

La poétique de la nouvelle dans les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas : de la nouvelle au roman

María de Zayas a mérité une importante attention critique ces dernières années au vu de sa condition de femme écrivant sur la condition des femmes. La dimension poétique de son écriture a cependant été moins analysée. Ce travail a l'ambition de contribuer à cette connaissance en cherchant à cerner l'apport majeurs des Novelas amorosas y ejemplares à la poétique d'un récit en prose en pleine transformation dans l'Espagne du XVIIe siècle à travers trois éléments clés, à savoir, le traitement du récit-cadre, de la vraisemblance et de l'exemplarité.

Mots-clés : *María de Zayas, nouvelle, poétique, exemplarité, vraisemblance*

María de Zayas ha sido en los últimos años objeto de un intenso interés de la crítica motivado por su condición de mujer que escribe sobre la situación de la mujer de su tiempo. Sin embargo, la dimensión poética de su obra ha sido menos estudiada. Este trabajo pretende contribuir a este conocimiento poniendo de relieve el aporte fundamental de las Novelas amorosas y ejemplares a la poética de un relato en prosa en plena transformación en la España del siglo XVII a través de tres elementos clave: el relato marco, la verosimilitud y la ejemplaridad.

Palabras clave: *María de Zayas, novela, poética, ejemplaridad, verosimilitud*

Auteur à succès au XVII^e siècle, María de Zayas est longtemps tombée dans un certain oubli, jusqu'à ce que la critique féministe des années 70 la récupère avec vigueur. Même si l'on peut ne pas s'accorder sur la qualité de "féministe" ou "protoféministe" de l'auteur, la dimension féminine de son œuvre, qui tient autant à sa propre condition de femme qu'à l'intrigue de ses fictions, est assurément incontestable et constitue une partie essentielle de son entreprise. Cependant, à trop s'intéresser à cette dimension, on n'a peut-être pas porté l'attention nécessaire à ce que María de Zayas a pu

apporter à l'évolution de la fiction en prose à un moment où la production littéraire espagnole est marquée par une intense expérimentation poétique.

Il n'est sans doute pas anodin que María de Zayas ait fait le choix du genre de la nouvelle, un genre qu'on a pu considérer comme mineur et fragilisé par le manque d'une poétique spécifique (puisque absent de la *Poétique d'Aristote*), épousé après le *boom* éditorial connu pendant les deux premières décennies du siècle, ou encore dévalorisé par l'interdiction de publication qui, de 1625 à 1634, frappa les comédies et les nouvelles, accusées de corrompre les mœurs de la jeunesse. En effet, c'est après la levée de cette interdiction que María de Zayas publie le premier des recueils de nouvelles auxquels elle doit sa renommée, les *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), avant de récidiver, dix ans plus tard, en publiant les *Desengaños amorosos* (1647). Le choix de la nouvelle semble pour le moins conscient et réfléchi de la part d'un auteur qui, tout autant que ses collègues, cherchait à trouver sa place au sein de la république des lettres (Villegas de la Torre).

Il n'est donc pas incongru de s'interroger sur l'entreprise poétique d'un auteur revendiquant fermement son auctorialité et se situant explicitement dans la lignée d'écrivains tels que Lope de Vega et, peut-être de façon moins explicite mais tout aussi évidente, dans celle de Cervantès. Parce que son premier recueil de nouvelles paraît justement après la levée de l'interdiction, il nous apparaît comme l'héritier parfaitement mûr d'une tradition espagnole que l'on fait commencer avec les *Novelas ejemplares* de Cervantès (1613) mais qui est en 1637 déjà riche et qui va nourrir chacun de ses récits.

Ce travail cherche donc à s'interroger sur la façon dont María de Zayas reçoit cette tradition, avec les interrogations et querelles poétiques qu'elle implique, et comment elle les réelabore dans ses *Novelas*. En d'autres termes, il s'agit pour nous de chercher à cerner l'apport des *Novelas* à la poétique d'un récit en prose en pleine transformation dans l'Espagne du XVII^e siècle.

LE CHOIX DE LA NOUVELLE

On a pu considérer que le choix du genre de la nouvelle par María de Zayas était un choix par défaut, presque difficilement assumé malgré une certaine revendication du genre dans le prologue « Al que leyere »,¹ dans la mesure où le titre *Novelas amorosas y ejemplares* ne serait pas le choix de l'auteur mais de son éditeur et que Laura, la mère de Lisis, refuse explicitement d'employer le terme *novela* pour lui préférer celui de *maravilla* lorsqu'elle met en place le dispositif du *sarao* tout au début du récit-cadre.² Et pourtant, nous proposons pour notre part de voir dans ces différentes étapes, qui

introduisent le lecteur jusqu'au cœur du texte lui-même, les trois moments d'une puissante revendication du genre de la nouvelle.

En tout premier lieu, on peut considérer que, même si le titre répond à la stratégie commerciale d'un éditeur avisé, ce choix constitue en lui-même une preuve éclatante de l'attrait que le genre conservait après son moment cervantin. La décision éditoriale montre en effet que le genre de la nouvelle était encore bel et bien perçu comme une valeur marchande sûre, un genre en vogue et séduisant le public. On peut donc émettre l'hypothèse que l'auteur, même si elle n'avait peut-être pas songé à ce titre dans un premier temps, l'accepta d'autant plus facilement que non seulement il lui assurait une meilleure diffusion, mais surtout, qu'elle se reconnaissait pleinement dans cet héritage cervantin fièrement et explicitement annoncé.

Cette hypothèse nous semble d'autant plus plausible que le terme *novela* est quand même clairement assumé par l'auteur dès le prologue, dont on peut considérer qu'il est construit autour de deux affirmations intimement liées : celle de l'autorité de l'auteur, au-delà de son appartenance au genre féminin, et celle du choix de la nouvelle. En effet, après avoir ironiquement accroché son lecteur au moyen de l'*admiratio* que lui procurera sans aucun doute sa qualité de femme auteur,³ et après avoir invoqué les divers et resplendissants exemples de femmes reconnues pour leur très grande sagesse, c'est tout naturellement que María de Zayas en vient, non plus à sa propre qualité d'auteur, déjà affirmée triomphalement en ouverture comme une prémissse indépassable, mais à la nature de son œuvre :

De esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas novelas, o por ser asunto más fácil o más apetitoso, que muchos libros sin erudición suelen parecer bien en fe del sujeto; y otros llenos de sutilezas se venden pero no se compran porque la materia no es importante o es desabrida. (*Novelas* 161)

