y présenter une intervention en rapport avec la dialectique silence/parole depuis Sem Tob jusqu'au XVI^e siècle, notamment à travers les proverbes.

Comme je l'ai déjà signalé, je souhaite mener à bien mon travail de traduction de poèmes des XVI^e et XVII^e siècles. Malgré ma préférence indubitable pour l'édition collective de l'anthologie européenne évoquée *supra*, si celle-ci ne se concrétise pas, j'entreprendrai une publication personnelle aux Épure.

Enfin, je souhaite lancer un travail, qui pourrait avoir lieu en séminaire, sur la vie cinématographique du théâtre espagnol du Siècle d'Or²⁰⁶. J'entends par là l'exploration des relations entre théâtre et cinéma du point de vue esthétique et sémantique (ou sémiotique), mais aussi la transmission/transformation des propos théâtraux par les réalisateurs, en tant qu'ils sont les interprètes des pièces qu'ils filment. La revue *Savoirs en Prisme* pourrait accueillir un numéro sur cette question étendue au théâtre européen.

En ce qui concerne l'avenir de cette revue, sachant qu'elle connaîtra un nouveau type de fonctionnement sur OJS, avec un appui logistique de la part des Services du Numérique de l'URCA, je pourrai me consacrer davantage aux aspects scientifiques. Outre certains projets, non encore définis avec certitude, il me paraît pertinent de proposer un numéro de réflexion sur l'interdisciplinarité, en la problématisant à partir des notions de « discipline universitaire », de

²⁰⁶ Parmi les travaux existants, il faut signaler la recension des films réalisés à partir des pièces du Siècle d'Or, cf. Juan de Mata Moncho Aguirre, *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-adaptaciones-de-obras-del-teatro-espanol-en-el-cine-y-el-influjo-de-este-en-los-dramaturgos--0/>, dernière consultation 7 août 2020).

« savoir » et de « culture ». Or, penser l'interdisciplinarité relève de l'épistémologie, qui en fait une science de l'investigation, une heuristique. À cela, il serait donc éclairant d'ajouter le fruit d'un atelier pratique indispensable, où un sujet serait abordé par plusieurs spécialistes de différentes disciplines, et ainsi traité au moyen d'une confrontation de savoirs différents. On pourrait imaginer également de travailler sur des sujets similaires avec une mise en commun d'outils conceptuels et méthodologiques. Car c'est bien cette pratique qui nous importe le plus au sein de nos investigations, dans la mesure où, connaissant telle science ou apercevant tel lien possible avec un champ exogène, nous requérons ces éléments extérieurs à notre objet premier, pour mieux explorer ce dernier.

Travaillant à la fois dans la discipline et la marge interdisciplinaire, je me demande si les deux peuvent parvenir à exister en synergie, si l'interdisciplinarité peut donner une autre dimension à ma façon d'aborder ma discipline et, à l'inverse, si je suis véritablement dans la discipline à partir du moment où j'interroge l'*ailleurs disciplinaire*.

En effet, comme j'ai souhaité le suggérer, le mot d'ordre incitant les chercheurs à s'internationaliser, mais aussi la diffusion des savoirs et la redistribution de l'offre disciplinaire, au sein de l'Université française en particulier, réorientent la recherche vers l'interdisciplinaire. Mais, aujourd'hui, sont étiquetés « interdisciplinaires » des travaux qui, en réalité, sont intra-disciplinaires et ne proposent guère, le plus souvent, qu'un élargissement diachronique.

Alors que l'interdisciplinarité semble être la condition d'exercice de certaines sciences qui véritablement en dépendent – sciences du langage, communication, information... –, elle ne s'impose pas dans les mêmes termes pour toutes les disciplines.

Conclusions

Cette synthèse s'est voulue un aperçu de ma manière d'appréhender les sujets et, également, de tracer mes propres voies dans l'immensité du savoir / non savoir, qui m'apparaît chaque jour tel un cosmos, dont l'obscurité est la condition même de la visibilité de ses lumières. Cette image, qui me relie autant à « Noche serena (A Diego Oloarte) » (1570-1580 ?) de fray Luis de León qu'à *2001 : L'Odyssée de l'espace* (*2001 : A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick exprime avec sincérité mon sentiment de chercheuse devant chaque nouveau projet et, même, face à tout travail mené à son terme. (Dois-je avouer, arrivée à ce point de ma présentation, qu'il y a fort longtemps, je rêvais d'être astronome ?) En effet, je découvre, tout en effectuant chacune de mes investigations, de nombreuses références – au sein desquelles s'inscrira ma propre contribution, une fois terminée –, références qui m'éclairent dans ma démarche, en même temps qu'elles me portent témoignage des personnes qui, depuis un temps plus ou moins long, se sont consacrées à ce même sujet. L'impression de cumul, de stratification, à la manière de ces cheminées géologiques dont l'étagement se poursuit au fil des millénaires, suivant une rectitude bosselée mais nullement déviée de leur orientation ferme, se mêle à cette autre impression d'un effort qui, collectif – même à son insu – à force d'être multiple, se déploie telle une hydre qu'il devient impossible d'appréhender seul(e). C'est ainsi qu'une fois le travail déposé, clos, fini, surgissent comme par enchantement tel titre d'ouvrage, tels actes de colloque, tel article que l'on n'avait pas aperçus auparavant. J'apprends chaque jour, dans ce travail, la modestie, la prudence et la réserve, et je garde aussi une attitude contemplative face à l'expansion de l'univers de la recherche.

