



HAL
open science

**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**

Florence Dumora

► **To cite this version:**

Florence Dumora. 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. Le masque : une inquiétante étrangeté, Sep 2010, Saint-Etienne, France. halshs-00748088

HAL Id: halshs-00748088

<https://shs.hal.science/halshs-00748088>

Submitted on 4 Nov 2012

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.

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 Montemayor¹

Florence DUMORA
Université de Reims Champagne Ardenne CIRLEP
CRES LECOMO, Paris III

Parmi la correspondance que s’échangent les différents personnages de la *Diana*², les lettres d’amour destinées à Belisa présentent un caractère spécifique en ce que leur signataire n’est pas leur auteur³. Le premier, Arsenio est le commanditaire et père du second, Arsileo, l’auteur réel occulté. Ce partage de l’instance du locuteur est le signe épistolaire d’une rivalité sentimentale qui, reléguant la structure triangulaire de l’amour ovidien⁴, fait apparaître un conflit appartenant au cycle œdipien dont la résolution est ingénieusement inscrite dans le processus narratif et poétique. En effet, la *Diana*, comme récit fictionnel contenant des textes composés par ses personnages, met en œuvre diverses fonctions de l’écriture (souvent dans sa relation avec la parole) : la séduction verbale intercédée⁵, le triomphe de l’esprit et de l’esthétique dans une relation amoureuse de type néo-platonicien et, par la découverte de l’objet aimé, la quête (et l’affirmation) de soi tant pour le jeune Arsileo que pour la jeune fille, Belisa. L’attention portée à un ensemble d’éléments objectivement présents dans le texte, met en évidence une trame sous-jacente, d’une logique parfaite, productrice d’un sens dont l’auteur, en utilisant ce qu’un lecteur contemporain peut rattacher sans difficulté au mythe

¹ L’édition de référence est celle d’A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1999, sauf mention contraire.

² Signalons rapidement que les relations épistolaires marquent également les amours (et désamours) de Diana et Sireno, Ysmedia et Selvagia (Livre I), don Felis et Felismina (Livre II) avec une fonction explicative. Les lettres sont un objet dramatique en tant qu’elles concrétisent une étape sentimentale et qu’elles proposent le choix entre lecture et non lecture (Felismina déchire une lettre, par refus momentané, avant de la reconstruire pour la lire) ; voir sur la lettre de Diana à Sireno, en particulier, Baquero Escudero, A. L., *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz, Universidad de Cádiz, serie 2, n° 8, 2003, p. 51.

³ L’œuvre de Montemayor est contemporaine de la vogue des *carte menssagiere* ; le recours à la lettre, par lequel Montemayor se distingue de Sannazaro, met en œuvre, ici, des codes littéraires qui s’inscrivent davantage dans l’héritage des fictions sentimentales et plus encore de l’interlocution « cancioneril » ; une lettre implique un degré de fictionnalisation, voir, Guillén, C. “La escritura feliz : literatura y epistolaridad », *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 177-233 : 183, 190-193.

⁴ Cette structure pourrait apparaître du fait de l’entremise de l’ami, Argasto et du fils (lettre). Dans *L’Art d’aimer*, Ovide recommande, certes, l’intercession mais surtout un choix avisé de l’entremetteuse et des relations entretenues avec elle (Gallimard, coll. Folio classique, p. 35-37). L’archiprêtre amoureux du *Libro de buen amor*, par exemple, fait les frais d’une confiance imprudemment placée dans un ami, str. 113 (éd. d’A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1998).

⁵ Ce procédé d’une rentabilité théâtrale incontestable sera le ressort dramatisé à l’extrême par Edmond Rostand dans son œuvre majeure, *Cyrano de Bergerac*.

d'Œdipe, n'est peut-être pas conscient⁶. La force avec laquelle s'impose cette signifiante vient de ce que les mythes sont des histoires vraies, comme l'enseigne Mircea Eliade, et qu'ils rendent compte de structures anthropologiques intemporelles qui s'expriment, par exemple, dans des conflits familiaux. Autrement dit, l'écriture et l'amour ont en commun de révéler l'identité lors d'une démarche qui débouche sur la reconnaissance de l'être comme sujet contre une instance qui l'occulte et le limite, en le masquant, à la fonction d'objet. C'est pourquoi afin d'exposer notre lecture de cet épisode, en tant qu'elle décrypte un affrontement affectif lié à un schéma psychique fonctionnel du développement amoureux, nous avons utilisé certains travaux scientifiques modernes sans jamais oublier, toutefois, que nous avons affaire à une élaboration littéraire. Les aspects qui viennent d'être évoqués seront développés suivant trois orientations : les procédés d'occultation employés par Arsenio, le père, pour emporter le triomphe amoureux ; l'errance et la quête de soi dans l'expérience littéraire et sentimentale du fils Arsileo et, enfin, la poésie comme signe identitaire.

On apprend de Belisa, éplorée dans la cabane de l'île où elle fait le récit rétrospectif de ses malheurs, qu'Arsenio était veuf depuis une quinzaine d'année quand il a commencé à la courtiser⁷. Jusque là, sa solitude conjugale avait été compensée affectivement par l'éducation de son fils, Arsileo, lequel faisait revivre en lui l'image de la femme aimée, Florinda : « consolábase con un hijo que le quedaba, llamado Arsileo, cuya hermosura fue tanta que competía con la de Florinda su madre⁸ ». Que le père voie en son fils le visage de son épouse contribue à féminiser l'enfant et à prédisposer son père à une relation affective écartant toute hostilité⁹.

