Les visages de Diane chez Shakespeare et Cervantès

Nikol DZIUB
ILLE, UHA, France

Abstract: The figure of Diana is very important in Shakespeare's and Cervantes' works. They both rewrite Ovidian myth, but they also take inspiration from Montemayor's *Seven Books of Diana*. According to the myth, Diana is both the goddess of chastity and a figure of the "unspeakable", but Shakespeare and Cervantes also present her as the actress *par excellence*. They offer a self-reflexive reinvestment of the myth: Diana is an allegory of the inaccessible Poetry.
Keywords: *Diana, Shakespeare, Cervantes, Montemayor, pastoral novel.*

Introduction : Diane et Actéon

La figure de Diane apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Shakespeare comme dans celle de Cervantès. L'un comme l'autre ont lu Montemayor, et ses *Sept livres de Diane* (Shakespeare ayant pris connaissance du texte par le biais de la traduction de Bartholomew Yong [1598][1]). Leurs Dianes sont loin de n'être que livresques ; elles ressemblent, peu ou prou, aux femmes (reines ou épouses) qu'ils connurent. Toutefois, Diane (qui incarne tour à tour la chasteté, la vérité et l'harmonie) devient parfois une figure métatextuelle : ainsi, chez Shakespeare, elle apparaît comme la patronne des comédiennes, tandis que Cervantès l'assimile à la Poésie même.

À la Renaissance, la figure de Diane est liée à l'idée d'un amour mélancolique et insatiable. Astre des nuits, Diane est aussi une déesse « vierge », qui a toutefois un amant secret. Elle est sœur d'Apollon, déesse du monde sauvage, de la chasse et de la chasteté. La « Nature (Diane) est le miroir de Dieu (Apollon), lumière absolue dont l'essence est d'être cachée, qui rend aveugle et ne peut être perçue que dans ses reflets » [p. 132], note Alain Moreau. L'un des attributs de Diane est le croissant de lune, et elle se confond parfois avec Hécate, et plus souvent encore avec Artémis. La forêt est son *topos* clé, mais elle veille également sur le ciel, l'enfer et la mer. Selon Ovide, nul ne doit s'approcher d'elle. Pour comprendre ce qui se joue autour de la figure de Diane, il faut relire le mythe d'Actéon (qui est le petit-fils d'Apollon, et dont le désir pour Diane est par conséquent incestueux). Diane a coutume de se reposer dans une vallée nommée Gargaphie, et plus exactement auprès d'une petite source cachée au fond des bois :

[1] La traduction de Bartholomew Yong est intitulée *The Diana of George of Montemayor*. Elle contient trois romances pastorales espagnoles : celle de Jorge de Montemayor (*Diana*, 1559), celle d'Alonso Pérez (*La Segunda Parte de la Diana*, 1564) et celle de Gaspar Gil Polo (*Diana Enamorada*, 1564).

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

> C'est là que la déesse des forêts, quand elle était fatiguée de la chasse, avait coutume de répandre une rosée limpide sur son corps virginal. Aussitôt entrée dans cette grotte, elle remet à la nymphe qui a soin de ses armes son javelot, son carquois et son arc détendu ; une autre reçoit sur ses bras la robe dont la déesse s'est dépouillée ; deux autres détachent les chaussures de ses pieds ; plus adroite qu'elles, Crocalé, fille de l'Isménus, rassemble en forme de nœud les cheveux épars sur le cou divin, tandis que les siens flottent en désordre. Néphélé, Hyalé, Rhanis, Psécas et Phialé prennent de l'eau à la source et la versent de leurs urnes largement remplies. Pendant qu'elles la répandent, suivant leur coutume, sur la fille du Titan, voici que le petit-fils de Cadmus [Actéon], ayant interrompu ses travaux et promenant ses pas incertains à travers des taillis qui lui étaient inconnus, parvient au bois sacré ; car c'était là que le poussait sa destinée. [Ovide, 1985 :74-75]

Actéon, donc, surprend Diane, et s'attire ses foudres. Pour le punir, la déesse le métamorphose :

> […] elle se tint de côté et détourna le visage ; elle aurait bien voulu avoir des flèches sous la main ; elle prit ce qu'elle avait, de l'eau, la jeta à la figure du jeune homme et, répandant sur ses cheveux cette onde vengeresse, elle ajouta ces paroles, qui lui annonçaient sa perte prochaine : « Maintenant va raconter que tu m'as vue sans voile ; si tu le peux, j'y consens. » Bornant là ses menaces, elle fait naître sur la tête ruisselante du malheureux les cornes du cerf vivace, elle allonge son cou, termine en pointe le bout de ses oreilles, change ses mains en pieds, ses bras en longues jambes et couvre son corps d'une peau tachetée. [Ovide, 1985 :75[

