

Les formes brèves dans les romans et les nouvelles de Lope de Vega : tradition ou modernité ?

FLORENCE RAYNIÉ

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II – JEAN JAURÈS

– FRAMESPA / CLESO

flo.raynie@netcourrier.com

1. La prose de fiction de Lope de Vega est composée d'un roman pastoral « a lo humano », *La Arcadia* (1598), d'un roman byzantin, *El peregrino en su patria* (1604), d'un roman pastoral « a lo divino », *Pastores de Belén* (1612) et d'un recueil intitulé *Novelas a Marcia Leonarda*, composé de quatre nouvelles : *Las fortunas de Diana* (1621), *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* et *Guzmán el Bravo* (1624)¹. Ces œuvres, qui appartiennent à des genres différents et qui ont été produites sur une période qui s'étend sur plus de vingt-cinq ans, ont cependant un point commun : elles foisonnent de diverses formes brèves telles que la fable, le conte, l'emblème, la devise, le proverbe, le dicton, la sentence, l'aphorisme, la parabole, l'apologue, l'*exempla*, pour n'en citer que quelques-unes.
 2. Notons bien que ces formes brèves auxquelles nous allons nous intéresser sont tirées de romans et de nouvelles et non pas d'un recueil de formes brèves déterminées et définies d'office comme telles, comme c'est le cas par exemple des *Réflexions ou sentences et maximes morales*, communément connues sous le nom de *Maximes*, de La Rochefoucauld. Cela signifie qu'il est indispensable d'en délimiter les contours et d'en cerner les frontières par rapport au flux textuel dans lequel elles sont insérées, en l'occurrence le récit. C'est donc poser la question de leur détermination et de leur rapport au texte englobant.
 3. Dans le cadre de ce travail, nous allons nous en tenir aux formes brèves qui apparaissent comme des discours (terme pris au sens large)
- 1 Il est important de souligner que les nouvelles de Lope n'ont pas été mises en recueil par leur auteur, qui les a publiées dans des miscellanées : *Las fortunas de Diana* dans *La Filomena* (1621) et les trois autres dans *La Circe* (1624). Ce sont les éditeurs postérieurs qui ont fait le choix de la mise en recueil : d'abord dans des recueils de nouvelles de différents auteurs espagnols, la première fois en 1648 (*Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, 1648) puis dans un recueil réunissant les quatre nouvelles de Lope sous le titre *Novelas a Marcia Leonarda*.

hétérogènes venant interrompre le *continuum* narratif. En effet, la critique a souvent reproché à la prose lopesque son caractère divagant, hétéroclite, démesuré et protéiforme². Or, c'est, entre autres, la présence, pour ne pas dire l'accumulation de formes brèves dans le récit qui a conduit la critique à ce jugement négatif, émis à l'aune d'une certaine conception de l'écriture romanesque. Il s'agira donc pour nous, non pas d'apporter un jugement de valeur mais, partant du fonctionnement de ces formes brèves dans les œuvres de notre auteur, d'apporter un éclairage sur son art du récit.

4. Dans un premier temps, nous nous proposons de faire un bornage des formes brèves dans la prose lopesque. Ainsi, plutôt que de mettre en lumière une série de traits pertinents pour définir les formes brèves de l'intérieur, nous faisons le choix théorique de les déterminer en centrant notre analyse sur la ou les frontière(s) qui séparent le discours englobant (le récit) des formes brèves. En effet, cette approche nous semble pertinente, car elle prend en compte la spécificité de notre contexte, à savoir le roman et la nouvelle et non pas le recueil de telle ou telle forme. Il s'agit donc de forger les outils méthodologiques qui permettront d'objectiver des critères pour déterminer la (les) frontière(s) entre la macro-structure narrative du récit et les micro-structures des formes brèves et ainsi de cerner lesdites formes.
5. Une fois ce bornage établi et les formes cernées, nous montrerons comment elles inscrivent l'œuvre de notre auteur dans la tradition humaniste tout en la tirant vers la forme moderne du roman.