Lorsque Arsileo atteint l'adolescence, son âge raisonnable, suivant un précepte humaniste bien connu, justifie que son père l'envoie étudier à l'université de Salamanque¹⁰:

⁶ L'intuition et l'acuité psychologiques sont de tous les temps ; nombreux sont les auteurs qui, à travers leurs personnages, ont déployé des analyses d'une pertinence telle que les outils de la psychanalyse permettent de les intégrer à un schéma théorique qu'ils ne font que corroborer ou illustrer. Montemayor est sans doute de ceux-là, lui qui est un chantre de l'amour, et qui, si l'on en croit Jean Subirats (« La *Diane* de Montemayor, roman à clef ? » in *Etudes ibériques et latino-américaines*, Publications de la Faculté des Lettres de Poitiers, 1968, p. 105-118), a eu l'habileté de camoufler des situations réelles dans ses personnages. Ce n'est pas un hasard si son roman pastoral a eu tant de succès (cf. éd. de López Estrada, F. et López García Berdoy, M. T., Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 41-42) et a été déterminant dans le renouveau espagnol et européen d'un genre (cf. Cioranescu, A., *Le masque et le visage*, Droz, 1983, p. 421 en part.) : c'est bien le signe de sa puissante signification.

⁷ *Op. cit.*, p. 233.

⁸ *Op. cit.*, p. 232.

⁹ Hostilité qui correspondrait à culpabiliser l'enfant de la mort de sa mère, par exemple. La note 34 de l'édition de Montero, J., *Crítica*, 1996, p. 141, souligne que la beauté peut être source de malheurs, phénomène allégué par le narrateur comme cause possible de la mort de Florinda et pouvant préfigurer les futurs malheurs d'Arsileo. Mais il nous semble, ici, que la beauté d'Arsileo agit comme relais de la présence maternelle et provoque dans le père une affection redoublée, pour ne pas dire double : amour du fils et, à travers lui, de la mère.

¹⁰ Comme il est indiqué dans l'édition de J. Montero, p. 141, n. 37, le terme « academia » renvoie à l'université salmantine. Elle est proche, relativement, du lieu de la fiction pastorale et réputée encore à cette époque pour son

« Pues viendo su hijo en edad conveniente para ponelle en algún ejercicio virtuoso, teniendo entendido que la ociosidad en los mozos es maestra de vicios y enemiga de virtud, determinó de envialle a la academia salmantina¹¹ ». On comprend que cet éloignement du fils à l'âge adolescent, précisément quand il cesse de ressembler à sa mère, est un préalable à l'amour que son père Arsenio va soudainement éprouver à la vue de Belisa. Le sentiment de solitude amoureuse nouvellement restauré opère comme déclencheur d'un souvenir qui rend évidente la ressemblance, jusque là éludée, entre Belisa –qui pourtant appartient au voisinage familial d'Arsenio– et la défunte épouse de ce dernier. La fraîche beauté de la jeune fille de quinze ans¹² ressuscite Florinda dans l'esprit d'Arsenio ou, plus justement, est une image substitutive de feu son épouse.

Les quatre ans passés à Salamanque sont, pour Arsileo, une période d'épanouissement intellectuel et esthétique¹³ mais, pour l'homme d'âge mûr, un temps prolongé d'espérances plus ou moins déçues : « esta vista [de Belisa] causó en él [Arsenio] tan grande amor como de allí adelante *se pareció*¹⁴ ». En effet Belisa n'a été que partiellement gagnée par les faveurs d'un homme en qui elle apprécie l'ami (dont l'attention, peut-on suggérer, nourrit son narcissisme), et qui, d'ailleurs, fait figure de substitut paternel, dans la mesure où il n'est jamais fait mention des parents de la jeune fille. Le retour du fils, un jeune homme de vingt ans à l'esprit raffiné –son père l'a envoyé à Salamanque « con intención que se ejercitase en aprender lo que a los hombres sube a mayor grado que de hombres¹⁵ »– émeut vivement le père et force son admiration. Mais, sans pousser trop loin l'interprétation, la suite des événements nous incite à penser que la présence d'un fils si brillant a pu être ressentie par le

enseignement des humanités. Rappelons que la création de l'université d'Alcalá avait modifié, dans la première décennie du siècle, la géographie universitaire en offrant une spécificité en études bibliques et langues anciennes.

¹¹ *Op. cit.*, p. 233.

¹² Le texte a un souci d'exactitude indéniable en ce qui concerne le temps et les âges : les quinze années, indiquées comme durée de veuvage, informent sur l'âge de Belisa, quand Arsileo part : peu importe l'exactitude du chiffre, elle a au moins atteint l'âge qui correspond à ce laps de temps. Les quatre ans d'absence du fils indiquent que celui-ci, à son retour, et Belisa ont environ 20 ans.

¹³ Si Montemayor n'avait pas reçu la seule culture reconnue, du moins connaissait-il bien les grands auteurs de la Renaissance italienne et du 15^e siècle espagnol : il a publié la poésie d'Ausias March, voir Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la novela*, éd. digital, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2008, II, p. 271 et Montemayor, *La Diana*, éd. de López Estrada, éd. cit., intr. p. 15-16, 19.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 233. Le motif du vieil homme épris d'une jeune fille, outre qu'il présente une réalité psychologique et sociale bien établie, renvoie à toute une tradition littéraire exploitée tant sur le versant folklorique que sur le versant « romanesque », celui du récit pastoral en particulier. Nous pensons au proverbe « Si el pajar viejo se enciende muy peor es de apagar » de Sebastián de Horozco (*Teatro universal de proverbios*, éd. Alonso Hernández, J. L., Universidad de Groningen y Universidad de Salamanca, Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, 182, 1986, n° 2808, p. 551) dont on trouve une variante dans Correas (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor Libros, 1992, p. 140) ; le ton moqueur y est sensible car le vieil homme amoureux se ridiculise. Cervantès dans sa *Galatea* exploite également ce cas de figure à travers le vieil Arsindo épris de Maurisa.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 233.

père, ne serait-ce qu'« inconsciemment », comme une source de danger pour la mise en œuvre d'une relation à laquelle il ne renonce pas. Il est dès lors psychologiquement cohérent et compréhensible que le père agisse pour minimiser son fils en le manœuvrant, en lui imposant, même, ici, indirectement, d'exécuter sa volonté¹⁶. Mais on montrera, suivant les termes du psychanalyste David Mann, que l'aspect négatif du père envers son fils, mis en œuvre dans la rivalité, est bénéfique pour le développement de ce dernier. Dans ce sens, leur passage par la mort (même fictive), que nous étudierons plus loin, présente une pertinence symbolique d'une grande puissance dans le parcours d'Arsileo. C'est donc moins au mythe oedipien que le texte de Montemayor fait appel, qu'à l'inversion de ce mythe (à savoir la destruction symbolique du fils par le père) qui appartient au cycle œdipien, et par lequel est représenté le sentiment de rivalité à l'origine de l'hostilité du père (Laïos) à l'égard du fils (Œdipe)¹⁷.