Celui qui a vu Diane est privé de parole. Il ne reste à Actéon que de gémir. Désemparé, il hésite : si la honte lui conseille de rester dans les bois, la crainte le pousse au contraire à rejoindre sa famille (il est de lignée royale). Tandis qu'il s'interroge, ses chiens le prennent en chasse. Il ne peut se faire reconnaître de ses bêtes : les « mots n'obéissent plus à sa volonté ». Il fuit alors, chasseur chassé par sa propre meute. Actéon, en proie à la dépossession, est traqué par son propre désir amoureux – c'est pourquoi son langage s'engage dans un « devenir-animal » [Deleuze, 1980 :284].

Rosaline et Juliette

Shakespeare fait directement allusion au mythe d'Actéon dans *Romeo and Juliet* (1597). Il reprend la logique ovidienne de la dépossession. Diane chasseresse est aussi chassée, par Cupidon – ce qui lui déplaît fort :

> Well, in that hit you miss : she'll not be hit
> With Cupid's arrow ; she hath Dian's[2] wit ;
> And, in strong proof of chastity well arm'd,
> From love's weak childish bow she lives uncharm'd [Shakespeare, 1974:766]

Roméo est désespéré : Rosaline a fait vœu de chasteté. Mais Benvolio lui conseille de rendre la liberté à ses yeux, afin de se déprendre de cet amour malheureux – en tombant

[2] On peut noter que Shakespeare écrit tantôt Diane tantôt Diana, voire même Dian : il fait parfois allusion à la déesse, parfois à l'héroïne de la pastorale – et parfois aussi, il innove.

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

dans un amour plus terrible encore. De même qu'Actéon ne peut oublier Diane, Roméo ne pense pas pouvoir jamais oublier Rosaline :

> What doth her beauty serve but as a note
> Where I may read who pass'd that passing fair ?
> Farewell: thou canst not teach me to forget. [Shakespeare, 1974:766]

Incontestablement, Rosaline est une figure dianesque : car elle n'apparaît pas sur la scène. Elle incarne (en négatif) l'éblouissant invisible, ce qui ne doit pas être vu, même par le spectateur. Juliette, d'ailleurs, fait allusion à elle en la comparant à la lune jalouse. Et dans la célèbre scène du balcon, Roméo s'adresse à Juliette comme à l'astre d'Orient, et lui demande de se lever pour tuer la lune jalouse, astre de mort.

Juliette, donc, n'est pas Diane, elle s'oppose même à elle ; mais Roméo doit se confronter à une nouvelle incarnation de Diane : la mère de Juliette, qui prétend la préserver des maux de l'amour. Pour Juliette, le mariage (par amour) est un honneur, et elle n'y songe même pas. Sa nourrice la trouve bien trop sage. Quant à Lady Capulet, elle considère que sa fille devrait penser sérieusement à un mariage (arrangé) avec Pâris. Shakespeare prête à Juliette un discours intéressant sur le rapport entre le *voir* et l'*aimer* : « I'll look to like, if looking liking move ; / But no more deep will I endart mine eye / Than your consent gives strength to make it fly » [Shakespeare, 1974:768].

Les sept visages de Diane

C'est (entre autres) à l'imaginaire pastoral que Shakespeare emprunte sa conception de l'amour impossible. Dans le chapitre consacré à « Juliette » de sa *Galerie des femmes de Shakespeare : collection de quarante-cinq portraits*, Charles Coquerel [1843 :100[signale (tout en en contestant la portée) l'évidente influence du roman pastoral espagnol sur la fiction shakespearienne : « Soit qu'il ait puisé l'idée primitive de son drame dans l'Arcadie de sir Philip Sidney soit qu'il l'ait trouvée dans le roman de la *Diane* par George de Montemajor, il n'est pas moins avéré que le caractère de Julia est une conception originale aussi chaste que naïve. » Selon Juan Bautista de Avalle-Arce (éditeur et préfacier des *Sept livres de Diane*), *La Diana* de Montemayor (1520-1560) est la toute première des nouvelles pastorales espagnoles [Montemayor, 1996 :xii]. La figure de Diane y sert de prétexte à une étude de la complexe psychologie des amours contrariées. La Diane de Montemayor a plusieurs visages – d'autant plus qu'elle est multiplement incarnée, et qu'elle porte bien des noms. La Diane la plus littérale est une bergère, qui se distingue par sa beauté. Elle vit un amour réciproque avec le berger Sirène. Mais un autre berger, nommé Sylvain, tombe amoureux d'elle, ce qui lui déplaît. Il se trouve que Sirène est obligé de partir. Diane, d'abord triste, finit par se marier avec un dénommé Délio. Sirène revient ensuite la voir, malgré le fait qu'elle est mariée. Ces amours enchevêtrées servent d'argument au livre, où des histoires diverses sont « déguisées sous des noms et des styles pastoraux » [Montemayor, 1999 :31].