Le choix de la nouvelle apparaît comme l'aboutissement d'un parcours de sagesse qui mène l'auteur du penchant ("inclinación"), à la connaissance ("noticia"), de celle-ci à la sensibilité esthétique née du commerce avec les livres ("buen gusto") et des qualités intellectuelles et esthétiques ainsi acquises ("de todo") à la pratique de l'écriture, qui commence par des vers pour en venir, comme portée par un mouvement naturel et imparable, à la nouvelle. La justification de ce choix peut sembler énigmatique, mais il nous semble percevoir de la part de l'auteur une revendication orgueilleusement ironique autant de la nature divertissante du genre que de son importance. En effet, l'auteur nous dit avoir choisi la nouvelle puisqu'elle traite d'un sujet

(“assunto”) “más fácil o más apetitoso”, c'est-à-dire, divertissant : une dimension d'autant plus importante que c'est elle qui assure à elle seule la diffusion d'un livre, indépendamment du fait qu'il soit “sin erudición” ou, au contraire, “ llenos de sutilezas”. L'ironie de la tournure laisse transparaître l'affirmation orgueilleuse de l'auteur qui, suite à l'interdiction, clame haut et fort l'importance de la dimension divertissante de la littérature, et a fortiori, de la nouvelle... comme un préalable à la sagesse. Une ironie qu'elle vient marteler pour conclure, en s'excusant de son peu d'habileté dans les dernières lignes, fort connues et réjouissantes, du prologue :

Te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas Novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte. (*Novelas* 161)

Enfin, lorsque Laura évite le terme “novela” pour lui préférer celui de “maravilla”, il nous semble lire, là aussi, une double et définitive affirmation du genre de la nouvelle. Comment ne pas comprendre, après le titre et le prologue, le refus du terme “novela” comme un simulacre de soumission aux injonctions des autorités qui avaient jugé nécessaire d'interdire les nouvelles et les comédies ? Encore de l'ironie, donc, dans cette précaution rhétorique de Laura, une ironie d'autant plus appuyée que le terme “maravilla” est lourd de sens. En effet, au-delà de la référence évidente à l'*admiratio* si prisée au XVII^e siècle, on peut sans doute voir dans l'emploi de ce terme une façon de souligner la filiation boccacienne. Cette filiation est certes très vite perçue par le lecteur dès la lecture des premiers paragraphes du récit-cadre qui met en scène des jeunes gens qui se réunissent pour deviser afin de tromper la maladie (en l'occurrence de Lisis). Mais au-delà de cet air de famille évident, l'emploi du terme “maravilla” renverrait aussi à la tradition boccacienne grâce à la médiation de Francesco Bonciani :

El *De ridiculis* de Madius incluía como requisito fundamental de lo risible la *admiratio*: aquello que suscita nuestra risa – explica Madius – no hará tal cuando lo veamos u oigamos por tercera o cuarta vez. La novedad, *novitas*, fuente de la *admiratio*, es una condición necesaria, aunque no suficiente, de lo risible. Bonciani recoge esta observación de Madius, relaciona, por una parte, la *admiratio-novitas* con la etimología de *novella*, y, por otra, con la *maravilla* (*admirabile, thaumastón*) que, según la *Poética* aristotélica, acrecienta el temor y la piedad en las fábulas trágicas. Esta síntesis doctrinal de Bonciani está basada en un abuso interpretativo, pero le permite hallar un paralelo de una noción utilizada por Aristóteles en la teoría de la tragedia. La *Lección* amalgama dos conceptos diversos, de tal modo que la “maravilla” se convierte en un requisito fundamental de la *novelle* y se describe y

explica tanto a partir del texto aristotélico (*thaumastón* como efecto de la ruptura de expectativas dentro de la causalidad, o por el azar con apariencia de causalidad) como a partir del texto de Madius (la *admiratio* como fruto de la novedad y requisito de lo risible). De este modo, el *De Ridiculis* es un texto lleno de sugerencias para la teoría de la novella de Bonciani: de él extrae la base – mediada por Castelvetro – de su tipología de *novelle* risibles y la noción que constituye el paralelo de la maravilla trágica en las fábulas ridículas. (Vega Ramos, 88-89)

Cette synthèse est menée à bien par un Francesco Bonciani qui a entrepris de doter la nouvelle d'une poétique proprement aristotélicienne dans le but de légitimer le *Décaméron* de Boccace. De la sorte, même si Bonciani enfermera par la suite la nouvelle dans le domaine du comique, la reformulation qu'il propose du terme *maravilla* ouvre le champ de la réception du genre de la nouvelle, dont le *Décaméron* est le paradigme, dans une perspective tragique tout autant que comique. On peut donc penser qu'en donnant à ses nouvelles le nom de *maravilla*, María de Zayas revendique d'une part la filiation boccacienne, et de l'autre, la capacité de la nouvelle comme un genre prêt à accueillir des récits aussi bien tragiques que comiques, visant dans tous les cas à l'émerveillement comme porte d'entrée soit vers le rire, soit vers la peur et la pitié.

Enfin, un écho aristotélicien nous semble également enrichir l'emploi du terme *maravilla*. Il s'agit du début de la *Métaphysique*, qui veut que le désir de connaître est la porte de la philosophie : "Tous les hommes désirent naturellement savoir ; ce qui le montre, c'est le plaisir causé par les sensations" (Aristote 2). Aristote lui-même ayant lié indissolublement plaisir de la connaissance et des sens au début de la *Poétique*, il nous semble qu'appeler *maravilla* un récit pour un auteur en quête de reconnaissance en dit long sur la haute idée qu'elle se fait de son œuvre et du potentiel esthétique et philosophique du genre qu'elle a choisi pour s'exprimer. On peut donc raisonnablement conclure que le choix du genre de la nouvelle est non seulement conscient, mais voulu et revendiqué.

Quelles seraient donc les raisons d'un tel choix ? On a pu évoquer tout d'abord la place que, depuis les origines boccaciennes, la nouvelle laisse à la femme, magnifiée comme narratrice/autrice autant que comme lectrice/auditrice. Ce serait donc, pour une femme souhaitant écrire sur la cause des femmes, un vecteur idéal pour porter son message d'affirmation féminine, un discours donc quelque peu marginal qui s'accommoderait d'autant mieux au genre de la nouvelle, qui, parce que dépourvu d'un carcan poétique bien défini, serait lui aussi un genre mineur, marginal, et offrirait une plus grande liberté d'écriture et d'expression. Et pourtant, il faut rappeler tout d'abord que cette absence de poétique est toute relative.