Voyant son fils doté du génie de la poésie et de la musique, Arsenio met en place une stratégie qui lui permettra de séduire Belisa tout en neutralisant Arsileo : en exploitant pour lui-même les facultés littéraires de son fils, il le prive (momentanément) de sa propre expression. Il ne compte pas sur une relation de confiance filiale mais sur la ruse, pour mener à bien ce plan qui implique le secret et l'intervention d'un tiers discret. Á un autre niveau, on peut interpréter cette précaution comme une réaction de honte vis-à-vis du fils et un sentiment de culpabilité face à un amour à la limite de la légitimité¹⁸. Ainsi le père a-t-il recours à Argasto pour obtenir de son fils l'élaboration d'une lettre messagère de sa flamme, dont le style poétique devrait charmer à coup sûr Belisa. Le fils, qui croit rendre service à un homme étranger à sa famille, renonce avec abnégation à la « paternité » de son écrit afin de céder à un autre le bénéfice de son esprit. Cet effacement, pour ainsi dire aveugle, peut se comprendre comme une libéralité qui est le fruit de l'éducation reçue¹⁹. Car dans cette situation on ne peut alléguer la gratitude envers le père.

¹⁶ Voir Girard, René, *La violence et le sacré*, Hachette Littératures, Pluriel, 1990, p. 249-281 et en particulier : p. 276-277 et p. 279-281 sur la relation mimétique qui s'instaure en père et fils et le modèle paternel.

¹⁷ Mann, D., « The shadow over Œdipus: the father's rivalry with his son », in *Free Associations*, 1993, IV, pt. 1, n° 29, p. 44-62: p. 45-46. Je remercie Pierre Henri Castel de m'avoir indiqué cette référence.

¹⁸ Seule la consanguinité est motif d'illégitimité mais on sait qu'une grande différence d'âge est dénoncée par les moralistes, les médecins, et que, plus simplement, elle est mal perçue comme en témoigne de nombreux textes dénonciateurs. Certes, ici, la relation amoureuse n'a pas de corporalité, le roman pastoral ne traitant de l'amour que sous le rapport de la séduction et des sentiments, mais symboliquement, le risque existe : il est connu qu'un objet commun du désir réunit ceux qui le désirent (les auteurs contemporains avaient bien perçu cette confusion autant psychique que physique : Horozco, *Cancionero*, n° 9, str. 3). Sur l'illégitimité des relations amoureuses, voir Redondo, A., « Les empêchements au mariage et leur transgression », in *Amours légitimes et amours illégitimes en Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, Redondo A. (dir.), Publications de la Sorbonne, 1985, p. 31-55: p. 33-34.

¹⁹ Faut-il jouer sur la notion d'arts libéraux ? La poésie se définit au moins depuis le XVe siècle comme un exercice d'excellence spirituelle mais aussi de communication sociale (Marquis de Santillane, Hernando del Castillo) : elle n'est pas faite pour être gardée mais dispensée, donnée. Quoi qu'il en soit l'obligation naturelle de

Dans le cas d’Arsileo, comme dans celui d’Œdipe, l’expression, produit de l’esprit (*ingenio*) et de la manière (*arte*) résout, dénoue, ouvre une issue en livrant un message pertinent, juste ; la langue, et *a fortiori* la poésie, par quoi l’humain se réalise et atteint à la perfection, est une clef²⁰. Le père, dans cette situation, semble investi d’une toute puissance : éducateur responsable, réputé auteur, séducteur spirituel et délicat. Mais l’édifice est bâti avec les matériaux de sa propre ruine, à savoir l’usurpation du génie et la nécessaire complicité d’un tiers. Arsenio s’approprie abusivement l’exercice d’un art qui peut être perçu comme juste paiement en retour de ses efforts paternels. Mais au prix de laisser Argasto, qui s’appelle aussi Ergasto, supplanter Arsileo dans le rapport de confiance susceptible d’exister entre père et fils –« tomó por remedio *descubrirse* a un grande amigo suyo²¹ ». Argasto devient même un double d’Arsenio dans la mesure où ce dernier lui demande d’adopter sa propre histoire : « rogándole como cosa que para sí había menester, pidiese a su hijo una carta hecha de su mano²² ».

Dans ce jeu de masques, la trilogie Arsenio-Arsileo-Argasto, étroitement liée au processus de transfert du message²³, est signalée par la paronymie. La syllabe initiale « ar- » en est le sème commun –perceptible comme préfixe– par delà les racines latine (*ars*) et grecque (*erg*), laquelle fait l’objet d’une ouverture opportune de er- en ar-. Ce sème se décline en trois variantes. Dans une lecture où le sens des noms est directement lié à la fonction des personnages qui les portent, l’étymon latin *ars* est véritablement présent dans le seul nom Arsileo, où il est appuyé par « leo », autre activité intellectuelle, pour évoquer « arte »²⁴ dans son sens le plus noble, alors que les variantes, ou déviations, que sont les noms Arsenio et

rendre ce que la Nature lui a donné est bien formulée par Amarílida, p. 312 : « No seas, Arsileo, avariento de lo que naturaleza con tan larga mano te ha concedido [...] ». L’innocente générosité d’Arsileo fait penser aussi à cet état de vacance du sujet « disponible sans le savoir au rapt qui va le surprendre », suivant les termes de Barthes, R., *Fragments d’un discours amoureux*, Seuil, 1977, « Ravissement », p. 225. C. Guillén dit aussi : « El yo que escribe puede no sólo ejercer cierta influencia sobre su destinatario [...] sino actuar también sobre sí mismo, sobre su propia imagen », *op. cit.*, p. 184.