Si Sirène souffre, c'est parce qu'il a vu Diane. Mais ce n'est pas la chasteté de Diane qui le fait souffrir : c'est sa versatilité. Quant à Sylvain, son désespoir le conduit à adopter *l'ethos* dianesque de la chasteté. On revient donc au mythe d'Actéon, qui est ici interprété selon la tradition néo-pétrarquiste. Celui qui désire n'atteint jamais sa proie ; la nuit est trop courte pour celui dont l'amour est partagé, elle semble éternelle à l'amoureux désespéré :

> Ce où l'un prend plaisir, à l'autre est mal plaisant
> Et après son désir chacun va cheminant ;

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

> Mais moi toujours pleurant, je désire le jour
> Et le voyant enfin, c'est la nuit que je veux. [Montemayor, 1999 :39]

L'amour de Sylvain pour Diane ne peut être que chaste et platonique, puisque personne ne peut oser « désirer autre chose sinon de la voir » [Montemayor, 1999 :41]. On voit ainsi que la réécriture du mythe d'Actéon est très complexe. L'amie de Diane, Selvagie résume par exemple sa vision du mythe d'Actéon : « il y a des choses qui avant qu'elles ne s'achèvent, achèvent ceux qui les désirent. » [Montemayor, 1999 :55] Et elle explique que les relations compliquées entre les bergers et les bergères sont dues à l'incompréhension : les Dianes et les Actéons ne manient pas le même langage.

Le « Livre Quatrième » est particulièrement intéressant. Montemayor y décrit, dans une belle *ekphrasis*, la statue de Diane [Montemayor, 1999 :175], ainsi que le palais de Félicie, sur les murs duquel sont écrites les lois de Diane : seuls ceux qui ont fait le vœu de chasteté et sont restés fidèles à leur premier amour peuvent entrer dans le temple de Diane [Montemayor, 1999 :165-166]. Dans le « Livre Cinquième », Félicie fait boire à Sirène une potion magique, qui est un « remède afin de ne pas désirer une chose impossible à obtenir ». Quant à Selvagie et à Sylvain, elle leur offre « un remède pour le mal passé » [Montemayor, 1999 :196], qui éteint leur amour. Puis, le « Livre Sixième » propose un renversement du mythe, puisque c'est au tour de Diane d'aimer Sirène sans retour.

Diane – théâtre et vérité

Shakespeare s'est donc inspiré à la fois du mythe ovidien de Diane et d'Actéon, et de sa complexe réécriture par Montemayor. Juliette est une figure-clef du discours (proto-)féministe de Shakespeare. En effet, la femme de la Renaissance doit être silencieuse, obéissante, chaste. Shakespeare, lui, met en scène des héroïnes fortes ou puissantes, qui, sur la voie de l'indépendance, doivent triompher de l'obstacle que constitue l'environnement familial (des parents au mari). « À la Renaissance, Diane chasseresse offre un mythe qui conjugue les joies et le peines de l'amour, très souvent sur le mode de la délectation douloureuse ; elle trouve cependant sur la scène élisabéthaine une autre fonction, proche de la nature sauvage de l'Artémis grecque », signale Agnès Lafont [2013 :343]. Le questionnement de Shakespeare est aussi politique : si la femme doit être socialement obéissante, comment peut-elle gouverner ? Shakespeare se fait en quelque sorte le porte-parole de ceux qui se questionnent sur la reine Élisabeth[3] [Chillington Rutter 2001 :96-97]. Si pour Nina S. Levine [1998], Shakespeare développe un discours puritain sur l'amour et le mariage, Lisa Hopkins [1988] considère au contraire que Shakespeare dénonce le mariage en tant qu'il est une pratique aristocratique/bourgeoise.