Certes, la nouvelle ne fait pas partie des genres abordés par Aristote dans la *Poétique*, mais la nécessité de faire correspondre le *Décaméron* avec la poétique aristotélicienne redécouverte avait poussé les commentateurs italiens à une intense réflexion et avait même abouti à la rédaction, évoquée ci-dessous, d'une *Lección* par un Francesco Bonciani soucieux de donner à la nouvelle ses lettres de noblesse en lui composant une poétique tirée des préceptes aristotéliciens, comme l'expose magistralement María José Vega Ramos dans son ouvrage *La teoría de la novella en el siglo xvi*. En Espagne, si on n'a pas assisté, et c'est bien connu, à un effort théorique comparable, on toutes les raisons de penser que les auteurs n'ignoraient pas les débats poétiques transalpins dont on trouve les échos dans les quelques remarques ponctuelles égrenées notamment dans les paratextes. Par ailleurs, si l'on n'a pas de production théorique conséquente (à l'exception de la rapide synthèse offerte par Francisco de Lugo y Dávila dans son *Teatro popular*), l'Espagne a connu, comme on l'a évoqué, un *boom* éditorial de la nouvelle pendant une vingtaine d'années, où les différents auteurs ont testé chacun leur formule. Il nous semble qu'en l'absence d'échanges théoriques, on peut parler d'un intense dialogue entre auteurs, qui se lisent et se commentent, plus ou moins amicalement... C'est par rapport à cette riche réflexion, aussi bien théorique que pratique, que se situe María de Zayas et son écriture de la nouvelle. C'est donc comme un auteur qui choisit sciemment un genre particulier et qui souhaite entrer en dialogue poétique avec ses pairs qu'il convient de lire son œuvre. Nous allons donc proposer quelques éléments pour évaluer l'apport de María de Zayas à la poétique du genre de la nouvelle à partir des quatre éléments les plus caractéristiques de la réflexion poétique sur la fiction de façon générale, et sur la nouvelle en particulier, à savoir, le récit-cadre, la vraisemblance, l'exemplarité et la plasticité du genre.

LA RÉHABILITATION DU RÉCIT-CADRE

Le premier élément qui saute aux yeux en lisant les recueils de María de Zayas, et qui caractérise tout particulièrement sa formule, c'est bien l'importance que prend le récit-cadre. Ce choix distingue en effet les recueils de l'auteur madrilène de la formule cervantine, caractérisée quant à elle par l'absence de tout récit-cadre et par la parfaite autonomie de chaque nouvelle, tout autant que de Lope de Vega, qui réduit la *cornice* à sa moindre expression en la limitant au bref discours introductif qui préside à chacune des nouvelles dédiées à Marcia Leonarda, ou encore, de Pérez de Montalbán. Mais la façon dont Zayas rétablit et réélabore le récit-cadre la distingue également d'un illustre prédécesseur tel que Alonso de Castillo Solórzano, qui, dans ses *Tardes entretenidas* avait fait, lui aussi, le choix du récit-cadre

dans ce qu'on pourrait appeler une "version boccacienne simplifiée". En effet, le cadre proposé par Castillo Solórzano met en scène deux dames emmenant leurs filles à la campagne pour leur faire suivre une cure de santé, où elles seront accompagnées par Octavio, une sorte de bouffon élégant⁴ qui prend en charge l'organisation des divertissements pendant le séjour. Le récit-cadre ne sert de fait à Castillo Solórzano qu'à enchanter les nouvelles et les énigmes qui sont les instruments d'un double divertissement : écouter et résoudre.

On voit bien que le choix fait par María de Zayas est autrement ambitieux. Il s'agit pour elle de mettre en place un récit-cadre aux échos certes boccaciens dans la mesure où il intègre les différentes nouvelles au sens formel. Mais, dans le texte zayesque, cette intégration est bien plus intime et organique dans la mesure où le récit-cadre est lui-même construit comme un récit à part entière, et comporte donc une intrigue composée d'un début, d'un nœud, et d'un dénouement, avec laquelle les différentes nouvelles sont solidement articulées, d'une part par l'exemplarité promise par chaque narrateur à ses auditeurs, de l'autre, par le jeu d'échos mis en place entre l'intrigue de la nouvelle, ses conditions d'énonciation (quel narrateur, quelle journée...) et l'intrigue du récit-cadre. Emre Özmen met à tel point l'accent sur l'importance de l'intrigue du récit-cadre qu'elle en vient à le qualifier de "*vigesimoprimenta novela*",⁵ ce qui nous semble une très ingénieuse façon de la souligner que nous reprenons bien volontiers à notre compte.

Par ailleurs, on ne trouve pas d'élément qui introduirait une distance ajoutée entre la nouvelle et sa réception par les auditeurs du récit-cadre, comme c'est le cas des énigmes de Castillo Solórzano qui cassent en quelque sorte le rythme de la narration. Tout est fait pour que le passage d'un niveau diégétique à l'autre se fasse avec la plus grande souplesse et constitue un enrichissement mutuel. Bref, cette volonté de présenter les différentes nouvelles comme des pièces essentielles d'un récit-cadre à l'intrigue captivante est le premier indice d'une écriture très réfléchie, en quête d'innovation et consciente de ses choix poétiques.

LA VRAISEMBLANCE

La vraisemblance est le deuxième élément par rapport auquel María de Zayas prend position au moyen de sa propre pratique. De prime abord, elle semble prendre parti pour une conception de la vraisemblance parfaitement référentielle et qui est explicitement assumée comme telle. Jean-Michel Lasperas affirme ainsi qu'"en raison de leur 'ancrage' dans la société espagnole de la fin du XVI^e s. et du début du XVII^e, les nouvelles de María de Zayas permettent au lecteur, par l'horizon d'attente que leur

assure l'investiture de l'Histoire, de croire à la réalité de tel ou tel personnage" (367). En effet, les narrateurs des *Novelas* présentent leurs récits comme des *casos* qu'ils tiennent de la bouche de leurs protagonistes, ou de témoins directs. La mise en scène de ces *casos* dans des villes bien connues d'Espagne ou d'Italie, les références à des personnages ou à des faits historiques et l'allusion aux témoins directs de l'intrigue sont donc autant d'éléments qui œuvrent pour la mise en place de cette illusion de véracité, et si les personnages sont plus des archétypes que des véritables portraits humains, les situations que leur fait traverser l'auteur renvoient à la réalité sociale connue par le lecteur. Tout semble ainsi mis en place pour créer une parfaite illusion chez le lecteur. Et pourtant, María de Zayas écrit ses nouvelles après le minutieux travail mené par Cervantès dans ses *Novelas ejemplares* et dans son *Quichotte* au profit d'une vraisemblance affranchie du dictat d'une réalité référentielle qui ne garantit en rien l'adhésion au récit.⁶ Et en effet, à y regarder de plus près, les protestations de véracité de chacun des narrateurs s'avèrent être une vaste supercherie au service d'une véritable mise à mal de cette conception étriquée de la vraisemblance que Cervantès avait déjà fustigée. Mais, en tant qu'auteur parfaitement maître de sa *dispositio*, María de Zayas amène son lecteur imperceptiblement sur ce chemin dans lequel il nous semble que l'on peut distinguer trois degrés.