²⁰ De même que dans les *Métamorphoses* d’Ovide (Paris, Garnier Flammarion, éd. et trad. de Chamonard, J., 1966, livre XV, 429), dans le *Tesoro* de Covarrubias Œdipe n’apparaît que comme celui qui donne la réponse, énonce la vérité (entrée *Esfinge*).

²¹ *Op. cit.*, p. 234 ; nous soulignons.

²² *Ibid.* ; sans doute la tierce personne revêt-elle des sens multiples et pas tous immédiatement identifiables : la citation qui suit en évoque toute la complexité : « La plus simple quantité qui est l’un est plus odorante dans le nombre impair que dans le pair », Derrida, J., *La carte postale*, « Dante par Dragonetti », Paris, Flammarion, 1980, p. 213.

²³ J. Derrida, *op. cit.*, “Envois”, p. 207 : « Toute l’histoire de la *tekhne* postale tend à river la destination à de l’identité. Arriver serait à un sujet, arriver à "moi" ». Le phénomène littéraire observé ici semble fondé sur le principe inverse : toute l’histoire d’un émetteur est celle d’une identité.

²⁴ Voir Géral, F., « Contribución a una semiología del personaje. Algunas consideraciones onomásticas acerca de *Los siete libros de la Diana* de Montemayor », in *Por amigo y por discreto*, Mélanges offerts à J. Canavaggio, Etudes réunies et présentées par Couderc, C. et Pellistrandi, B., Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 411-429 : p. 417 et 420 en particulier. De façon moins convaincante, dans son édition, A. Rallo fait référence à Archileo, personnage de roman de chevalerie, *Op. cit.*, p. 232, n. 12.

Argasto constituant, dans le principe même de leur dérivation, une altération de la racine potentielle: falsification, plus ou moins marquée d'une intention préjudiciable, qui s'oppose à « arte » en ouvrant l'isotopie, marquée négativement, de « artes », « *malae artes* » : « artimaña », « artificio » et aussi « artero »²⁵. Père et fils se distribuent les valences de *ars*, Arsileo assume le positif, avec une maîtrise parfaite de l'art, alors qu'Arsenio l'usurpe, grâce à l'intervention d'Argasto/Ergasto²⁶, qui, suivant la racine grecque *ergasteos*, a accompli le travail, en l'occurrence celui d'appropriation et de détournement de la poésie²⁷. Par son étymologie grecque (« arsenicon », « arrenicon ») le nom Arsenio signifie « viril, mâle » : mais le père, qui assoit sa puissance sur la virilité, découvre, en ayant besoin de communiquer son amour, le pouvoir de la poésie.

À cause de l'artifice employé, le message amoureux est faussé²⁸. L'énoncé intitulé *carta de Arsenio* place le lecteur, avec les auditeurs internes, au niveau de la réception qu'en a eue Belisa. Celle-ci fait une lecture fidèle de la lettre, à haute voix, quand elle relate la supercherie²⁹, de sorte que son récit reconstruit les plans temporels dans une rétrospective complète qui rend compte des degrés de réception : celle du message falsifié, celle du message authentifié³⁰.

Observons que l'auteur, Arsileo, qui n'écrit pas par amour, parvient à émouvoir la destinataire. Au-delà d'une parfaite imitation des règles de l'art, la beauté, suivant le principe platonicien, est indissociable de la vérité, ce qui implique, comme nous le verrons plus loin, une connaissance du sujet³¹. Belisa, lectrice, et aussi messagère de l'amour néo-platonicien, perçoit donc la vérité de ce message, par delà son défaut d'authenticité, purement

²⁵ « Artificio, compostura de alguna cosa o fingimiento » et « Artero, el caviloso y algunas veces se toma en buena parte », Covarrubias. Le commentaire associé à la seconde définition indique que la connotation la plus usuelle est négative.

²⁶ Les deux sont alternativement utilisés : ainsi, Ergasto, *op. cit.*, p. 233.

²⁷ On ne peut établir ici dans quelle mesure Montemayor pouvait avoir connaissance d'Argas, mauvais poète, qui figure dans les œuvres du poète comique Anaxandride (4^e siècle avant J.C.).

²⁸ Le sujet de la lettre est un berger qui formule successivement des plaintes amoureuses, l'aveu d'avoir caché (*encubrir*) ses sentiments par crainte d'être rejeté, et la déclaration de son amour (*fe*). Les reproches à partir de la str.6 exploitent l'isotopie de la présence/absence qui inclut les modalités du voir (montrer/ guetter), le doute, et l'apparence trompeuse; la lettre se conclut par une mise en garde contre les effets inattendus de l'amour sur un cœur qui se croit à l'abri.

²⁹ *Op. cit.*, p. 234.

³⁰ Toutes les lectures de lettres n'ont pas la même fonction narrative, voir Prieto, A., *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 355: «A través de la carta escuchamos directamente la voz de la Diana» (I) [carta escrita en tiempos de amor y releída en tiempos de desamor] «pero la conjugación de esos dos tiempos va a crear un tiempo narrativo que será acción en la función anunciada en el tiempo de la carta».

³¹ Platon, *Phèdre*, 260-265, trad. de L. Robin, Paris, Gallimard, Pléiades, 1950, II, p. 53-55.