Romeo and Juliet n'est pas, bien sûr, la seule pièce de Shakespeare qui évoque Diane. Dans la comédie pastorale *As You Like It* (écrit en 1599 et paru en 1623), Diane apparaît comme un modèle pré-chrétien de chasteté :

> Rosalind : And his kissing is as full of sanctity as the touch of holy bread.
> Celia : He hath bought a pair of cast lips of Diana : a nun of winter's sisterhood kisses not more religiously : the very ice of chastity is in them. [Shakespeare, 1974 :232]

[3] Carol Chillington Rutter note à ce propos que la figure de « Diana/Chastity/Elizabeth the Virgin Queen, originated with Isis. », 2001, p. 96-97.

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

Dans cette pièce la psychologie des relations amoureuses est particulièrement développée. Orlando est tombé amoureux de Rosalinde. Il est forcé à l'exil, tandis que celle qu'il aime est bannie de la cour, et fuit avec Celia. Les deux femmes se déguisent, l'une en jeune homme (Ganymède), l'autre en pauvre dame (Aliena), et vont se réfugier dans la forêt. Sous l'apparence de Ganymède, Rosalinde va conseiller à Orlando de cesser de l'aimer (cet épisode est emprunté aux *Sept livres de Diane*). Rosalinde fait appel à la figure de Diane pour appuyer son plaidoyer contre le mariage. Voici ce qu'elle dit à Orlando :

> Say « a day », without the « ever ». No, no, Orlando ; men are April when they woo, December when they wed : maids are May when they are maids, out the sky changes when they are wives. I will be more jealous of thee than a Barbary cock-pigeon over his hen, more clamorous than a parrot against rain, more newfangled than an ape, more giddy in my desires than a monkey : I will weep for nothing, like Diana in the fountain, and I will do that when you are disposed to be merry ; I will laugh like a hyen, and that when thou art inclined to sleep. [Shakespeare, 1974 :235]

Diane apparaît donc à la fois comme un modèle de chasteté, et comme une allégorie de l'actrice, puisque Rosalinde, qui incarne ou prétend incarner la figure de Diane, maîtrise l'art du déguisement aussi bien physique que moral. Shakespeare évoque aussi Diane dans la scène II de l'acte III, mais sans la nommer. Orlando, qui pénètre dans la forêt, s'adresse à la Diane lunaire en la désignant par la périphrase suivante : « thrice-crowned queen of night » :

> Hang there, my verse, in witness of my love :
> And thou, thrice-crowned queen of night, survey
> With thy chaste eye, from the pale sphere above,
> The huntress' name, that my full life doth sway.
> O Rosalind ! these trees shall be my books,
> And in their barks my thoughts I'll character ;
> That every eye, which in this forest looks,
> Shall see thy virtue witness'd everywhere.
> Run, run, Orlando ; carve on every tree
> The fair, the chaste, and unexpressive she. [Shakespeare, 1974 :228]

Shakespeare reprend ici tous les éléments caractéristiques de la figure de la Diane latine. Diane (qui se confond dans une sorte de trinité avec la Lune et Hécate) est la déesse de la chasse, elle est chaste et inaccessible (« Hécate » voulant dire « lointaine » [Backès, 1988 :173-174]). Shakespeare, plus précisément, fait référence, discrètement, à la réécriture du mythe de Diane par Virgile. Virgile, en effet, affirme dans l'*Enéide* que Diane a trois visages : « Autour sont des autels ; la prêtresse, les cheveux dénoués, cite trois fois le nom de cent divinités, Érèbe, Chaos, la triple Hécate, la vierge Diane aux trois visages. » [2015 :437]. Mais ce qui frappe aussi dans ce passage d'*As You Like It*, c'est son caractère métadiscursif. La beauté et la chasteté de Diane-Rosalinde sont indicibles, de telle sorte qu'Orlando se voit obligé de pratiquer une écriture vive, une écriture à même la vie.