1. Détermination des formes brèves dans la prose de fiction de Lope de Vega

6. Comme le fait remarquer Alain Montandon, « La taxinomie de ces formes brèves (dont un certain nombre a pu historiquement se constituer comme genre) est une tâche difficile tant la brièveté peut prendre des formes diverses, hétérogènes et nombreuses » (Montandon, 2013 ; 1). Et il poursuit en citant quelques-unes :

l'adage, l'aperçu, l'aphorisme, l'apophtegme, l'essai, l'axiome, l'énigme, l'emblème, l'épigramme, l'épigraphe, l'esquisse, l'exergue, l'historiette, l'impromptu, l'instantané, l'oracle, la bribe, la charade, la citation, la dédicace, la devinette, la définition, la devise, la *gnomé*, la maxime, la pensée, la parabole, la remarque, la

- 2 Nous pensons, par exemple, au jugement de Rafael Osuna (Osuna, 1973 ; 18) ou bien encore à celui de Francisco Yndurain (Yndurain, 1962 ; 14).

sentence, la xénie, le bon mot, le cas, le *conchetto*, le conseil, les criaileries, le diction, le fragment, le madrigal, le monodistique, le proverbe, le slogan, la pointe, le *Witz*, etc., etc.

7. Pourtant, la tâche consistant à nommer les formes brèves ou pour le moins à délimiter leur contour – même réalisée partiellement – est nécessaire quand il s’agit de travailler sur les formes brèves insérées dans des romans et des nouvelles puisqu’elles ne sont pas immédiatement repérables. En effet, on ne peut pas les appréhender au premier regard sur la page, car elles se coulent dans le flux textuel, à la différence des recueils dans lesquels l’espace blanc sépare par exemple les maximes ou les micro-récits les uns des autres (Montandon, 2007 ; 246-268). Dès lors se posent deux questions théoriques auxquelles il faudrait répondre simultanément pour savoir à quel matériau nous nous intéressons : qu’est-ce qu’une forme brève ou plutôt que sont les formes brèves ? Et comment déterminer leurs frontières par rapport au texte englobant dans lequel elles sont insérées ? Le sujet est vaste et l’objet fluctuant : précisons donc tout de suite que nous n’allons pas apporter une réponse universelle, définitive et exhaustive, mais proposer une approche théorique permettant de forger quelques outils méthodologiques pour appréhender les formes brèves chez notre auteur, mais que l’on pourrait aussi appliquer à d’autres.
8. Évidemment, si l’expression « forme brève » semble porter en elle sa définition et exhiber le bref, le court comme identité génétique, il n’en demeure pas moins que la longueur est un critère très variable dont le caractère opératoire peut être mis en doute : une nouvelle de plusieurs pages n’est-elle pas considérée comme une forme brève au même titre qu’un micro-récit de quatre mots ? Ainsi, si la forme brève va souvent de pair avec le court, elle ne peut être complètement confondue avec lui.
9. De plus, la forme brève se donne à lire comme une unité, comme un tout. C’est, nous semble-t-il, une condition *sine qua non* de son être même. Autrement dit, elle doit être isolable, autonome et s’offrir à une lecture pleine et entière hors de son contexte d’insertion (recueil, anthologie, roman...). Ce trait permet d’ailleurs d’expliquer pourquoi les formes brèves sont si volatiles et peuvent se transporter d’une œuvre à une autre. C’est d’ailleurs ce qui se passe chez Lope : on retrouve les mêmes sentences et les mêmes contes dans plusieurs de ses œuvres.

10. Si la forme brève est isolable, c'est qu'elle est incluse. Nous reprenons sur ce point l'analyse de Michel Lafon en l'adaptant à notre objet. Ce dernier écrit :

Une des principales modalités de la brièveté et de sa relativité pourrait bien être l'*inclusion*. C'est souvent, en effet, par rapport à une forme inclusive (revue, recueil, anthologie, etc.), qu'une forme incluse est dite brève, au point que la brièveté semble parfois ne pas avoir d'autre définition que celle-là : *est bref ce qui est inclus*. La différence entre une longue nouvelle et un court roman peut ne tenir qu'à cela, au fait que celui-ci constitue, à lui seul, un livre, alors que celle-là constitue, avec d'autres, un recueil (Lafon, 1997 ; 14).