Le premier découlerait de la diversité des genres et des motifs littéraires accueillis par les différentes nouvelles et tiendrait à la stylisation des situations et des personnages implicite à un récit de type picaresque, pastoral ou encore byzantin. Ces récits ont beau être installés dans un décor qui renvoie à la réalité référentielle, l'intertexte lui-même est là pour souligner leur nature fictionnelle.

Le deuxième tiendrait quant à lui à l'introduction du fantastique, qui constituerait un degré supplémentaire dans la stylisation. Le rôle du fantastique dans les récits de María de Zayas a été brillamment mis en évidence par María Aranda qui souligne que "l'effet de réalité est très poussé, ce qui rend d'autant plus incongru, inquiétant, injustifiable, l'évènement étrange, défiant l'entendement du personnage et du lecteur, qui survient au moment où ils s'y attendent le moins" (36). De la sorte, on peut considérer que le soin apporté à établir un décor correspondant à une vraisemblance référentielle répond de fait à la volonté de mieux le mettre à mal, de mieux le dynamiter. Ou encore, selon la très belle formule de María Aranda, il s'agit pour María de Zayas de "rendre littéralement possible une expérience perçue comme impossible" (41). Bref, il s'agit de rendre possible l'impossible, en tordant ainsi totalement le bras à une vraisemblance référentielle littéralement vidée de l'intérieur. Le rôle de l'intertexte et du

fantastique est de faire grincer la vraisemblance référentielle, de préparer patiemment sa destruction finale, qui intervient la dernière soirée du *sarao*.

En effet, et c'est le troisième degré de cette entreprise de sabotage, on assiste lors de la dernière soirée du récit-cadre à une définitive mise à mal de la vraisemblance référentielle, au profit d'une affirmation de la nature fictionnelle du texte assurée par une figure auctoriale qui se décline en trois instances, à savoir les deux narrateurs des deux dernières *maravillas* et la voix du narrateur qui vient clore le récit-cadre en se faisant entendre et en revendiquant son auctorialité, établissant ainsi un bel écho avec le prologue. En effet, il n'est pas anodin que les récits du dernier soir soient à la charge de don Juan et de Laura, qui en plus d'être les êtres les plus chers au cœur de Lisis et ceux dont l'intervention promet de porter le suspense de l'intrigue de la *cornice* à son maximum, sont également les deux personnages dont la dimension auctoriale a été, avec celle de Lisis elle-même, le plus affirmée dès le début. Ainsi, on sait depuis l'ouverture de la deuxième soirée que don Juan, comme Lisis elle-même, était particulièrement doué pour faire des vers⁷ et, lorsqu'il lui revient de prendre la parole pour raconter sa *maravilla*, il affirme de but en blanc que celle-ci est le fruit de son entendement :

Por burla había tenido, discreto auditorio, el llegar yo a este puesto para contar alguna historia; y así, no me había prevenido de ninguna; mas anoche que el presidente hermoso de esta bellísima escuadra me mandó que lo hiciese, tomé la pluma y escribí unos borrones. Ellos son parte de mi poco entendimiento mas, supliendo los vuestros mis faltas, digo así: (Zayas, *Novelas* 485)

On est en présence d'un véritable prologue, comportant tout autant une *captatio benevolentiae* en toutes lettres qu'une farouche affirmation d'auctorialité, et donc, de la dimension fictionnelle du récit qui va suivre. Il aura suffi à don Juan de six lignes pour en finir avec la prétendue exigence de véracité exhibée jusqu'ici par ses prédécesseurs. Laura, véritable démiurge de tout le récit-cadre, et sans doute un double de l'auteur, n'aura quant à elle qu'à enfoncer le clou une fois son tour venu :

No quiero, discreto auditorio, venderos por verdades averiguadas los sucesos de esta historia; si bien todos son de calidad que lo pudieran ser ... En esto no os obligo a creer más de lo que diere gusto; pues el decirla yo no es más de para dar ejemplo y prevenir que se guarden de las ocasiones. (Zayas, *Novelas* 512-13)

Comme don Juan, elle s'adresse à un "discreto auditorio", et si elle n'évoque pas son auctorialité (mais a-t-elle besoin de le faire, elle à qui on doit

l'existence même du récit-cadre qu'elle a savamment organisé ?), elle semble se ranger à la pratique des autres narrateurs puisque, à la fin de son récit, elle fait de l'une des protagonistes, Teodosia, la source de l'histoire. Et pourtant, avant même de commencer, Laura met carrément et ouvertement en doute la véracité du récit qu'elle s'apprête à raconter tout en affirmant son rôle directeur "no quiero ... venderos por verdades averiguadas", "no os obligo a creer más de lo que diere gusto". Nous avons ici une très belle affirmation du respect de l'auteur envers l'intelligence et la liberté de son lecteur : il ne s'agit pas de le prendre pour un enfant qu'il faudrait berner, mais de s'en remettre explicitement à sa vertu esthétique suprême, à savoir le *gusto*, qui est, et c'est fondamental, la porte d'entrée de l'exemplarité : "dar ejemplo y prevenir". Voici, à l'orée de la dernière *maravilla* une puissante affirmation de la dimension fictionnelle des récits, et de leur lien indissoluble avec une exemplarité qui n'a nul besoin d'une vraisemblance référentielle pour être efficace.