Dans *All's Well That Ends Well* (comédie achevée en 1605 et publiée en 1623), l'identité mouvante de Diane en fait l'actrice par excellence. Le mari d'Hélène, Bertrand, tente de séduire une femme nommée Diane. Mais Diane est chaste et veut garder sa virginité : elle propose donc d'aider Hélène. Elle offre « sa » bague à Bertrand comme gage de son amour, mais c'est en réalité la bague d'Hélène. Et lorsqu'il vient lui rendre visite, une

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

nuit, Hélène a pris sa place. Diane est en quelque sorte la déesse des comédiennes. Comme elle (et comme, peut-être, toutes les femmes, semble suggérer Shakespeare), elle change facilement de visage. Mais Shakespeare développe aussi, autour de la figure de Diane, tout un discours sur l'imposture : « When Helena pretends in the dark of night to be Diana, we feel on a deeper, more disturbing plane what we feel during Kate's last speech – the incoherence that comes from combining old tales and humanized women. » [Bean, 1980 :75]

Cette ambiguïté de Diane conduit Shakespeare à mettre en doute sa souveraine chasteté :

> Dian no queen of virgins, that would suffer her poor knight surprised, without rescue in the first assault or ransom afterward. [Shakespeare, 1974 :274]

Toutefois, dans *A Midsummer Night's Dream* (comédie écrite entre 1590 et 1597), Diane, apparaissait bel et bien comme la protectrice des vierges, puisque Thésée conseille à Hermia, qui ne veut pas perdre sa virginité avec un homme qu'elle n'aime pas, d'attendre la nouvelle lune avant d'accepter (ou de refuser) d'épouser Démétrius comme le veut son père : « Take time to pause : and, by the next new moon, […] / Upon that day either prepare to die, / For disobedience to your father's will ; / Or else, to wed Demetrius, as he would : / On Diana's altar to protest / For aye austerity and single life. » [Shakespeare, 1974 :172]. Et, dans *Cymbeline* (1608), Shakespeare joue également sur la chasteté de Diane, qu'il anime et met à distance à la fois par le biais d'une *ekphrasis* :

> The chimney
> Is south the chamber; and the chimney-piece
> Chaste Dian bathin; never saw I figures
> So likely to report themselves; the cutter
> Was as another nature, dumb; outwent her,
> Motion and breath left out. [Shakespeare, 1974 :1023]

Diane est une déesse paradoxale, puisqu'elle incarne à la fois la féminité (la virginité et l'inaccessibilité ; le secret et la séduction) et la virilité (l'apparente impassibilité et la violence). Mais c'est cette sauvagerie essentielle qui anime sa figure, qui en fait plus qu'une figure. Ces vers, à l'évidence, sont métatextuels : Diane, de par sa férocité, donne ou prête vie aux œuvres d'art (qu'elles soient picturales ou dramatiques) qui la représentent.

C'est en revanche une autre toute image de Diane que Shakespeare donne dans *Périclès* (1609), où la déesse apparaît en rêve au prince de Tyr. Elle ordonne à Périclès de faire acte de sincérité. Et ce dernier ayant dit la vérité devant l'autel de Diane [Shakespeare, 1974 :1070], il retrouve son épouse, qu'il croyait morte. « Le processus de reconnaissance est musical, la chanson lui permet de boire l'harmonie céleste grâce à son écoute intérieure. Elle est le début d'un lent crescendo, qui se termine par la vision de Diane accompagnée de musique, après être passé par la musique des sphères », note Elisabeth Rallo Ditche [2015]. La Diane de Périclès se comporte en effet en déesse de la vérité et de l'harmonie.

Diane, figure métatextuelle

Pour en revenir aux romans pastoraux, leur influence évidente également chez Cervantès. Cervantès évoque Diana dans son *Don Quichotte* (1605). Il explique que sa Galatée est inspirée par la *Diane* de Montemayor et il ironise sur les sentiments amoureux, faisant le lien entre illusion littéraire et illusion amoureuse. Les lecteurs de la *Diane* de Montemayor, dans un geste proto-quichottesque, appliquent l'imaginaire amoureux

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

développé dans le livre à leur propre expérience. L'acte de lecture est donc au cœur de l'esthétique et de la genèse de *Don Quichotte*, mais aussi de *La Galatea* (1585). Cervantès va toutefois défendre le roman pastoral, qui, contrairement aux romans de la chevalerie, ne fait de mal à personne : « Ce sont des livres d'innocente récréation, sans danger pour le prochain. » [Cervantès, 1966 :83] Dans *Don Quichotte*, Cervantès fait allusion, successivement, à la *Diane* de Montemayor, à la « seconde du Salmantin », à celle de Gil Polo et au *Dix livres de Fortune d'amour* d'Antonio de Lofraso. Il met en scène une mise-à-l'index. Le curé, assisté du barbier, examine la bibliothèque de Quijano. Il ne veut pas jeter au feu les romans pastoraux, mais la nièce du chevalier errant et extravagant intervient, car elle craint que son oncle ne songe un jour à se faire berger. La qualité « littéraire » de certains livres, toutefois, les sauve des flammes :