anecdotique³². Mais elle perçoit aussi l'inadéquation entre l'expéditeur et le message : cette si belle lettre ne peut être d'Arsenio. Et ce pour une raison corollaire du sentiment du beau-vrai : l'amour entre elle et lui n'est pas véritable et l'expression qui en découle ne saurait être ni belle ni vraie : « [...] habiéndola yo leído, por cierta diligencia que en mí sospecha me hizo poner, entendí que la carta había procedido más del entendimiento del hijo que de la afición del padre³³ ». L'amour véritable que ressent bientôt Belisa pour le jeune Arsileo est l'œuvre de l'enchantement intellectuel et lyrique. Arsenio, en revanche, ne lui inspire qu'une tendre gratitude : « Y fue la mayor novedad que jamás nadie vio en amores lo que este tirano hizo en mí, pues no solamente me hizo amar a Arsileo, mas aun a Arsenio, su padre. *Verdad es que al padre amaba yo por pagarle en esto el amor que me tenía, y al hijo por entregalle mi libertad [...]*³⁴ ». Ce prodige de l'affect, significativement souligné, a un double intérêt : exposer un élément de casuistique amoureuse qui emprunte au mythe d'Œdipe inversé et introduire de façon didactique le cheminement de l'être vers l'amour vrai. En effet le fils, tout en suscitant pour lui-même des sentiments qui auraient dû profiter à son père, s'éprend de Belisa : en cela, cependant, il obéit à son père qui lui a désigné l'objet à désirer, suivant les termes de René Girard³⁵. Belisa lit pour nous ce paradoxe indémêlable : « sentí la melodía [...] entendiendo que su padre me quería dar música y enamorarme con las gracias del hijo »³⁶. Le processus sentimental d'Arsileo relève d'un néo-platonisme assez librement adapté par Montenayor et requiert quelques explications : si, comme nous l'avons signalé plus haut, il n'est pas amoureux au moment où il écrit et, dans la mesure où il s'éprend rapidement de Belisa, force est de comprendre, à partir de ce qui est démontré dans *Phèdre*, qu'existait en lui une prédisposition, favorisée par le délire divin de l'inspiration accordée au thème de la lettre, l'Amour³⁷. La vue, tant pour lui que pour Belisa, engendre l'amour bien que par ailleurs Belisa ait cédé d'abord à la beauté lyrique.

³² On peut jouer sur le sens étymologique du mot, « inédit, confidentiel » ; la falsification de l'auteur sera vite mise à jour et pour autant la vérité du message sera tout aussi vite établie, n'ayant pas été essentiellement compromise.

³³ *Op. cit.*, p. 240.

³⁴ *Ibid.* ; nous soulignons.

³⁵ *Op. cit.*, p. 253-257 : l'auteur insiste sur l'impératif d'imitation (fils/père) et sur les effets de la rivalité mimétique.

³⁶ Soulignons que quelques lignes plus bas, Belisa formule un avertissement général qui gomme la spécificité de la situation ici présente tout en lui donnant une transcendance par l'édification : « bien podrías amonestar de hoy más a todos los enamorados que ninguno fuese osado de enamorar a su dama con gracias ajenas », *Op. cit.*, p. 241. Cet avertissement renvoie à des cas de figure signalés *supra* n. 18, et dont Cervantès offre une variante célèbre à travers le *Curioso impertinente*.

³⁷ *Op. cit.* p. 33, 61 ; p. 40-41 ; l'absence totale d'amour serait difficilement concevable, en effet, car la position d'Arsileo se rapprocherait de celle de Lysias (qui rêve sans aimer) réprouvée par Socrate, dans *Phèdre*, en vertu du fait que l'Amour est suprême bien. « Seule la beauté a eu cette prérogative [par rapport aux autres vertus] de pouvoir être ce qui se manifeste avec le plus d'éclat et ce qui le plus attire l'amour », 251, p. 41.

À notre avis, c'est avec un souci d'unité du registre a-normal, voire tabou, que Montemayor a conçu conjointement cette relation affective à caractère déviant et une solution faisant appel à la magie. Rappelons qu'Alfeo feint, grâce à la manipulation d'esprits, la mise en scène du meurtre d'Arsileo par son père³⁸. Par ailleurs, il convient d'apprécier l'épisode du sorcier Alfeo comme le mode adéquat³⁹ pour exprimer la liquidation symbolique de l'Œdipe et de l'Œdipe inversé. Le sorcier Alfeo, lui aussi amoureux déçu de Belisa, incarne une instance de la rivalité paternelle⁴⁰. Son intervention recentre sur une trilogie purement masculine –Arsenio, Arsileo, Alfeo– la compétition amoureuse mais elle l'oriente vers un traitement familial tragique. En effet, le père qui tue son rival en pleine nuit lors d'un rendez-vous avec Belisa, découvre trop tard qu'il s'agit de son propre fils et se suicide. Belisa assiste à cette double mort et s'enfuit, changeant par cette décision, sans le savoir, toute la situation amoureuse. L'acte tragique se produit par interposition d'Alfeo, une tierce personne (à nouveau), qui, comme le père, est une figure de la super-puissance, représentée ici par les pouvoirs magiques. Mais sur le plan symbolique, la mort du père signifie sa prise de conscience qu'il doit renoncer à Belisa en faveur de son fils. En effet, la résolution du conflit de rivalité n'implique pas la mort effective (et rappelons que les êtres impliqués n'étaient que des esprits⁴¹) mais un effort, plus ou moins conscient, pour vaincre une difficulté⁴². C'est vrai pour le père, Arsenio, qui a vu son fils comme un rival potentiel, susceptible de s'approprier Belisa, le substitut imaginaire de son épouse Florinda qu'il aime toujours, après des années d'un travail de deuil non effectué. C'est également vrai pour le fils dont le point de vue narratif, au livre V, est significativement adopté afin que s'exprime, mêlée à la peur de perdre

³⁸ Notons que la combinaison traditionnelle entre folie d'amour et sorcellerie ne manque pas de rappeler, même allusivement, un contexte de censure morale et de dispositions répressives. Le père et son fils réunis par un même objet de désir apparaissent dans une relation pseudo ou quasi incestueuse ; Alfeo est réputé « grandísimo nigromante », p. 317.

³⁹ La présence de la magie répond à une tradition dont l'Arioste, avec *Le nécromant* (1520) et Sannazaro avec la « prose X » de *l'Arcadia* (1504) sont deux illustrations de genre et de tonalité différents. Dans la *Diana*, Felicia a, au service de sa sagesse, le livre (pharmacopée ?) avec lequel elle réveille les bergers et bergères « renés à eux-mêmes », entièrement renouvelés dans leur conception de l'amour et leur orientation sentimentale. Leur sommeil, produit aussi par une eau magique, ne peut être interrompu qu'au contact dudit livre et il est montré comme manifestation d'un « travail » fondamental. C'est dire que tout un savoir (science) est sous-tendu, fondé sur la connaissance et la transmission, depuis l'Antiquité, des vertus de la Nature.