Je crois pouvoir estimer que le parcours que j'ai effectué jusqu'à présent ne suit pas une direction unique et linéaire mais qu'il trace un itinéraire entre les îles que constituent toutes les formes et tous les thèmes que j'ai abordés, à travers certaines œuvres et leurs auteurs, laissant entre elles des espaces inconnus. Toutefois, un sillage plus profond a été tracé par la récurrence même de la réflexion : celui de la théâtralité, à travers la voix et le jeu, qui porte en lui la question des femmes représentées – muettes ou animées comme des marionnettes, mais aussi proférant leurs propres voix – et cet autre sillage, celui de l'imagination, toute matricielle, dont la fécondité non contenue effraie, on le sait, mais sans laquelle ni la littérature ni aucun art n'existeraient. Et j'ajoute que sans elle, la recherche ne pourrait pas non plus avoir lieu, car elle

accompagne la curiosité et oriente l'intuition vers le décèlement des fissures non encore aperçues et des liens à construire entre les objets.

Mon parcours, depuis le *Cancionero* du XVI^e siècle jusqu'au sujet de mon mémoire inédit, qui porte sur les chrétiens du Japon au théâtre (du XVII^e siècle) dans la littérature et le cinéma (des XX^e et XXI^e siècles), montre justement cette recherche de la mise en relation, celle-ci étant (je pense, en tout cas) favorisée précisément par un courant religieux, lui-même issu de la spiritualité propre à l'homme et contribuant à la nourrir.

L'intégration de l'image fixe et de l'image animée à ma réflexion a découlé, pour ainsi dire naturellement, du discours sur l'image et de l'image elle-même, particulièrement intense au XVI^e siècle, et qui n'a cessé de prendre de l'ampleur, à mesure que les arts dits visuels naissaient des nouvelles techniques ou se transformaient grâce à elles. Je me permettrai, une fois encore, l'allusion à un trait personnel, en évoquant mon goût pour la photographie argentique, que j'ai pratiquée, certes il y a longtemps, de la phase du cliché jusqu'à celle du développement et du tirage sur papier. Il est vrai que la photographie numérique ne m'attire pas mais que, depuis quelque temps, je m'essaie à dessiner et à peindre, ce qui me fait découvrir un monde complémentaire – et pourtant si différent – de celui de la photographie.

Enfin, la revue électronique a constitué pour moi un nouveau terrain, sur le plan technique, bien sûr, mais surtout, et je l'apprécie, il a été et reste un lieu de travail collectif, depuis la genèse d'un projet jusqu'à son terme. Par son caractère pluri- et interdisciplinaire, *Savoirs en Prisme* représente la complexité des réseaux du savoir, en même temps qu'elle en est l'expression.

Liste des publications de Florence Dumora retenues pour le volume 3

1. « Les Relations hommes-femmes mises en scène dans le *Cancionero* de Sebastián de Horozco », dans Augustin Redondo (éd.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, vol. X, 1995, p. 141-149
2. « Le Règlement de compte littéraire au Siècle d'Or : quand la fiction doit détruire la réalité (les cas de *Don Quichotte* et de *Guzman d'Alfarache*) » dans Jordi Bonells et José Garcia Romeu (dirs.), *Les Univers fictionnels*, Babel, Toulon, Université de Sud Toulon-Var, juin 2009, n° 19, p. 33-70 ; et en ligne : <https://journals.openedition.org/babel/index.html>
3. « L'Île de la *Première Solitude* de Góngora : une poétique du renouveau », dans Florence Dumora et Françoise Heitz (dir.), *Images et insularité, Savoirs en prisme* n°1, 2012, p. 205-228 : <https://savoirenprisme.files.wordpress.com/2014/04/13-dumora.pdf>
4. « Le *Cancionero general* de 1511 et la fondation de l'anthologie en Espagne », dans François Géral (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques, Rencontres » n° 335, 2018, p. 115-136
5. « Le Savoir géographique et le sacré dans *El Jardín de flores curiosas* d'Antonio de Torquemada », dans Nathalie Peyrebonne et Pauline Renoux-Caron (éd.), *Le Milieu naturel en Espagne et en Italie : savoirs et représentations. XV^e-XVII^e siècles*, Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 59-74
6. « *La materia medicinal* de Dioscoride : lecture et réécriture d'Andrés Laguna » dans Nicole Fourtané et Michèle Guiraud (dirs.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde lusohispanophone*, Nancy, Université de Nancy II, 2 vols, 2009 : vol. 1 « Espagne et Portugal », p. 197-210
7. « La femme enceinte dans les proverbes et le discours médical au XVI^e siècle : représentations du corps, émergence d'une identité ? » dans Marie-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (éds.), *Réalités et représentations du corps*, II, Coll. « Europe XVI^e-XVII^e siècles » n°16, Université de Nancy II, 2011, 2 vols. : II, p. 9-34
8. « La Matière médicinale de *La Celestina* : donnée culturelle et enjeu dramatique », dans Sandra Gorgievski, Odile Lasserre-Dempure, Xavier Roux (dirs.), *La Celestina : études croisées*, Babel, n° 22, Université du Sud-Toulon-Var, 2010, p. 53-74

9. « Autour de la variation d'un paradigme poétique : les ors de la poésie espagnole (1545-1645) », dans Hélène Tropé (dir.), *Or, trésor, dette. Les valeurs dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2017, p. 397-416

10. « *Le Courtisan* : clef d'un projet humaniste et politique pour l'avenir », dans Marie-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (dirs.), *Mémoire et découvertes : quels paradigmes ?*, Coll. « Europe XVI-XVII », Romania, n°13, 2009, p. 237-253

11. « Les sociabilités conflictuelles au miroir des proverbes dans l'Espagne des XVI^e – XVII^e siècles » dans Hélène Tropé (éd.), *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Perspectives historiques et représentations culturelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 201-214

12. 1 « L'autre corps de la femme au Siècle d'Or : une contre-poétique et ses significations », publié dans *Hispanogalia*, Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte, 2006-2007, III, p. 195-209