> Puisque nous commençons par la *Diane* de Montemayor, je suis d'avis qu'on ne la brûle point, mais qu'on en ôte tout ce qui traite de la sage Félicie et de l'Onde enchantée et presque tous les grands vers. Qu'elle reste, j'y consens de bon cœur, avec sa prose et l'honneur d'être le premier de ces sortes de livres.
>
> – Celui qui vient après, dit le barbier, est la *Diane* appelée la *seconde du Salmantin* ; puis un autre portant le même titre, mais dont l'auteur est Gil Polo.
>
> – Pour celle du Salmantin, répondit le curé, qu'elle aille augmenter le nombre des condamnés de la basse-cour ; et qu'on garde celle de Gil Polo comme si elle était d'Apollon lui-même.
>
> Mais passons outre, seigneur compère, et dépêchons-nous, car il se fait tard.
>
> – Celui-ci, dit le barbier, qui en ouvrait un autre, renferme les *Dix livres de Fortune d'amour,* composés par Antonio de Lofraso, poète de Sardaigne. [Cervantès, 1966 :83]

L'ironique Cervantès s'en prend à la fois aux livres et à ceux qui les brûlent. Il s'en prend aussi à ceux qui les écrivent, et qui veulent faire croire qu'ils sont capables d'éprouver les sentiments qu'ils décrivent :

> Penses-tu que les Amaryllis, les Philis, les Sylvies, les Dianes, les Galathées et d'autres semblables, dont sont remplis les livres, les romances, les boutiques de barbiers et les théâtres de comédie, fussent de vraies créatures en chair et en os, et les dames de ceux qui les ont célébrées ? [Cervantès, 1966 :241]

Dans la *Galatée*, cependant, Cervantès, qui vient à peine de divorcer, parle de l'amour non réciproque des pasteurs pour une certaine Diane. Faut-il en conclure que le récit est partiellement autobiographique ? Ce n'est pas l'avis de Mérimée qui considère que les biographes, qui « veulent toujours trouver une relation entre les œuvres d'un auteur et sa vie », se sont égarés quand ils « ont avancé que Cervantès avait peint sa femme sous les traits de Galatée. » Mérimée explique aussi pourquoi Cervantès, qui venait de sortir de prison, avait entrepris de composer une pastorale : « C'était la mode alors. George de Montemayor s'était fait une renommée avec sa *Diane*, dont plusieurs continuations venaient de paraître. Sans essayer de poursuivre le même sujet, Cervantès imita la manière de Montemayor, et dans ce genre faux, dont il n'était pas l'inventeur, il obtint un succès assez brillant. » [Montemayor, 1877 :733]

Mérimée, par ailleurs, ne semble guère convaincu par les arguments de ceux qui prétendent que Cervantès s'en serait pris, dans *Don Quichotte*, au bourg d'Argamasilla et à ses habitants dans un esprit de vengeance personnelle. Toujours est-il que, comme Montemayor, Cervantès est le maître (ironique) des destins malheureux. C'est ce que

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

suggèrent ces lignes (hautement métatextuelles) de *Don Quichotte* où il est raconté comment la *Galatée* est sauvée du feu par le père Perez et le barbier :

> C'est la *Galatée* de Miguel de Cervantès, répondit le barbier. Il y a bien des années, reprit le curé, que ce Cervantès est un de mes amis, et je sais qu'il est plus versé dans la connaissance des infortunes que dans celle de la poésie. Son livre ne manque pas d'heureuse invention ; mais il propose et ne conclut rien. [Cervantès, 1966 :84]