⁴⁰ Bien que son âge ne soit pas précisé, sa notoriété comme nécromant et son savoir magique s'associent avec la représentation de l'homme dont la maturité est une partie intégrante de son autorité. Alfeo est caractérisé par la jalousie.

⁴¹ Un commentaire s'impose sur la mise en scène de cette mort : elle est tout d'abord destinée à Belisa pour que celle-ci se croie seule. Mais la conscience de la mort touche également Arsileo qui se sait symboliquement « mort à » Belisa. Cette absence, du reste, est aussi une mise à l'épreuve de l'amour véritable.

⁴² La pièce de Moratín, *El sí de las niñas*, pose aussi le combat du vieux don Diego, sur le mode des Lumières apportées par son serviteur Simón, débouchant sur l'acceptation que la jeune Inès aime son neveu (fils adoptif) de qui elle est aimée. Ces œuvres, aussi distantes soient-elles dans le temps et différentes par le genre, le style et l'intention, manifestent clairement le schéma psychique (archétypal) de la rivalité père / fils.

son père, la solitude personnelle, après l'épreuve de rivalité amoureuse d'où il est sorti vainqueur. Rappelons en effet que le rendez-vous nocturne⁴³ désignait et scellait le couple Belisa-Arsileo, écartant Arsenio.

Le sorcier Alfeo est caractérisé par l'antériorité de ses sentiments⁴⁴, ce qui –outre son sentiment d'une sorte de droit sur l'objet désiré– en fait un double du père (qui a aimé Belisa avant Arsileo) ; or le meurtre du fils se produit à l'instant même de son triomphe amoureux qui signifie une rupture avec le père et a pour corollaire l'accès à une étape d'indépendance pouvant générer un sentiment de désorientation et de solitude. Enfin, il est intéressant de noter que si Alfeo est paternel par sa super-puissance, il porte, par son nom, quelque chose d'Arsileo (l-eo) : Alfeo, qui n'agit pas à visage découvert mais en manipulant des doubles (via les esprits), s'analyse comme un actant, cristallisateur de forces, qui favorise un affrontement libérateur entre père et fils. On remarquera également que Montemayor construit son histoire en ménageant une symétrie parfaite autour du binôme central père-fils : à Ergasto dans l'étape d'occultation du fils par le père correspond Alfeo dans l'étape de résolution de la rivalité : deux personnages écran, deux modalités du masque. Disons enfin que la double mort (fictive) a mis également Belisa dans l'obligation de clarifier son attitude et de sonder son cœur, d'où sa période d'isolement et son sentiment de détresse.

Ici, il convient de préciser, à partir de l'étude de David Mann déjà citée⁴⁵, que le processus œdipien inversé développe des effets positifs constructeurs : les actes paternels, en leur qualité d'obstacles, constituent pour le fils une occasion de s'efforcer d'accéder à l'objet de ses désirs et de triompher⁴⁶. Ainsi dans la *Diana*, une période de quête doit précéder et préparer l'union véritable des deux amants ; elle est assimilable à un cheminement initiatique, qui s'effectue dans un lieu spécifique, l'Arcadie ou *locus amœnus* pastoral, et suivant une temporalité particulière, celle même définie par le travail d'oubli, si l'on en croit les propos de la sage Felicia⁴⁷. En cohérence avec cet espace-temps du transitoire, l'apparence même des personnages mue : Arsileo, devenu berger⁴⁸, ne dévoile pas son nom. Cette occultation, en même temps qu'elle protège son identité encore non assumée, non entièrement construite,

⁴³ *Op. cit.*, livre III, p. 251.

⁴⁴ *Ibid.* : « [Alfeo] Quería bien a Belisa primero que mi padre la comenzase a servir », dit Arsileo.

⁴⁵ *Art. cit.*, p. 58-61.

⁴⁶ Est-il abusif de suggérer qu'un dérivé 'arrenisteon' signifie 'rendre viril' ? Ainsi la toute puissance de l'instance paternelle s'exerce dans les limites de son devenir qui est l'inévitable transmission au fils en vue de son accomplissement amoureux, littéraire, identitaire. Montemayor n'a sans doute pas attribué les noms par hasard mais jusqu'où sa connaissance du grec allait-elle ?

⁴⁷ Le chagrin d'amour dû à l'absence, la mort, le désamour n'est guérissable que par le temps, ce qui n'est pas nouveau ; mais Felicia, livre V, le présente tour à tour sous les modalités que sont « ventura » (p. 307), « fortuna » (p. 309), après avoir évoqué « l'affaiblissement de la mémoire », p. 302.

⁴⁸ Belisa se représente elle-même comme « vaquera » occupation qu'elle a avant de se retirer dans l'île, p. 244.

favorise une stratégie d'observation envers Polidora⁴⁹ mais aussi envers lui-même car cette posture lui permet de se voir, de s'objectiver : il entend parler de lui et s'évoque à la troisième personne⁵⁰, utilisant l'interlocuteur (le dialogue) comme élément de diffraction. Cette scission du moi (sorte de schizophrénie), habituelle dans le sujet aimant de la poésie lyrique à la Renaissance, participe ici d'une véritable enquête dont l'enjeu est l'assentiment, la reconnaissance d'autrui envers l'identité en train de se constituer. Le dédoublement de la personne a été suggéré par l'opération de magie dans la mesure où l'esprit, apparu sous les traits d'Arsileo, se comprend comme surgissement spéculaire grâce auquel peut avoir lieu le questionnement du sujet qui se pose comme objet de sa pensée. L'enchantement met aussi en évidence que l'être est imitable (et partant, vulnérable), de même que sa création lyrique est empruntable (usurpable), s'il ne s'offre que comme objet ; la mystification d'Alfeo, en ce sens, renvoie à l'usurpation du père ; mais elle a pu enseigner à Arsileo qu'en se pensant, il acquiert le pouvoir de s'ériger en auteur de sa poésie et de son amour, ôtant à son père toute possibilité de l'évincer⁵¹. De la symétrie des personnages masculins, Argasto / Alfeo autour d'Arsenio / Arsileo, et pour conclure sur les éléments avancés jusque là, on peut dire que Montemayor a donné au père une triple représentation, lisible comme le père social (Arsenio), sa tendance destructrice (Argasto) indissociable de la tendance constructrice et partiellement mêlée à elle, Alfeo. L'errance de l'individu dans l'espace-temps où il se souvient de l'aimée est une période d'entrée en possession de soi qui se fait de pair avec la reconnaissance d'autrui (par les nymphes et bergers).