13. « Engagement corporel des héroïnes du peuple dans la *comedia* lopesque. De la défense individuelle à la réaction collective (*Peribáñez* et *Fuenteovejuna*) », dans Line Cottagnies, Anne-Marie Miller-Blaise et Christine Sukic (dirs.), *Objets et anatomie du corps héroïque dans l'Europe de la première modernité*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 2019, p. 241-264

14. « Tipología socio-moral de lo femenino y lo masculino en un proceso narrativo polifónico. Lectura del cuarto desengaño de *Los desengaños amorosos* de María de Zayas », in *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI-XVII (contexto mediterráneo)*, Encarnación Medina Arjona et Paz Gómez Moreno (eds.), Séville, Alfar, 2015, p. 63-83

15. « Codes amoureux et criminalités dans les *Desengaños amorosos* de María de Zayas : plaider pour une norme matrimoniale », dans Françoise Heitz et Yann Philippe (dirs.), *La Vie des Normes, Savoirs en prisme*, n° 3, 2014, <https://savoirenprisme.com/numeros/n03-2014/dumora/>

16. « Acerca del sentido de la escritura paremiológica en *Las cartas en refranes* de Blasco de Garay (1553) » dans Jean-Michel Benayoun, Natalie Kübler, Jean-Philippe Zougbo (dir.), *Parémiologie, Proverbes et formes voisines*, 3 vols., Sainte-Gemme, Presses universitaires de Sainte Gemme, Coll. « Paraphrastiques », 2013 : I, p. 359-376

17. « Sagesse et poésie : vers une définition poétique du proverbe », dans Marie-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (dirs.), *Les proverbes dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : réalités et représentations*, Coll. « Europe XVI- XVII », n°18, Nancy, Université de Lorraine, 2013, p. 539-556

18. Compte rendu/ reseña: « *Cancionero de Sebastián de Horozco* », *Criticón*, 113 | 2011, p. 172-181 (Florence Dumora, « *Cancionero de Sebastián de Horozco* », *Criticón* [En línea],

19. « Les Espaces du *Cancionero de Stúñiga* » dans Marie-Thérèse Garcia, Odile Lasserre Dempure et Axelle Vatrican (dirs.), *La Ville méditerranéenne : entre imaginaire et réalité*, (1^{er} colloque international sur Le patrimoine des deux rives : dialogue des cultures en Méditerranée, Université de Toulon, 14 et 15 septembre 2006), Paris, Champion, Coll. « Babeliana », n° 12, 2009, p. 103-150
20. « Occultation de la personne et révélations, dans la pratique épistolaire : une lecture des enjeux de la « Lettre d’Arsenio » dans la *Diana* de Jorge de Montemayor », dans Philippe Meunier et Edgard Samper (dirs.), *Le masque : une « inquiétante étrangeté »*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, coll. « Voix d’ailleurs », e-book, 2013
21. Florence Dumora, « Sobre el autor », p. 15-16 et « Explotación pedagógica » (76 p.), dans Marie-Annick Dauguet, Florence Dumora, Alicia Oiffer-Bomsel, *Don Juan del escenario al aula*, Paris, Canopée CNDP, 2014 (10 pages n’ont pas été incluses dans cette sélection)
22. « Représentation de la femme dans *La Dama Duende* de Calderón de la Barca : plaidoyer pro-féminin ou discours traditionnel ? », dans Eva Tilly (dir.), *Genre et identité* sous la direction, L’Harmattan, Coll. « Indigo/Côté femmes », 2020, p. 153-171
23. « *La vida es sueño* de Calderón (1636). Songer la vie, processus éducatif du prince chrétien », dans Isabelle Bour, Line Cottagnies et Anne-Marie Miller-Blaise (dirs.), *Sens et perception (Perception and the senses)*, *Étude Epistémè*, n° 30, 2016, <http://episteme.revues.org/1277> (<https://doi.org/10.4000/episteme.1446>)
24. Florence Dumora et Françoise Heitz, « L’île de la folie (*Shutter Island*, Martin Scorsese, 2010) », dans F. Dumora et F. Heitz (dirs.), *Image et Insularité, Savoirs en Prisme*, n° 1, 2012, <https://savoirsenprisme.com/numeros/n01-2012/>
25. « Toledo, Imperial Ciudad. Acercamiento a la historia y leyenda de un título », à lire dans François Delpech (éd.), *L’Imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e -XVII^e siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, « Coll. de la Casa de Velázquez », vol. 105, 2008, p. 35-59
26. « Trois regards sur l’imagination au Siècle d’Or. Garcilaso, Thérèse d’Avila, Cervantès », à lire dans *Les Langues Néo-Latines*, n° 384, Mars 2018, p. 41-54
27. Compte-rendu : « *Omedo Clásico* : le Festival du théâtre classique d’Olmedo (XII^e édition, 14-23 juillet 2017) », dans Emilia Hilgert, Véronique Le Ru et Machteld Meulleman (dirs.), *Les Émotions en discours et en images, Savoirs en Prisme* n° 7, 2017 : « Varia »

28. « Les fictions théâtrales à la Télévision espagnole : quels génériques ? (Théâtre baroque adapté entre 1965 et 1980) » est à lire dans Sébastien Hubier et Emmanuel Le Vagueresse (éds.), *Séries TV Génériques*, Reims, Épure, 2020, p. 93-114
29. Fionn Bennett et Florence Dumora (eds.), *Normes, marges, transgressions, Savoirs en Prisme* n°2, 2013, « Avant-propos » et « Introduction »
30. Florence Dumora et Mireille Ruppli (éds.), *Les Espaces du malentendu, Savoirs en Prisme* n°5, 2016, « Introduction »
31. Florence Dumora (dir.), *L'Audace : vertu, valeur, Savoirs en Prisme* n°11, 2019, « Introduction »

Bibliographie

Sources littéraires

Alcocer, Pedro, *Hystoria o descripción de la Imperial cibdad de Toledo* (1539?), éd. d'Antonio Martín Gamero, Sevilla, 1872