Mais l'une des plus dianesques des héroïnes de Cervantès est sans doute Préciosa (*La Gitanilla*, dans les *Nouvelles exemplaires*, 1613). Si, d'après Mario Praz (*Agonie romantique*), la Cléopâtre shakespearienne est la première incarnation proto-romantique de la femme fatale [Hedgecock, 2008 :6]), qu'en est-il de la bohémienne de Cervantès ? Préciosa s'apparente à Diane, protectrice des amazones, par son geste de libération (à la fois sociale, familiale et conjugale). Cervantès joue sur l'imaginaire de la gitane fatale, incontrôlable, mais il met cette figure au service d'un discours discrètement féministe sur l'émancipation. Pareille en ceci à Diane, la gitane ose s'opposer aux hommes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'inscription des gitanes dans l'espace (symbolique) de la forêt, lieu de la vie sauvage et de la chasse, fait d'elles, dans l'imaginaire occidentale, des servantes de Diane [Charnon, 2004 :39]. Comme l'Artémis grecque, la Diana espagnole pratique la sorcellerie, dans les bois, en marge des villes. Terrifiante et lumineuse, Diane est à la fois un modèle de pureté et une femme dangereuse, elle est une magicienne – une bohémienne. Cervantès aime à mettre en scène des femmes désobéissantes. Pour être libre, la femme est forcée de désobéir, elle doit prendre le risque d'être sévèrement jugée. Dans *Les Deux jeunes filles*, Cervantès raconte comment les deux héroïnes doivent se déguiser en hommes pour entrer dans une auberge andalouse. Cette transgression fait écho à celle de Préciosa, qui avoue ne pas avoir obéi à ses parents. Les histoires sont très différentes, mais les héroïnes de Cervantès sont unies par un lien invisible. C'est ce qui appert de la préface auctoriale des *Histoires exemplaires*, où Cervantès s'adresse au lecteur en ces termes : « si je ne craignais d'allonger mon discours, je te montrerais le fruit honnête et savoureux que l'on pourrait tirer de toutes [les nouvelles] ensemble, comme de chacune en particulier. » [Cervantès, 1949 :27]

La beauté de la petite gitane n'est pas la seule à être précieuse. Cervantès anime toute une série de femmes inaccessibles, mais qui paradoxalement sont dominées à la fois par leur pères et par leurs maris. Pour un court moment seulement elles s'appartiennent, comme Diane, et c'est à ce moment-ci que Marcela, Luscinda, Camila, Leandra sont adorées et poursuivies par un jeune homme ayant pour ambition de conquérir leur cœur. Dans *L'Amant généreux*, la beauté de Leonisa est hyperbolisée : il est dit qu'elle « fait pâlir non seulement les rayons du soleil qui l'atteignaient mais encore le ciel tout entier et ses étoiles » [Cervantès, 1949 :105]. Cette rhétorique de l'hyperbole est une réponse au sentiment de l'indicible. Dans le livre IV de la *Galatée*, Cervantès évoque justement la condensation de la beauté du monde dans la littérature par le biais de la description de la beauté physique humaine. L'homme (à moins qu'il ne soit artiste) est incapable d'apprécier cette beauté ou d'en jouir ; cela dépasse ses capacités.

Et quand bien même il serait capable d'en jouir, il ne pourrait dire la beauté féminine. Chez Shakespeare, Diane apparaît comme une figure de l'incomparable. Elle est celle à qui l'amant compare l'aimée incomparable. En témoignent, dans *Twelfth Night* (1602), ces mots d'Orsino qui célèbre la beauté de Viola, alors déguisée en homme :

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

Dear lad, believe it ;
For they shall yet belie thy happy years,
That say thou art a man : Diana's lip
Is not more smooth and rubious ; thy small pipe
Is as the maiden's organ, shrill and sound,
And all is semblative a woman's part.
I know thy constellation is right apt
For this affair. Some four or five attend him;
All, if you will ; for I myself am best
When least in company. Prosper well in this,
And thou shalt live as freely as thy lord,
To call his fortunes thine. [Shakespeare, 1974 :301]

Le jeune homme est très beau, il a tout d'une jeune fille. Shakespeare joue sur un paradoxe révolutionnaire. Si traditionnellement, les hommes jouaient des rôles féminins, à présent, dans le drame élisabéthain, ce sont des hommes déguisés en femmes qui jouent des femmes déguisées en hommes.

Recourir à Diane, pour Shakespeare, c'est donc à la fois inverser les rôles, tenter de traiter le problème poétique de l'indicible et revoir les règles de l'*ut pictura poesis* en inventant une ekphrasis du jamais-vu. Chez Cervantès de même, l'amant se sent incapable de célébrer (verbalement) la beauté de celle qu'il aime, qu'il assimile à une déesse. Comme Alcyon, qui perd la parole, l'amant n'a plus que ses larmes, et ses soupirs :

> Y es la causa desto que, como toda la felicidad del amante consista en gozar la belleza que desea, y esta belleza sea imposible poseerse y gozarse enteramente, aquel no poder llegar al fin que se desea, engendra en él los sospiros, las lágrimas, las quejas y desabrimientos. Pues, que sea verdad que la belleza de quien hablo no se puede gozar perfecta y enteramente, está manifiesto y claro, porque no está en mano del hombre gozar cumplidamente cosa que esté fuera dél y no sea toda suya ; porque las estrañas, conoscida cosa es que están siempre debajo del arbitrio de la que llamamos fortuna y caso, y no en poder de nuestro albedrío. [Cervantès, 1994 :231]