L'EXEMPLARITÉ

Le traitement que María de Zayas réserve à la question de l'exemplarité constitue sans doute l'un des éléments les plus importants de son entreprise poétique. Traditionnellement, et c'est la position qu'exprime chacun des huit premiers narrateurs des *Novelas* en présentant leur *maravilla*, l'exemplarité était considérée comme allant de pair avec cette vraisemblance qui cherche à se déguiser en véracité : c'est parce que le lecteur peut s'identifier au récit qu'il pourra en tirer un enseignement, habituellement délivré au moment du dénouement.⁸ Cependant, ce schéma, qui correspond grossièrement au modèle développé par les *exempla*, semble être mis à mal par la nouvelle, et cela dès sa naissance elle-même. Ainsi, on sait que le *Décaméron* fut mis à l'index dès 1559, et on a pu s'étonner de l'apparente hypocrisie de ces récits qui se réclament de leur nature exemplaire et offrent des intrigues dont on peine souvent à voir la moralité.⁹ Jean-Michel Lasperas a déjà souligné pour sa part que si exemplarité il y a chez Zayas, elle est déconnectée du dénouement de l'intrigue (383). Nous pensons pour notre part que les nouvelles de María de Zayas sont bel et bien exemplaires au sens moral du terme, mais que leur exemplarité suit le modèle indiqué aussi bien par les nouvelles cervantines que par le *Quichotte*. C'est pourquoi l'exemplarité dans les *Novelas* suit le même processus de reformulation que la vraisemblance. En effet, tout au long des huit premières *maravillas* on assiste à l'annonce d'une exemplarité en apparence programmatique et convenue. Ainsi, le narrateur ou la narratrice de chaque nouvelle annonce la leçon qu'il convient de tirer du récit qu'il ou

elle s'apprête à raconter, et cela dès la première *maravilla* proposée par Lisarda:

[S]erviría el oírla de aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en él se aneguen no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman, como se verá en mi maravilla, cuyo principio es este: (Zayas, *Novelas* 173)

Lisarda annonce explicitement que son récit constitue un avertissement qui devrait permettre aux auditeurs de ne pas succomber à leurs passions ("no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos"). Et pourtant, cette affirmation nous est livrée comme étant déjà en quelque sorte invalidée. En effet, sa présentation, prise dans son ensemble, introduit des nuances visant à désactiver d'emblée une telle exemplarité :

El nombre, hermosísimas damas y nobles caballeros, de mi maravilla es *Aventurarse perdiendo*, porque en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, cuando su estrella la inclina a serlo, no bastan ejemplos ni escarmientos; si bien serviría el oírla de aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en él se aneguen no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman, como se verá en mi maravilla, cuyo principio es este ... (Zayas, *Novelas* 173)

On voit bien que, si l'on tient compte de la construction du texte dans son ensemble, l'exemplarité est introduite au moyen d'un conditionnel ("serviría") qui intervient après avoir anticipé que "no bastan ejemplos ni escarmientos" à celle qui est destinée au malheur. Un malheur dont on comprend, d'après ce qui suit, qu'il consiste à suivre ses passions et à s'y obstiner. Et en effet, la fin de la *maravilla* montre bien que Jacinta ne change en aucun cas ni son comportement ni ses sentiments, et qu'elle demeure ferme dans son amour au point de se proclamer "fénix de amor" contre tout et contre tous :

Hacienda tengo; bien podré estar me en el estado que poseo sin mudarme de él. Soy fénix de amor; quise a don Félix hasta que me le quitó la muerte; quiero y querré a Celio hasta que ella triunfe de mi vida. Hice elección de amar y con ella acabaré. Y si tú haces que Celio me vea, con eso estoy contenta, porque como yo vea a Celio, eso me basta, aunque sé que ni me ha de agradecer ni premiar esta fineza, esta voluntad ni este amor mas aventuraréme perdiendo, no porque crea que he de ganar, que ni

él dejará de ser tan ingrato, como yo firme, ni yo tan desdichada como he sido, mas por lo menos comerá el alma el gusto de su vista, a pesar de sus despegos y deslealtades. (Zayas, *Novelas* 210)

Jacinta se réaffirme donc clairement dans son choix de l'amour, et, assumant un choix sans espoir, elle s'érige en héroïne tragique. En fin de compte, plutôt que d'être une mise en garde efficace, le récit semble confirmer que rien ne peut ébranler la fermeté d'une femme... assumant par là-même l'insuffisance d'une exemplarité au premier degré.

L'exemplarité telle qu'on pourrait l'attendre et telle que semblent l'annoncer les narrateurs montre donc ses limites, et ce dès la première *maravilla*, au moyen d'une claire dissonance entre ce qui a été énoncé par le narrateur et le dénouement de la nouvelle. C'est comme si l'auteur préparait soigneusement cette dissonance, et, si l'on met de côté la suspicion d'hypocrisie qui ne nous semble ni vraisemblable ni porteuse,¹⁰ on pourrait même se demander si cette dissonance qui éclate au moment du dénouement de la nouvelle, c'est-à-dire au moment même où la clé de compréhension annoncée devrait être confirmée, ne jouerait-elle pas en quelque sorte le rôle de l'éénigme employé par Castillo Solórzano, comme un motif littéraire et ludique supplémentaire mais parfaitement intégré par María de Zayas à l'ensemble. La dissonance fonctionnerait donc comme une invitation à la réflexion, faite en premier lieu aux les participants au *sarao*, dont la réaction aux nouvelles fonctionne comme un premier indice de cette exemplarité problématique, puis au lecteur. Ainsi, la précipitation avec laquelle don Diego relance la fête après le récit de la terrible de la vengeance d'Aminta pour barrer la route à tout commentaire cherche sans doute à mettre en évidence cette dissonance.¹¹ À l'autre bout de la collection, la discussion amorcée et ritualisée après la nouvelle du "Jardín engañoso", telle justement une énigme, montre explicitement cette fois-ci à quel point tout récit est susceptible d'interprétations diverses et inattendues, rendant ainsi concret ce jeu intellectuel aux implications morales :

A la cual [Teodosia], cuando murió, le hallaron escrita de su mano esta maravilla, dejando al fin de ella por premio al que dijese cuál hizo más de estos tres: Carlos, don Jorge, o el demonio, el laurel de bien entendido. Cada uno le juzgue si le quisiere ganar, que yo quiero dar aquí fin al *Jardín engañoso*, título que da el suceso referido a esta maravilla. (Zayas, *Novelas* 534)

La narratrice, Laura, invite donc son auditoire, à l'instar de la protagoniste-autrice du récit, à déterminer qui de don Carlos, don Jorge ou du diable est le plus sage. Cependant, la question de l'assassinat de Federico, brièvement

mais opportunément rappelée, est passée sous silence, comme l'avait été la vengeance d'Aminta, laissant ainsi la porte doublement ouverte à l'interrogation : comment le diable peut-il quand même être couronné ? comment peut-on laisser impuni un fraticide atroce ?¹²

Chaque nouvelle semble donc, en vertu de cette dissonance habilement travaillée, s'éloigner sciemment du modèle de l'*exemplum*, non pas par dissimulation ou fourberie, mais parce qu'il s'agit pour l'auteur de mettre en œuvre une exemplarité ouverte, complexe, de type cervantin, qui engage la réflexion de l'auditeur-lecteur et évite soigneusement toute leçon trop clairement imposée... et donc à usage unique.