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache* I-II (1599-1604), éd. de José María Micó, Madrid, Cátedra, (1987) 2003

Boaistuau, Pierre, *Le Théâtre du monde* (1558), éd. de Michel Simonin, Genève, Droz, 1981

Brandt, Sebastian, *La Nef des fous* (*Das Narrenschiff*, 1494), trad. française de Madeleine Horst, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2005

Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende* (1629), éd. d'Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1976

Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende / Casa con dos puertas mala es de guardar*, éd. d'Antonio Rey Hazas et Florencio Sevilla Barcelone, Planeta, 1989

Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, éd. de Fausta Antonucci, étude préliminaire de Marc Vitse, Barcelone, Crítica, 1999

Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea o el garrote más bien dado* (1636), éd. d'Ángel Valbuena Briones Madrid, Cátedra, 1991

Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo* (1630-1635), dans Enrique Rull Fernández (éd.), *Autos sacramentales* II, Fundación José Antonio de Castro, 1997

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño* (repr. en 1673), dans Enrique Rull Fernández (éd.), *Autos sacramentales* II, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño* (1636), éd. de José María Ruano de la Haza, Barcelone, Castalia, (1994).2012

Cartagena, Alonso de, *Doctrinal de caballeros* (Burgos, 1487), éd. de José María Viña Liste, Saint-Jacques-de-Compostelle, Universidad de Santiago de Compostela, 1995

Castiglione, Baldassare, *El Cortesano* (1528), trad. de Joan Boscan (1534), Madrid, Cátedra, 1994

Castillo, Hernando del, *Cancionero general* (1511), éd. en fac-similé d'Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, [éd. inconnu], 1958

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, I-II (1605-1615), Madrid, Cátedra, éd. de John Jay Allen, 1986 (2 vols.)

- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Madrid, Visor libros, 1992
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, Madrid/Mexico, Turner, édition en fac-similé, 1984
- Érasme de Rotterdam, *Éloge de la folie. Adages. Colloques. Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie, Correspondance*, éd. de Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1992
- Érasme de Rotterdam, *Les Adages*, dir. par Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2011, 5 vols
- Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988 (titre original : *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Francfort, 1905)
- Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa* (1543), éd. de Bienvenido Morros, Barcelone, Crítica, 2001
- Góngora, Luis de, *Soledades* (1613), éd. de John Beverley, Madrid, Cátedra, 1998
- Gracián, Baltasar, *Arte del ingenio y Tratado de la Agudeza* (1642), éd. d'Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, (1580), éd. d'Inoria Pepe et José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001
- Herrera, Fernando de, *Poesías*, éd. de Victoriano Roncero López, Madrid, Castalia, 1992
- Hondius, Jodocus, *Nova et accurata Italiae hodiernae descriptio*, Amsterdam, 1626 (désormais accessible sur Bayerische Staatsbibliothek digital https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11164844_00417.html, dernière consultation le 21 juillet 2020)
- Horozco, Sebastián de, *Recopilación de refranes y adagios comunes y vulgares de España, la mayor y más copiosa que hasta ahora se ha hecho*, Ms. 1849, Biblioteca Nacional de España (manuscrit désormais consultable en ligne : Biblioteca digital hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109449&page=1>, dernière consultation le 18 juillet 2020).
- Horozco, Sebastián de, *Teatro Universal de Proverbios*, éd. de José Luís Alonso Hernández (Ms. B-2439 de la Real Academia), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986
- Horozco, Sebastián de, *El Libro de los Proverbios Glosados*, éd. de Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994, 2 vols
- Horozco, Sébastián de, *Le Cancionero du Tolédan Sebastián de Horozco*, éd. de Florence Dumora, Paris, L'Harmattan, 2016
- Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios* (1575), éd. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790), éd. de Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra, 1997

- Laguna, Andrés, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos* (1566), MRA, 1994 2 tomes, édition fac-similé de l'édition de 1566
- Le Chapelain, André, *De amore*, éd. de Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 2002
- López de Mendoza, Íñigo, Marquis de Santillane (1398-1458), *Proverbios*, Sevilla, por Menardo [U]ngut aleman y Stanislao [P]olono (compañeros), 1498, Biblioteca Nacional de España (Biblioteca digital hispánica : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000177120&page=1>, dernière consultation le 6 juillet 2020)
- López de Mendoza, Íñigo, Marquis de Santillane, *Poesías completas*, éd. de Manuel Durán, Madrid, Castalia, 1989, 2 vols., « Prohemio e carta », II, p. 209-223
- López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poética* (1598), éd. d'Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953 (3 vols)
- Lozano, Cristóbal, *Los reyes nuevos de Toledo: Descrívense las cosas más augustas y notables desta Ciudad Imperial* (aprobado en 1666), Barcelona, P. Campins, 1744 (BNF: 8-OL-2218)
- Luis de León, fray, *Poesías completas*, éd. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001
- Mal Lara, Juan de, *Filosofía vulgar*, ed., prólogo y notas de Antonio Vilanova, Barcelone, Selecciones bibliófilas, 1959, 4 tomes
- Mal Lara, Juan de, *Philosophía vulgar*, éd. d'Inoria Pepe Sarno et José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2013
- Malraux, André, *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947
- Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éd. de Nicole Cazauran et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2000
- Matthioli, Pierandrea, *Commentarii in sex libros Pedacii Dioscoridis anazarbei de medica materia*, Venetis, ex officinae valgrisiana, 1565 (BNF: FOL- TE138-56 (B)). (Gallica, en noir et blanc : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511098p/f12.image> , dernière consultation le 25 juillet 2020)
- Mercator, Gérard, *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Amsterdam, J. Hondius, 1616, 5 parties : « Italiae, Sclavoniae et Graeciae tabulae geographicae » (Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53096740c/f91.planchecontact> dernière consultation le 21 juillet 2020).
- Mira de Amescua, Antonio, *Los mártires del Japón*, (ms. de 1637, BNM: MSS/17365)
- Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo* (1624), éd. de Pilar Palomo et Isabel Prieto, Genève, Turner, «Biblioteca Castro», 1994
- Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, éd. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1990
- Montemayor, Jorge de, *Los siete libros de la Diana [Diana]* (1559), éd. d'Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1999