Diane est pour le poète un modèle inatteignable, dans un double sens : on ne peut la dire ; mais elle est aussi la maîtresse du style. Dans la postface de *La Galatée*, on lit un sonnet (de don Luis de Vargas Manrique) où il est dit que Diane dépasse les mortels par sa chasteté et par la pureté *de son style* :

> Dïana, en exceder a los mortales
> en castidad de estilo con pureza ; [Cervantès, 1994 :27]

Diane s'apparente ainsi à une incarnation (mythique) de la Poésie. Comme la Poésie, elle est rigoureuse et indomptable, forte et raffinée. Le Poète doit se plier à ses règles, *composer* avec elle. Diane devient de la sorte une figure métatextuelle. Conquérir Diane, c'est conquérir la Poésie : entreprise ambitieuse, périlleuse et prestigieuse s'il en fût.

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)

BIBLIOGRAPHIE

Backès, Jean-Louis, 1988. « Artémis », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher.

Bate, Jonathan, 2001. *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press.

Bean, John C., 1980. « Comic Structure and Humanizing of Kate in The Taming of the Shrew », in Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, Carol Thomas Neely (éds.), *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, Chicago, University of Illinois Press, p. 65-78.

Coquerel, Charles, 1843. « Juliette », *Galerie des femmes de Shakespeare : collection de quarante-cinq portraits, par les premiers artistes de Londres, enrichie de notices critiques et littéraires*, Paris, Fellens et Dufour.

Chillington Rutter, Carol, 2001. *Enter The Body : Women and Representation on Shakespeare's Stage*, New York, Routledge.

Cervantès, Miguel de, 1949. *Nouvelles exemplaires*, traduit de l'espagnol par Jean Cassou, Paris, Gallimard.

Cervantès, Miguel de, 1966 .*L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit de l'espagnol par Louis Viardot, Paris, Garnier-Flammarion.

Cervantès, Miguel de, 1994. *Obra completa II : Galatea ; Novelas ejemplares ; Persiles y Sigismunda*, edicion de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcala de Hanares, Centro de Estudios Cervantinos.

Charnon, Lou, 2004. *The Spanish Gypsy : The History of a European Obsession*, Pennsylvania, Penn State University Press.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Minuit, coll. « critique ».

Hedgecock, Jennifer, 2008. *The Femme Fatale in Victorian Literature. The Danger and the Sexual Threat*, Amherst, Cambria Press.

Hopkins, Lisa, 1998. *The Shakespearean Marriage : Merry Wives and Heavy Husbands*, New York, St. Martin's Press.

Levine, Nina S., 1998. *Women's Matters : Politics, Gender, and Nation in Shakespeare's Early History Plays*, London, Associated University Presses.

Mérimée, Prosper, 1877. « La Vie et l'œuvre de Cervantès », *La Revue des Deux Mondes*, vol. 24.

Montemayor, Jorge de, 1996. *La Diana*, edicion de Juan Montero, estudio preliminar de Juan Bautista de Avalle-Arce, *Los Siete Libros de La Diana*, Barcelona, Crítica.

Montemayor, Jorge de, 1999. *Les 7 livres de Diane*, édition bilingue, introduction, notes, traduction de l'espagnol par Anne Cayuela, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance N° 24 ».

Moreau, Alain, 1988. « Le Soleil philosophique », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher.

Ovide, 1985. *Les Métamorphoses. Tome I (Livres I-V). Livre trois*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye, septième tirage, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », [1925].

Lafont, Agnès, 2013, « Diane », in Alain Montandon, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, vol. 1, en deux volumes, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & Références », p. 335-345.

Shakespeare, William, 1974. *Complete Works*, edited with a glossary by W. J. Craig, M. A., Oxford, Oxford University Press.

Rallo Ditche, Elisabeth, 2016. « Shakespeare, les femmes & la musique », in *Acta fabula*, vol. 16, n°5, « Musique ! On lit », Mai-juin-juillet 2015, URL, dernière consultation le 06 mai 2016 : http://www.fabula.org/acta/document9388.php.

Virgile, 2015. *Œuvres complètes*, édition bilingue établie par Jeanne Dion et Philippe Heuzé, avec Alain Michel pour les « Géorgiques », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

BDD-A26614 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 07:52:09 UTC)