Le but de María de Zayas n'est bien sûr pas de se passer de toute exemplarité, loin s'en faut. Il y a bel et bien une puissante exemplarité dans son œuvre, mais il s'agit d'une exemplarité de nature cervantine, dont on peut distinguer deux niveaux. Le premier, qui correspond à cette désarticulation d'une exemplarité au premier degré, renvoie au perspectivisme propre aux récits cervantins, et invoque une multiplicité d'interprétations. Le deuxième, et sans doute le plus puissant, apparaît au niveau du récit-cadre. En effet, si nous considérons les *Novelas* et les *Desengaños* de façon unitaire, comme le propose Julián Olivares dans son édition conjointe des nouvelles de Zayas *Honesto y entretenido sarao*, on sait que Lisis fera le choix d'entrer en religion plutôt que de se marier avec don Diego. Au-delà du premier niveau d'exemplarité qui consiste à penser qu'elle fait ce choix effrayée par toutes les histoires sombres entendues lors de ce deuxième *sarao*, il nous semble que le plus important est la réactivation de la leçon laissée par le *Quichotte*, à savoir, que la fiction a toujours, nécessairement, des conséquences concrètes sur la vie de ses lecteurs.¹³

La collection des nouvelles se termine donc par l'affirmation, peut-être douloreuse mais assurément triomphale, du pouvoir de la fiction, portée par l'emploi d'une vraisemblance toute cervantine, qui brouille sciemment les frontières entre le réel et la fiction, et par le choix d'une exemplarité ouverte, qui laisse au lecteur la liberté d'interpréter et de tirer de la fiction la leçon dont il a, lui, personnellement besoin, mais qui ne peut néanmoins pas éviter que cette fiction déteigne sur sa vie, qu'elle oriente ses choix et ses actions, dans la droite lignée du perspectivisme cervantin.

LA PLASTICITÉ DU GENRE

Mais l'élément qui nous semble le plus déterminant dans le choix de la nouvelle par María de Zayas est sans doute sa capacité à accueillir l'ensemble des genres et des motifs littéraires de son époque. Si l'on s'en tient au sens strict du terme "genre", qui d'ailleurs est un anachronisme

commode pour désigner ce qu'Aristote, et ses commentateurs à sa suite, qualifient d'"espèce" (Vega Ramos 11), il n'y a que trois genres (ou espèces poétiques) : la tragédie, la comédie et l'épopée. Le récit narratif en prose, long ou court, fait donc partie, avec le genre lyrique, de ce que l'on connaît comme "especies omitidas". Cet espace resté vide dans le système aristotélicien invitait à être complété, notamment, comme le montre le bel ouvrage de Vega Ramos, pour y inclure le genre de la nouvelle et légitimer ainsi le *Décaméron*. Nous avons déjà évoqué l'entreprise de Bonciani, nous renvoyons au travail de Vega Ramos pour plus de détail, pour ne retenir ici que l'idée, déjà évoquée avec la question du terme *maravilla*, que cet espace que le récit en prose était appelé à occuper était plein de possibilités (14 et suiv.).

La puissante virtualité d'un récit long en prose avait déjà été louée de façon appuyée par le chanoine vers la fin de la première partie du *Quichotte* :

Y contóle [el cura] el escrutinio que dellos había hecho, y los que había condenado al fuego y dejado con vida, de que no poco se rió el canónigo, y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos. ...Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso. (Cervantès, *Quijote* I : 601-02)

Si nous avons pu défendre que le chanoine n'est pas un porte-parole strict de Cervantès dans sa conception du récit de fiction, il nous semble que cette affirmation correspond peu ou prou (à l'exception de la mention à l'entendement comme la source de la poésie, et pour peu que l'on comprenne bien le sens de la vraisemblance "que tire lo más que fuere posible a la verdad"), à ce que Cervantès met en œuvre dans le *Quichotte*. Comme toujours, Cervantès est ici extrêmement dense et nous offre en quelques lignes la quintessence de ce nouveau genre en gestation qu'est le roman moderne. Le chanoine commence ainsi par identifier le style, l'invention et la vraisemblance comme les conditions de possibilité de l'enseignement agréable de type horacien dont tout le monde s'accordait à faire la finalité de la poésie. Mais si tout cela est possible, c'est bien parce que le genre même du roman de chevalerie, compris comme un avatar de

l'épopée, offre la plus grande plasticité. Le terme le plus significatif à ce sujet est sans doute "desatado", qui insiste sur la totale absence de contrainte qui permet à l'auteur intégrer tous les genres "épico, lírico, trágico, cómico", écrits aussi bien en prose qu'en vers. En quelque sorte, on voit bien que le chanoine fait du genre épique un hypergenre, capable d'accueillir tous les autres genres, tous les types et les ressorts de l'écriture, qu'elle soit en prose ou versifiée, plus poétique ou plus rhétorique.

On trouve une position très proche chez Lope de Vega dans cette affirmation bien connue de "La desdicha por la honra" :

Paréceme que vuestre merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que le entienden. Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles. (74)

Bien sûr, Lope de Vega insistera davantage sur le sujet qui lui tient à cœur, à savoir un certain affranchissement des règles de l'art (de certaines règles de l'art, puisqu'il s'agit de proposer un récit "que no sea tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que le entienden") au profit du plaisir ("gusto") du public, et la proximité du genre de la nouvelle et de celui de la comédie, qui visent tous les deux ce *gusto* dont Lope a fait la boussole de son écriture. Il redit donc, avec ses termes et ses catégories, ce que Cervantès avait affirmé en qualifiant l'écriture du roman de chevalerie de "desatada". La prose, qu'elle prenne la forme d'un récit long de type roman de chevalerie, ou d'un récit bref tel la nouvelle, apparaît donc comme l'un des terreaux d'expérimentation littéraire les plus fécond pour des grands écrivains de la taille de Lope et de Cervantès, dans la mesure où elle peut absorber tout autre genre et ses finalités.