- Núñez, Hernán, *Refranes o Proverbios en romance*, ed. crítica de Louis Combet, J. Sevilla Muñoz, Germán Conde Tarrío y Josep Guia i Marín, Madrid, Guillermo Blázquez, 2001, 2 tomes
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Séville, 1649, en casa de Simón Faxardo (BNE: BA/255 ; Biblioteca digital hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092837&page=1>, dernière consultation le 6 juin 2020)
- Quevedo, Francisco de, *Migajas sentenciosas* dans Felicidad Buendía (éd.), Francisco de Quevedo, *Obras completas, Prosa* (2 tomos), Madrid, Aguilar, (1966), 6^a edición 1992, t. 1, vol. 1 y 2 : 2, p. 1108-1254
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, éd. de José Manuel Blecua, Barcelone, Booket, 2004
- Rico, Francisco (éd.), *Lazarillo de Tormes* (1554), Madrid, Cátedra, (1987) 2003
- Rojas, Fernando de, *La Celestina* (1499-1500 [Tragicomedia de Calixto y Melibea]), éd. Peter Russell, Castalia,
- Ruiz, Juan, Archiprêtre de Hita, *Libro de Buen Amor*, éd. Gerald Burney Gybbon Monypenny, Madrid, Castalia, 1988
- Salvador Miguel, Nicasio (éd.), *El Cancionero de Stúñiga* (1463), Madrid, Alhambra, 1987
- Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales* (1335), éd. de Sanford Shepard, Madrid, Castalia, 1985
- Teresa de Ávila, santa, *El libro de la vida*, éd. de Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra, 1990
- Torquemada, Antonio de, *Jardín de flores curiosas* (Salamanca, 1570), éd. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982
- Vallés, Pedro, *Libro de refranes copilado por el orden del abc*, éd. de Jesús Cantera y Julia Sevilla Muñoz, Madrid, Guillermo Blázquez, 2003
- Vega, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, (1609), éd. d'Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011
- Vega, Félix Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1613-1614), éd. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, (1981) 2004
- Vega, Félix Lope de, *El caballero de Olmedo*, éd. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, (1981) 2004
- Vega, Félix Lope de, *Fuente Ovejuna* (1619), éd. de Donald McGrady et Noël Salomon Barcelone, Crítica, 1993
- Vega, Félix Lope de, *El castigo sin venganza*, éd. d'Antonio Carreño Madrid, Cátedra, (1990) 2010
- Vega, Félix Lope de (attribution) *Los primeros mártires del Japón*, dans *Obras de Lope de Vega* Madrid, Real Academia Española, 15 vols., 1890-1913, t. V, p. 507-539

Zayas y Sotomayor, María de, *Novelas amorosas y ejemplares* (Saragosse, 1637), dans *Obra narrativa completa*, éd. de Estrella Ruiz-Gálvez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001

Zayas y Sotomayor, María de, *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]* (1647), éd. d'Alicia Yllera (éd.), Madrid, Cátedra, (1983) 2004

Études et critiques

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, (1995) 2012

Asensio, Eugenio, « Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (Fuentes italianas, derivaciones poéticas) », dans DICENDA. *Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, n° 7, p. 17-32

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, Coll. « Tel Quel », 1973

Barthes, Roland, *Le Grain de la voix* (Entretiens, 1962-1980), Paris, Le Seuil, 1981

Benayoun, Jean-Michel, Kübler, Natalie, Zouogbo, Jean-Philippe (dir.), *Parémiologie. Proverbes et formes voisines*, 3 vols, Sainte-Gemme, Presses universitaires de Sainte-Gemme, Coll. « Paraphrastiques », 2013

Bennassar, Bartolomé, *L'Homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1975

Bennett, Fionn et Dumora, Florence, *Normes, marges, transgressions*, *Savoirs en Prisme*, n°2, 2013

Biet, Christian et Fragonard, Marie-Madeleine (éds.), *Littératures Classiques, Le Théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e- XVII^e siècles)*, n° 73, 2010

Blanco, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, *Lectura y Signo*, anejo III, 2012

Blanco, Mercedes (dir.), LABEX OBVIL (Observatoire de la Vie Littéraire) de Sorbonne Université (<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/>, dernière consultation le 20 juillet 2020)

Bonells, Jordi et Romeu, José Garcia (dirs.), *Les Univers fictionnels, Babel*, Toulon, Université de Sud Toulon-Var, n° 19, juin 2009

Boulègue, Laurence, « L'amor humanus chez Marsile Ficin », *Dictynna*, 4 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/144> (dernière consultation le 30 juillet 2020)

Bouloux, Nathalie, *Culture et savoirs géographiques en Italie au XIV^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2002

Bour, Isabelle, Cottegnies, Line et Miller-Blaise, Anne-Marie (dirs.), *Sens et Perception (Perception and the Senses)*, *Étude Épistémè*, n° 30, 2016, <http://episteme.revues.org/1277> (<https://doi.org/10.4000/episteme.1446>).

- Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin (2 vols.), 1966
- Braudel, Fernand (dir.), *La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 1985-1986
- Brumont, Francis, *Campo y campesinos de Castilla la Vieja en tiempos de Felipe II*, (trad. J. M. Figueroa Pérez), Madrid, Siglo XXI, 1984
- Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelone/Madrid, Noguer, 1972
- Cátedra, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989
- Cerquiglini, Jacqueline et Cerquiglini, Bernard, « L'écriture proverbiale », *Rhétorique du proverbe, Revue des sciences humaines*, Lille, n° 163, 1976, p. 359-475
- Challet, Vincent, « “Al arma ! Al arma !” », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 4/ 2011 (n° 118-4), p. 21-34 (www.cairn.info/revue-annales-de-bretagne-et-des-pays-de-l-ouest-2011-4-page-21.htm, dernière consultation le 27 octobre 2015).
- Charageat, Martine, « La confrontation des genres au tribunal au Moyen Âge (XIV^e-XVI^e s). Une relecture des relations de couples en conflit », *Histoire et genre*, n° 5, 2009 ; <http://genrehistoire.revues.org/index775.html>.
- Charageat, Martine, « Décrire la violence maritale au Moyen-Âge. Exemples aragonais et anglais (XIV^e-XV^e siècles) », Cécile Lavergne et Anton Perdoncin (éds.), *La Violence à l'épreuve de la description*, dans *Tracés*, Revue de Sciences humaines, n° 19, 2010/2, p. 43-63
- Chevalier, Jean-Claude, « Le génie de la langue française », *Modèles linguistiques*, 3 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 07 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ml/423> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.423>
- Córdoba de la Llave, Ricardo (coord.), *Mujer, marginación y violencia: entre la Edad Media y los Tiempos Modernos*, Cordoue, Universidad de Córdoba, 2006
- Costa Pascal, Anne-Gaëlle, *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction*, Paris, L'Harmattan, 2007
- Cottagnies, Line, Miller-Blaise, Anne-Marie et Sukic, Christine (dirs.), *Objets et anatomie du corps héroïque dans l'Europe de la première modernité*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 2019
- Dauguet, Marie-Annick, Dumora, Florence, Oïffer-Bomsel, Alicia, *Don Juan. Del escenario al aula*, Paris, Canopée CNDP, 2014
- Derasse Parra, Paloma, *Mujer y matrimonio: Málaga en el tránsito a la modernidad*, Málaga, Diputación Provincial, 1988
- Dibie, Pascal, *Ethnologie de la porte*, Paris, Métailié, 2012
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976

- Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelone, A. Bosch, 1978
- Díez Borque, José María, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Majorque, José de Olañeta, 1996
- Dubois, Claude-Gilbert, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, Eurédit, (1985), 2012
- Dumora, Florence et Heitz, Françoise, *Image et Insularité, Savoirs en Prisme*, n 1, 2012
- Dumora, Florence et Ruppli, Mireille, *Les Espaces du malentendu, Savoirs en Prisme*, n° 5, 2016
- Dumora, Florence, *L'Audace : vertu, valeur, Savoirs en Prisme*, n° 11, 2019
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff, Dunod, 12^e édition, 2016, (1^e édition : Paris, Presses Universitaires de France, 1960)
- Elster, Jon, *Proverbes, maximes, émotions*, Paris, PUF, 2003
- Flandrin, Jean-Louis, *Familles. Parenté, maison, sexualité, dans l'ancienne société*, Paris, Le Seuil, Coll. « Points/Histoire », 1984
- Fleury, Béatrice et Walter, Jacques, « Interdisciplinarité, interdisciplinarités », à lire dans *Questions de communication*, n° 18, 2010, p. 145-158 : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.409>, (dernière consultation le 7 août 2020)
- Foulligny, Mary-Nelly et Roig Miranda, Marie (dirs.), *Mémoire et Découvertes : quels paradigmes ?*, Coll. « Europe XVI-XVII », *Romania*, n°13, 2009
- Foulligny, Marie-Nelly et Roig Miranda, Marie (éds.), *Réalités et représentations du corps*, Nancy, Université de Nancy II, Coll. « Europe XVI^e-XVII^e siècles », n°16, 2011, 2 vols
- Foulligny, Mary-Nelly et Roig Miranda, Marie (dirs.), *Les Proverbes dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles : réalités et représentations*, Coll. « Europe XVI-XVII », n° 18, Nancy, Université de Lorraine, 2013
- Fourtané, Nicole et Guiraud, Michèle (dirs.), *Les Réélaborsations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Actes du colloque des 29-30 mai 2008, Nancy, Université de Nancy II, 2 vols, 2009
- Frenk, Margit, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978
- Gamboa Tusquets, Yolanda, *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca nueva, 2009
- Garcia, Marie-Thérèse, Lasserre Dempure, Odile et Vatrican, Axelle (dirs.), *La Ville méditerranéenne : entre imaginaire et réalité*, Paris, Champion, Coll. « Babeliana », n° 2, 2009
- Gascón Vera, Elena « Enrique de Villena: ¿castellano o catalán? », dans Antonio Vilanova (éd.), *Actas del Décimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, Barcelone, 1989, 2 tomes : I, p. 195-206 (Cervantes virtual : https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_021.pdf, dernière consultation le 19 juillet 2020).