La principale modalité littéraire de la quête mutuelle de Belisa et d'Arsileo est l'expression poétique : ce n'est pas par hasard que Montemayor organise la narration de telle sorte que la lettre d'Arsenio ne soit insérée dans le texte que dans le récit rétrospectif d'une Belisa déjà entrée en Arcadie. Sa lecture vaut pour publication. Cet acte d'authentification annule la falsification du message opérée par Arsenio. D'ailleurs dès le début de l'épisode, restitué par les paroles de Belisa, la poésie est un élément identificateur d'Arsileo, reconnu par le père lui-même lorsqu'il requiert son fils pour l'aider dans sa conquête amoureuse : « Comenzó Arsenio a loar mucho el tañer y cantar de su hijo Arsileo, por dar ocasión a los que con él estaban le rogasen que enviase por una arpa a casa, y que allí tañese y cantase,

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 327-328.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 328; voir, à ce sujet, Egido, A., « Contar en la *Diana* », in *Formas breves del relato*, Zaragoza, p. 137-156.

⁵¹ Dans cette mesure, on peut risquer un rapprochement étymologique entre Alfeo et le mot grec « alfe » qui signifie le gain ; mais il est improbable que Montemayor, qui ne connaissait pas le latin, eût une approche directe de l'étymologie grecque.

porque estaba en parte que yo [Belisa] por fuerza había de gozar de la música⁵² ». Il faut apprécier le jeu d'intercessions qui caractérise la stratégie du père et la façon dont celui-ci se trahit en voulant se masquer.

Cependant observons que les verbes « cantar » et « tañer », quoiqu'ils ne renvoient qu'à l'exercice vocal et musical, impliquent également le texte poétique dont la nature chantée, lyrique, est absolument affirmée, ici, suivant une conception qui dominait à la Renaissance et qui inscrit bien le roman pastoral dans une tradition de cour. L'oralité mène la poésie à son accomplissement sémantique et à son existence esthétique totale. Tout se passe donc comme si le corps, requis dans l'exécution musicale et l'expression vocale, donnait au texte poétique, un écrit muet, son signifiant ultime ; et la reconnaissance de Belisa, qui identifie irréfutablement l'auteur de la lettre, peut avoir lieu grâce à cette actualisation du poème : « sentí la melodía con que tañía, la soberana gracia con que cantaba, luego estuve al cabo de lo que podía ser [el padre enamorándose con las gracias del hijo] ». La voilà convaincue que la première lettre est de la main d'Arsileo. Ainsi se dégage une sémiotique de l'être littéraire, poète, auteur. Le texte de la *Diana* –l'œuvre finie mais aussi la production lyrique comme principe générique des personnages– décrit un processus de définition de l'auteur et une affirmation du caractère inviolable de l'autorité créatrice⁵³. Tout au long de l'errance, quête ou tension vers l'Autre, il se produira à plusieurs reprises une identification d'Arsileo grâce à sa poésie, entendue à travers un bosquet ou la cloison d'une fragile cabane, par Felismena, par exemple⁵⁴. Ces éléments de l'ambiance bucolique ou villageoise agissent eux aussi comme masques partiels, neutralisant la perception visuelle de l'émetteur du message afin de permettre que soit livrée, dans la pure reconnaissance auditive, la perfection exclusive du message lyrique. Le chant déploie pour le lecteur et les auditrices internes (Amarílida et Felismena) de nouvelles missives demandées par Argasto⁵⁵. Felismena, qui a connu Arsileo à Salamanque, atteste en le reconnaissant, de son génie poli par l'étude et enrichi par la culture. Ce retour au début, par le rappel du séjour salmantin d'Arsileo, imprime à son histoire une temporalité circulaire, qui le renvoie à une sorte d'éternel littéraire. Les

⁵² *Op. cit.*, p. 241.

⁵³ Voir sur l'usurpation littéraire, DUMORA, Florence, « Le règlement de compte littéraire au Siècle d'Or : quand la fiction doit détruire la réalité », *Babel*, n° 19, 2009, Université du Sud Toulon -Var, p. 33-70.

⁵⁴ *Op. cit.*, livre V, p. 311-315. De même, p. 330-331, Arsileo, triomphant, à l'ombre des aulnes chante « Ya dan vuelta el amor y la fortuna », certain qu'il va revoir Belisa et celle-ci perçoit, toujours à travers la végétation, son chant glorieux « Ven ventura, ven y tura » p. 334-335.

⁵⁵ Il y a une ambiguïté sur le nombre de lettres écrites : Amarílida demande (p. 313) « Canta si es posible aquella canción que a petición de Argasto heciste en nombre de tu padre Arsenio cuando ambos servíades a la pastora Belisa » et p. 314-317, Arsileo chante la sextine « Ay, vanas esperanzas, cuántos días » bien différente de la chanson de huitains octosyllabiques (abbacdde) qui porte l'intitulé « Carta de Arsenio », p. 234-240.

lettres ou messages d'amour, si elles (re)créent une relation d'interlocution privilégiée (entre un Je et un Tu) sont des poèmes, en dépit de leur traitement parfois narratif, dont le sens est infiniment transposable et non réductible à l'histoire particulière d'un Je et d'un Tu individualisés.

La poésie, mode de communication suprême partagé désormais par Belisa et Arsileo, atteint au plus haut degré de la sensibilité sublimée. L'enchâssement de la poésie dans le récit⁵⁶ est une mise en abyme de l'écriture : de cette manière, Montemayor donne aux poèmes un statut multiple de texte livresque imprimé, au-delà de leur représentation chantée, fictionnelle d'abord, mais destinée à une réalisation actuelle.