Après la tentative de formalisation italienne, l'expérience dramatique lopesque tout autant que l'expérimentation cervantine permettent donc de desserrer le schéma théorique ébauché par les italiens, et par Bonciani en particulier, et de libérer par là la virtualité du récit en prose. En héritant d'une telle reformulation, María de Zayas trouve, à n'en pas douter, deux immenses avantages à l'emploi de ce genre mouvant.

Tout d'abord, le genre de la nouvelle ainsi libéré est un terrain propice pour faire une fière exhibition de virtuosité d'un auteur capable de convoquer, au moyen d'un genre soi-disant "mineur", l'ensemble des formes littéraires de son temps, menant ainsi le principe de la *varietas* à l'extrême. En effet, les nouvelles de María de Zayas accueillent, comme le chanoine l'appelait de ses vœux, toutes les formes et les motifs littéraires : poèmes et chansons (Cayuela ; Ruiz Pérez) ; motifs pastoraux, byzantins, picaresques (Canónica). Et si l'on veut bien nous suivre sur l'hypothèse énoncée ci-dessus, le choix d'appeler ses récits *maravilla* constitue une revendication poétique forte, celle d'accueillir au sein de cette forme en prose aussi bien l'émerveillement comique que le tragique, installant ainsi la nouvelle comme un genre à la plasticité inégalable. De la sorte, elle repousse à son tour les lignes théoriques posées par les commentateurs et elle enveloppe son lecteur-auditeur d'une écriture qui aspire à devenir un genre total, une recette infaillible pour satisfaire le *gusto* du lecteur en enivrant tous ses sens, s'imposant ainsi comme un auteur pleinement conscient de son rôle, à l'instar de Lope lui-même.

En deuxième lieu, et comme une conséquence directe de ce qui précède, le fait de convoquer l'ensemble des genres et des formes littéraires de l'époque octroie à son œuvre un intertexte d'une richesse étourdissante, qui sature les textes de sens, comblant sans doute le *gusto* du plus ingénieux et aguerri des lecteurs mais dont l'intérêt majeur est peut-être, surtout, de lui permettre d'établir un dialogue d'égal à égal avec les plus grands auteurs qui l'ont précédée et avec les traditions les plus installées. On retrouve ainsi, par exemple, l'emploi à nouveau frais de motifs classiques qu'elle revisite, tel le motif de la "difunta pleiteada" (Morby) ou du mythe de Pyrhamè et Thisbé dans *El imposible vencido*, ou encore la réponse à des pièces ou nouvelles telles le *Burlador de Sevilla* de Tirso dans *La burlada Aminta y venganza del honor*, le *Casamiento engañoso* ou *La fuerza de la sangre* de Cervantès dans *El castigo de la miseria* et *La fuerza del amor* (Canónica).

Dans ce premier recueil de nouvelles, María de Zayas nous livre une œuvre ciselée, parfaitement réfléchie à tous égards, qui lui permet de se positionner par rapport à ses prédécesseurs comme une digne héritière de Cervantès sur les deux points essentiels de l'héritage de l'auteur du *Quichotte*: la reformulation, en premier lieu, de la vraisemblance et de l'exemplarité comme clés de voûte d'une fiction affichée et revendiquée, en vertu de sa nature divertissante, comme un vecteur essentiel de perfectionnement et de transformation de l'homme et, en deuxième lieu, le renouvellement d'un genre dont la plasticité répondait parfaitement à celle que le chanoine louait au sujet des romans de chevalerie: "una tela de diversos lizos tejida" (Cervantès, *Quijote* I 602). Plus encore que le roman

épique dont parlait le chanoine, la nouvelle cultivée par Zayas s'avère être le genre idéal pour accueillir l'ensemble des genres et des formes littéraires, les intégrer et offrir un récit d'une diversité étonnante, mais dont l'unité n'est jamais perdue de vue. Cette tension brillamment résolue entre diversité et unité apparaît encore plus de façon plus éclatante si l'on considère les deux recueils zayesque au regard l'un de l'autre, et que l'on considère comme Julián Olivares et Emre Özmen, qu'on peut et qu'on doit les lire comme un seul et même recueil, comme un dyptique parfaitement pensé et articulé. Comme Cervantès ou Mateo Alemán, María de Zayas construit une œuvre à la fois unique et double, une symphonie parfaitement orchestrée, où la diversité générique et poétique se déploie de façon exubérante, sans pour autant perdre de vue ne serait-ce qu'un moment la rigoureuse unité de l'ensemble et sa finalité. Comme le font, chacun à sa façon, le *Quichotte* ou le *Guzmán de Alfarache*, les deux collections de romans de María de Zayas, que l'unité du récit-cadre lie indissolublement en une œuvre unique, visent à poser de façon définitive le pouvoir transformateur de la prose, démultiplié par sa plasticité inouïe. Mais quelques décennies après ses illustres prédécesseurs, et forte de leur héritage, María de Zayas parvient, par ce double mouvement de récits enchâssés qui entretiennent un étroit dialogue avec un récit-cadre qui propose à son tour une riche intrigue, à offrir son propre laboratoire romanesque, dans ce qui peut nous apparaître comme une brillante et originale réalisation qui contribue à l'avènement du roman moderne. Parce qu'elle revendique son auctorialité et sa maîtrise poétique en renouvelant le genre de la nouvelle au moyen de l'exploitation de l'ensemble des virtualités d'un genre aux possibilités infinies, María de Zayas s'impose donc non pas seulement comme un auteur essentiel de l'essor de la nouvelle en Espagne au XVII^e siècle, mais aussi comme un auteur décisif dans l'avènement du roman moderne.

*Université Jean Moulin-Lyon3
IHRIM (UMR CNRS 5317)*

NOTES

- 1 “De esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas novelas, o por ser asunto más fácil o más apetitoso, que muchos libros sin erudición suelen parecer bien en fe del sujeto; y otros llenos de sutilezas se venden pero no se compran porque la materia no es importante o es desabrida” (Zayas, *Novelas* 161).