- Géal, François (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques, Rencontres », 335, 2018
- Giménez Soler, Andrés, *Itinerario del Rey don Alfonso de Aragón, el que ganó Nápoles*, Saragosse, M. Escar, 2009
- Gorgievski, Sandra, Lasserre-Dempure, Odile, Xavier Leroux (dirs.) *La Celestina : études croisées, Babel*, n° 22, Université du Sud-Toulon-Var, 2010
- Guarinos, Virginia, *Teatro y televisión*, Séville, Centro Andaluz de Teatro, 1992
- Guarinos, Virginia, *Teatro y cine*, Séville, Padilla libros, 1996
- Hamilton, Earl Jefferson, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelone, Ariel, 1975
- Heitz, Françoise et Philippe, Yann, *La Vie des Normes, Savoirs en Prisme*, n° 3, 2014, <https://savoisenprisme.com/numeros/n03-2014/>
- Hesse, Everett W., « Calderon's Concept of the Perfect Prince in *La vida es sueño* », dans Bruce W. Wardropper (éd.), *Critical Essays on the Theatre of Calderon*, New York, New York University Press, 1965, p. 113-132 (éd. originale dans *Clavileño*, IV, n° 20, 1953, p. 4-12)
- Jacob, Robert, « Le meurtre du seigneur dans la société féodale. La mémoire, le rite, la fonction » à lire dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 45^e année, n° 2, 1990, p. 247-263 : http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1990_num_45_2_278836 (dernière consultation, le 24 octobre 2015)
- Jáuregui, Carlos, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008
- Juignet, Patrick, « Michel Foucault et le concept d'épistémè », dans *Philosophie, science et société*, 2015, <https://philosciences.com/philosophie-generale/la-philosophie-et-sa-critique/10-michel-foucault-episteme> (dernière consultation le 13 juillet 2020)
- Lavergne, Cécile et Perdoncin, Anton (éds.), *La Violence à l'épreuve de la description*, à lire dans *Tracés*, Revue de Sciences humaines, n° 19, 2010/2 : « Introduction », p. 5-25
- Lecoy, Félix, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Genève, Slatkine, 1998
- Le Gentil, Pierre, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge* : t. 1 : *Les Thèmes et les Genres*, Rennes, Plihon, 1949 ; t. 2 : *Les Formes*, Rennes, Plihon, 1952
- Lett, Didier, *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2000
- Le Vagueresse, Emmanuel, « María de Zayas vue par Juan Goytisolo : "María, c'est moi" ? », dans Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dirs.), *Approches interdisciplinaires de la lecture – Séminaire de recherche n° 1 : Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Presses Universitaires de Reims/CIRLEP, 2006, p. 51-69
- López-Cordón, Victoria, « Les relations familiales en Espagne au XVII^e siècle : perspectives d'analyse », dans Le Mao, Caroline et Trevisi, Marion (éds.), *La Femme et son statut en Europe au XVII^e siècle*, Paris, Société d'études du dix-septième siècle, 2009, 3, n° 244 p. 409-443

- Ly, Nadine, « Garcilaso : Une autre trajectoire poétique », *Bulletin hispanique*, t. LXXXIII, juillet-décembre 1981, p. 263-329
- Ly, Nadine, *La Poésie castillane de la fin du Moyen-Âge et au début du Siècle d'Or*, Paris, Messene, 1998
- McKendrick, Melveena, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelone, Crítica, (1972), éd. aug. et corr., 1990
- Maravall, José Antonio, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, (1975) 2001, 3 vols
- Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994 (posth.)
- Márquez Villanueva, Francisco, *Lecciones de literatura medieval*, Séville, Universidad de Sevilla, 1977, p. 45-73
- Mata Moncho Aguirre, Juan de, *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-adaptaciones-de-obras-del-teatro-espanol-en-el-cine-y-el-influjo-de-este-en-los-dramaturgos--0/>, dernière consultation 7 août 2020)
- Medina Arjona, Encarnación et Gómez Moreno, Paz (éds.), *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI-XVII (contexto mediterráneo)*, Séville, Alfar, 2015
- Meschonnic, Henri, « Les proverbes actes de discours », à lire dans *Rhétorique du proverbe*, *Revue des sciences humaines*, Lille, n° 163, 1976, p. 419-430
- Meunier, Philippe et Samper, Edgard (dirs.), *Le Masque : une « inquiétante étrangeté »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Voix d'ailleurs », 2013, e-book (site des Presses Universitaires de Saint-Étienne : <https://presses.univ-st-etienne.fr/fr/collections/litteratures-des-ailleurs/anciennement-voix-d-ailleurs.html>)
- Montemayor, Julián, « Le rêve impérial », dans *Tolède, XII^e-XIII^e siècles: Musulmans, chrétiens et juifs: le savoir et la tolérance*, revue *Autrement*, Série « Mémoires », Paris, 1991, p. 54-67
- Orobitg, Christine, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Université Toulouse-Le Mirail, 1997
- Oseki-Dépré, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, (1999) 2006
- Palacio, Manuel, *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012
- Peyrebonne, Nathalie et Renoux-Caron, Pauline (éd.), *Le Milieu naturel en Espagne et en Italie : savoirs et représentations. XV^e-XVII^e siècles*, Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011
- Pisa, Francisco de, *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, éd. de Tomás Tamayo de Vargas, Toledo, 1617 (BNF: FB-13789)

Pontieri, Ernesto, « Alfonso V nella politica italiana del suo tiempo », dans auteur collectif, *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte (curso de conferencias, mai 1959)*, Barcelone, Universitat de Barcelona, 1960

Recuero Astray, Manuel, *Alfonso VII, emperador. El imperio hispánico en el siglo XII*, León, Centro de Estudios y de Investigación San Isidro-Caja de Ahorros y Monte de Piedad-Archivo Histórico Diocesano, 1979

Redondo, Augustin, « Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne au Siècle d'Or », dans Augustin Redondo (éd.), *Les parentés fictives en Espagne (XVI^e- XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 15-35

Redondo, Augustin (éd.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Vol. IX, 1994

Redondo, Augustin (éd.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Vol. X, 1995

Reyes Cano, José María, *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, 2010

Rodrigues Vianna Peres, Lygia, « El Brasil restituido de Lope de Vega y La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos de Juan . Historia, emblemática, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes : http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/buscador/?q=Rodrigues+Vianna+Peres, dernière consultation le 21 août 2020)

Rodriguez Cuadros, Evangelina, « Teatro español del Siglo de Oro: del canon inventado a la historia contada », *Revue internationale de philosophie*, 2010/2, n° 252, p. 247-276 (<http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2010-2-page-247.htm>, dernière consultation le 15 janvier 2019)

Roukhomovsky, Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, Coll. « Lettres sup. », 2001

Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelone, Paidós Ibérica, 2000

San José Lera, Javier, « Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena », dans *eHumanista*, n° 30, 2015, p. 41-82 (https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume30/5%20ehum30.m.sanjose.pdf, dernière consultation le 14 juillet 2020)