Montemayor, à travers Arsileo, nous livre avec délice une leçon d'art poétique⁵⁷ par le biais d'un jeu de miroir entre la narration en prose⁵⁸ et la reprise des thèmes dans des compositions lyriques d'une grande variété métrique où le poétique surgit du silence référentiel et de la réduction métaphorique⁵⁹. La poésie est un signe de l'histoire, mimesis de l'action⁶⁰, sublimée en une approche plus abstraite, idéelle. Par ailleurs, suivant l'affinité liant poésie et peinture, si exploitée à la Renaissance⁶¹, le contraste entre la prose et le vers peut évoquer une double esthétique visuelle où interviendraient la scène picturale narrative et la circularité concise du médaillon.

Par delà l'intrigue pastorale, ce double registre orchestre une mise en abyme de l'auteur lui-même. Si J. Subirats n'indique pas que Montemayor soit la clef d'un des personnages de la *Diana*, on ne peut exclure qu'il projette quelque chose de lui-même dans le poète Arsileo, si l'on se réfère à la réputation de son génie musical et à sa fonction de chantre

⁵⁶ En dépit de l'œuvre de son devancier italien, Montemayor apparaît bien comme le maître du roman pastoral et de sa formule lyrico-narrative (*prosimetro*), voir par exemple Prieto, A., *op. cit.*, p. 345 et note.

⁵⁷ O. Green dit sévèrement: « Montemayor fue una estrella de muy escasa magnitud en el cielo de la lírica », *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, p. 208.

⁵⁸ Cette courte étude permet seulement d'indiquer que les poèmes insérés dans l'histoire de Belisa et Arsileo reprennent les champs lexicaux du regard et de l'occultation : lettre d'Arsenio p. 234-240: v. 17-24 ; v. 32 ; v. 41-56, 89, 121 ; chants d'Arsileo : sonnet p. 242 : v. 9-13 ; « Alcé los ojos », p. 242-243 : v. 1-8 ; v. 21 ; chant de Belisa « Pasab'amor », p. 245-247: v. 10-15, 35, 37-38, v. 57.

⁵⁹ Le Yo et le Tú, non instanciés par un être particulier ont une application infinie ; Madalena (p. 238, v.130) qui rime avec « pena » est beaucoup moins une amie réelle de Belisa que la représentation féminine des larmes.

⁶⁰ La poésie lyrique qui est l'expression d'un sujet toujours présent même implicitement, ne relève pas de la mimesis, pour laquelle est nécessaire la distanciation du moi (écrivain), Aristote, *Poétique*, Seuil, 1980 : intr. de Dupont-Roc, R. et Lallot, J., p. 21.

⁶¹ R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, Macula, 1998, introduction, en particulier : p. 7-8, 11. La visualité du texte s'impose à tel point qu'elle est le ressort de la pédagogie picturale encore à la fin du XVIII^e siècle : ainsi en quête d'une méthode utile et agréable, Parrasio Tebano *alias* Francisco Preciado de la Vega, auteur de l'*Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico, sobre la teoría y práctica de la pintura*, (Madrid, 1789, p. 2 et suiv.) tombe d'épuisement dans un profond sommeil dont le rêve arcadique aux effets de réalités si puissants devient l'objet de son récit et donc la matière de la méthode si ardemment recherchée : images vues en rêve et récit descriptif sont indissociés dans une unique formule textuelle qui a la capacité de dépasser la vision picturale non verbalisée!

de la chapelle de la princesse María au service de l'empereur Charles Quint⁶². L'indice le plus éclatant de sa présence est sa transposition toponymique, véritable signature à la fin du récit, à peine voilée, puisqu'elle rétablit chaque élément de son patronyme dans ses potentialités sémantiques et syntaxiques par simple re-lexicalisation, dans une question de Felismena : « qué castillo era aquel que sobre aquel Monte mayor, que todos estaba edificado⁶³ ». De surcroît, cette intervention apparaît précisément à un stade de la narration où la langue portugaise, substituée au castillan, devient celle, lyrique et narrative, de plusieurs personnages (Duarda et Armia).

La lettre d'Arsenio, finalement, a une fonction dramatique révélatrice liée de façon essentielle à sa nature poétique. L'œuvre est indissociable de celui qui la crée, avec qui elle entretient un rapport de vérité. En même temps, et de façon complémentaire, la beauté vraie du message poétique inspire des sentiments d'amour à celui qui écrit. Une relation double (et narcissique ?) existe entre l'œuvre et son créateur mais elle implique le dépassement de soi dans l'expression amoureuse en tant qu'elle est une projection vers l'autre. C'est l'ensemble de ce processus qui est décrit comme quête de soi devant aboutir, dans l'amour néo-platonicien selon Montemayor, à une totale harmonie entre le sujet, l'autre et le sentiment, conceptualisé dans la poésie. L'aliénation, pleine « d'inquiétante étrangeté », consubstantielle des amours de Belisa s'inscrit dans un schéma mental profond de quête de soi qui, par son caractère nécessaire, a quelque chose à voir avec l'acte de création littéraire, par lequel l'être écrivain est projet, objet et sujet de lui-même.

La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à Œdipe ? Raconter n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine⁶⁴ ?

⁶² Voir à ce sujet *La Diana*, éd. de López Estrada, introduction, p. 13-15, 19 en particulier.

⁶³ *Op. cit.*, p. 365. Voir *La Diana*, J. Montero, éd. cit., p. 278, n. 30 qui corrobore notre analyse. Dans cette phrase, la virgule, peut-être par choix du seul éditeur scientifique, (car elle n'apparaît pas dans l'édition de López Estrada, éd. cit., p. 287, par exemple) joue un rôle inhabituel, puisqu'elle sépare le superlatif du terme qui introduit le comparant, faisant ressortir précisément le nom de l'auteur. Remarquons que les éditions espagnoles donnent « Monte » avec une majuscule alors que dans la traduction d'Anne Cayuela (*Les sept livres de la Diane*, Paris, Champion, 1999, p. 252) la virgule apparaît mais juste après « mont » écrit sans majuscule ce qui gomme toute lecture possible du nom de l'auteur : « [...] château édifié sur ce mont, plus haut que tous les autres [...] ».

⁶⁴ Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Seuil, (1973), 2000, p. 115.