- 2 “... mandó que ... contasen dos maravillas, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (Zayas, *Novelas* 168).
- 3 “Quién duda, lector mío, que te causará *admiración* que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios” (Zayas, *Novelas* 159).
- 4 “...un gracioso sujeto entretenido acerca de las personas de muchos generosos príncipes de la corte, que a costa de dádivas con su vivo ingenio les divertía con donaires y con su voz alegraba con bien cantados tonos, siendo por sus habilidades generalmente bien recibido en sus casas con sumo gusto, aprobación de los que le tienen bueno, cuando se entretienen con personas de tan calificados humores, como por el contrario los que emplean mal sus vestidos y dineros, dándoselos a gente insulsa que con el nombre de bufones quieren acreditarse de graciosos, siendo la misma frialdad” (Castillo Solórzano 15).
- 5 “En ella destaca el propósito unitario de una obra articulada editorial y narrativamente en dos partes, con un marco con entidad propia y valor narrativo que engloba diez relatos en cada parte y hace el número 21 de ellos. Más bien debemos considerarlo como la verdadera novela, ya que progresá entre distintas narraciones o a impulsos de las mismas” (Özmen 82).
- 6 Rappelons simplement à ce sujet la réaction du Curé après la lecture de la nouvelle du “Curioso impertinente”: “Bien – dijo el cura – me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (Cervantes, *Don Quijote* I 35, 463).
- 7 “Ya se prevenía la bella Lisis de su instrumento, y de un romance que aquel día había hecho y puesto tono, cuando los músicos le suplicaron los dejase aquella noche, guardando para la tercera fiesta sus versos, porque el señor don Juan los había prevenido de lo que habían de cantar, que por ser parte de su entendimiento, era razón lograrlos. A todos pareció bien, porque sabían que don Juan era en eso, como en lo demás, muy acertado...” (Zayas, *Novelas* 249-50).
- 8 “En ce qui concerne la comédie, la chose est d’emblée évidente : les poètes construisent leur histoire à l'aide de faits vraisemblables, puis ils lui donnent pour supports des noms pris au hasard, au lieu de composer leurs poèmes, comme les poètes iambiques, sur un individu particulier. Les tragiques au contraire s'en tiennent aux noms d'hommes réellement attestés. En voici la raison : c'est que *le possible est persuasif*; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne

croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible (si c'était impossible, cela n'aurait pas eu lieu)" (Aristote, *Poétique* 51 b 11, 65). C'est nous qui soulignons.

- 9 Voir simplement l'introduction de Walter Pabst à son *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (9-20), un livre entièrement conçu à partir de l'"antinomie" que l'auteur perçoit entre la prétendue exemplarité que les auteurs revendent dans les paratextes pour déjouer les attentes de la *doxa* et la réalité du récit lui-même. Même si cette interprétation nous semble tout à fait discutable, le livre reste une référence précieuse pour qui s'intéresse à la poétique de la nouvelle, et surtout, elle montre bien que l'exemplarité des nouvelles est loin d'être univoque et évidente.
- 10 En suivant Pabst, Patricia Campana parle de "una simple etiqueta, una fórmula, máscara o fachada" (dans Castillo Solórzano xvii).
- 11 "Apenas dio la bella y discreta Matilde fin a su maravilla, dicha con tanto donaire y discreción, que a todos los caballeros y damas que la escuchaban, tenía elevados y absortos, cuando don Diego, nuevo amante de Lisis, haciendo señas a los músicos y dando aviso a dos criados suyos, que eran diestros en danzar, a un mismo tiempo atajaron las alabanzas que para la bella Matilde se prevenían, pareciéndole que, habiendo de quedar cortos en ellas, era más acertado pasárlas en silencio, y dándolo así a entender a todos aquellos caballeros y damas, aprobando su parecer, emplearon la vista en las graciosas vueltas y airoosas cabriolas que los dos criados de don Diego hacían" (Zayas, *Novelas* 247).
- 12 "Vivieron muchos años con hermosos hijos, sin que jamás se supiese que don Jorge hubiese sido el matador de Federico, hasta que después de muerto don Jorge, Teodosia contó el caso como quien tan bien lo sabía" (Zayas, *Novelas* 533-34). Il nous semble que la question n'est pas totalement résolue, même si l'on peut percevoir une certaine justice poétique si l'on considère que don Jorge est pardonné du fait même de sa conversion, et que Teodosia l'est d'emblée puisqu'elle a été certes la cause de cette mort, mais de façon malgré tout involontaire (519-20).
- 13 C'est ce qu'évoque María Pilar Palomo lorsqu'elle écrit: "Pero la causa de su evolución y resolución final habrá que buscarla en un nimio y tipificado núcleo generativo: la decisión de distraer una convalecencia, un año antes, relatando historias de amor. Lo que no podía suponer (y es posible que María de Zayas tampoco) es que *esas veinte historias narradas irían transformando su vida*" (73). C'est nous qui soulignons.

ŒUVRES CITÉES

- ARANDA, MARÍA. *Le spectre en son miroir. Essai sur le texte fantastique au Siècle d'Or.* Madrid: Casa de Velázquez, 2011.
- ARISTOTE. *La Métaphysique*. Trad. J. Tricot. Paris: Vrin, 1986.
- . *La Poétique*. Ed. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- CANÓNICA, ELVEZIO. "Intertextualidad y reescritura en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas: un acercamiento." *Criticón* 143 (2021): 5-30.
- CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DE. *Tardes entretenidas*. Ed. Patricia Campana. Barcelona: Montesinos, 1992.
- CAYUELA, ANNE. "No quedó dama en la sala que no danzase': Danzas y bailes en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas." *Criticón* 143 (2021): 31-43.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- LASPERAS, JEAN-MICHEL. "Personnage et récit dans les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor." *Mélanges de la Casa de Velázquez* 15 (1979): 365-84.
- LUGO Y DÁVILA, FRANCISCO DE. *Teatro popular*. Madrid: Viuda de Rico, 1906.
- MORBY, EDWIN S. "The *difunta pleiteada* theme in María de Zayas." *Hispanic Review* 16.3 (1948): 238-42.
- ÖZMEN, EMRE. "La obra novelesca de María de Zayas: género novedad." *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*. Eds. Javier Espajo Surós y Carlos Mata Induráin. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la U de Navarra, 2021. 81-96.
- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid: Gredos, 1972.
- PALOMO, MARÍA DEL PILAR. *La novela cortesana (forma y estructura)*. Barcelona: Planeta, 1976.
- VEGA, LOPE DE. *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- VEGA RAMOS, MARÍA JOSÉ. *La teoría de la novella en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el Decamerón*. Salamanca: Johannes Cromberger, 1993.
- VILLEGRAS DE LA TORRE, ESTHER M. "Autoría femenina y campo literario en la primera mitad del siglo XVII." *Journal of Spanish Cultural Studies* 20.4 (2019): 337-52.
- ZAYAS, MARÍA DE. *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*. Ed. Julián Olivares. 2 vols. Zaragoza: Prensas de la U de Zaragoza, 2017.
- . *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000.