Sardelli, María Antonella, « Las ediciones del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas ». *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6, janvier-juin 2008 : (<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/sardelli.pdf>, dernière consultation le 18 juillet 2020)

Sciacca, Michele Federico, « Verdad y sueño de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca », *Clavileño*, 1950, n° 2, p. 1-9

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelone, Crítica/Grijalbo Mondadori, 1996

- Sevilla Muñoz, Julia, *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*, Universidad Complutense, 1988
- Sevilla Muñoz, Julia, « Introduction : Sebastián de Horozco y la paremiología », dans José J. Labrador Herraiz y Ralf A. DiFranco (eds.), *Cancionero de Sebastián de Horozco*, Tolède, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010, p. 53-68
- Souiller, Didier, *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992
- Summers-Bremmer, Eluned, *Insomnia. A cultural History*, Londres, Reaktion books, 2008
- Thieulin-Pardo, Hélène (dir.), « Nouvelles méthodes pour une nouvelle poésie : Góngora et les humanités numériques », dans *Stratégies argumentatives dans le dialogue espagnol / Góngora et les humanités numériques / La España de Carlos II*, e-Spania, n° 29, février 2018 (<https://doi.org/10.4000/e-spania.27325>, <https://journals.openedition.org/e-spania/27325>, dernière consultation le 20 juillet 2020)
- Tilly, Eva (dir.), *Genre et identité*, L'Harmattan, Coll. « Indigo », 2020
- Todorov, Tzvetan, *La Vie commune*, Paris, Le Seuil, 1995
- Tropé, Hélène (éd.), *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Perspectives historiques et représentations culturelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014
- Tropé, Hélène (dir.), *Or, trésor, dette. Les Valeurs dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Binges, Orbis Tertius, 2017
- Van Gennep, Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, Mouton/Maison des Sciences de l'Homme, (1909, éd. augm. 1969) 1981
- Vilar, Pierre, *Or et monnaie dans l'histoire (1450-1920)*, Paris, Flammarion, 1974
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, 1988
- Vitse, Marc, *Segismundo y Serafina, Anejos de Criticón*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 12, 1999, p. 10-71
- Vu Thanh, Hélène, *Devenir japonais. La mission jésuite au Japon (1549-1614)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016
- Zinc, Michel, *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris/Montréal, Bordas, 1972
- Zumthor, Paul, « L'épiphonème proverbial » à lire dans *Revue des Sciences Humaines*, CLXIII, 1976, p. 313-328
- Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983
- Zumthor, Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Le Seuil, 1993

Iconographie

Echevarría Zuricalday, Juan de, *Bodegón de los limones*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1920

Goya y Lucientes, Francisco de, *El Aquelarre* (1797-1798), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano

Goya y Lucientes, Francisco de, *Caprichos* (1799)

Goya y Lucientes, Francisco de, *Corral de locos* (1794 ?), Dallas, Meadows Museum

Goya y Lucientes, Francisco de, *Les Jésuites Brébeuf et Lallemant martyrisés par les Iroquois (Caníbales préparando a sus víctimas)*, 1798-1800), Besançon, Musée des Beaux-Arts

Goya y Lucientes, Francisco de, *Les Cadavres des Jésuites Brébeuf et Lallemant mutilés par des Iroquois (Caníbales contemplant restos humanos)*, 1798-1800), Besançon, Musée des Beaux-Arts

Goya y Lucientes, Francisco de, *Casa de locos* (1812-1814), Madrid, Academia de San Fernando

Goya y Lucientes, Francisco de, *Hospital de apestados* (1808-1810), Madrid, Collection du Marquis de la Romana

Goya y Lucientes, Francisco de, *Pinturas negras* (1820-1823), Madrid, Museo del Prado

Matisse, Henri, *La Desserte rouge*, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, 1908

Peintre suiveur de Goya, *La degollación* (ca. 1808), Madrid, Collection de la Comtesse de Villagonzalo ; réplique de *La degollación*, Madrid, Museo del Prado

Peintre suiveur de Goya, *La hoguera* (première moitié du XIX^e siècle), Madrid, Collection de la Comtesse de Villagonzalo ; réplique de *La hoguera*, Madrid, Museo del Prado

Mises en scène théâtrales

Lasalle, Jacques, *Médée*, d'après *Médée* d'Euripide, Avignon, Festival d'Avignon, 2000

Porras, Omar, *Pedro et le Commandeur*, d'après *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega Paris, la Comédie-Française, en 2007

Schiaretti, Christian, *Célestine*, d'après *La Celestina* de Fernando de Rojas, Villeurbanne, Théâtre National Populaire (TNP), 2011

Filmographie

Amalio López, Pedro, *La vida es sueño*, (d'après la *comedia* de Calderón) TVE, 1967

Camus, Mario, *La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1972

Chabrol, Claude, *Une affaire de femmes*, 1988

González Vergel, Alberto, *La vida es sueño*, (d'après l'*auto sacramental* de Calderón) TVE, 1965

Guerrero Zamora, Juan, *Fuenteovejuna*, TVE, 1972

Kubrick, Stanley 2001. *L'Odyssée de l'espace (2001 : A Space Odyssey)*, 1968

Luca de Tena Cayetano, *El perro del hortelano*, TVE, 1981

Miró, Pilar, *El perro del hortelano*, 1996

Rohmer, Éric, *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, 2007

Scorsese, Martin, *Shutter Island*, 2010

Sedes, Carlos, *La viuda valenciana*, TVE, 2010

Site Internet

Dire, ne pas dire. Bonheurs et surprises, 5 juillet 2018, « Des remèdes de bonne femme ou de bonne fame » (<http://academie-francaise.fr/des-remedes-de-bonne-femme-ou-de-bonne-fame> dernière consultation le 8 juillet 2020)