11. Si Michel Lafon fait avant tout référence à l'inclusion dans des recueils ou des anthologies, nous pouvons considérer que cette relation d'inclusion est aussi opératoire quand il s'agit de l'inclusion dans un roman ou une nouvelle, c'est-à-dire dans un *continuum* narratif. Une forme brève est une unité incluse dans un tout. Elle est ceinte de frontières qui la différencient, la coupent mais aussi la lient à ce tout. Nous avons eu l'occasion de traiter cette question à une autre occasion³. Nous n'allons donc pas refaire l'analyse, mais simplement rappeler de façon schématique les conclusions de notre étude en soulignant que trois types de frontières ceignent la forme brève : une frontière énonciative qui, précisons-le, n'est pas suffisante à elle seule pour repérer une forme brève dans un récit englobant (le récit s'arrête de raconter pour discourir ou pour décrire)⁴, une frontière générique (soit les formes brèves appartiennent à des genres du discours aux codifications plus ou moins implicites soit elles sont des structures qui ont une codification régie par un discours métatextuel et qui sont reconnues comme des genres littéraires ou paralittéraires tels que, par exemple, la sentence ou encore l'*exemplum*, etc.) et une frontière conceptuelle (la forme brève marque un changement d'univers représenté : par exemple, une fable insérée dans un roman n'aura pas le même cadre spatio-temporel ni les mêmes personnages que le roman dans lequel elle est insérée).

3 Lors d'une journée d'études sur « Micro-récits et frontières dans les textes espagnols du Siècle d'Or » qui s'est tenue à Toulouse en 2013 : « Frontières entre récit et hors récit dans les œuvres narratives de Lope de Vega ».

4 Comme le rappelle Yves Reuter, dans *L'analyse du récit*, « le texte du récit est hétérogène, divers et composite, tel un habit d'Arlequin » (p. 85). Effectivement, tout récit comporte des parties de narration, de description et de discours sans qu'évidemment ces descriptions ou ces discours soient perçus comme des formes brèves. C'est pourquoi nous insistons sur le fait que la frontière énonciative n'est pas un critère suffisant.

12. Une fois les formes brèves ainsi déterminables et déterminées, nous nous proposons d'expliquer leur présence dans l'œuvre lopesque à la lumière du contexte littéraire de l'époque de production.

2. L'inscription dans la tradition humaniste

13. Les brisures du *continuum* narratif sont d'une multiplicité prodigieuse et il est impossible de les répertorier toutes. Cependant, les quelques formes que nous avons citées dans les lignes précédentes suffisent pour nous permettre d'insister sur le fait que l'écriture de Lope s'inspire de celle des miscellanées, des florilèges, des *officinae* et autres *polyantheae*. Ces genres hybrides, particulièrement en vogue à la Renaissance sont le terreau de la création littéraire de l'époque et en particulier de la création chez Lope qui, curieux des savoirs les plus divers, sacrés et profanes, savants et populaires, gourmand de fables, de contes et d'anecdotes, de proverbes, d'aphorismes et de sentences, trouve dans ce type d'ouvrage l'inspiration ou plutôt les matériaux directement utilisables ou susceptibles d'être réécrits dans ses romans et ses nouvelles. La critique a largement traité le sujet en portant à notre connaissance les principaux titres des ouvrages de consultation qui devaient se trouver dans la bibliothèque de Lope. Parmi eux, on peut citer l'*Officina* de Ravisius Textor, le *Compendium naturalis philosophiae aristotelico* de Frans Titelmans, *Il sapere util'e delettevole* de Constantino Castriota ou encore le *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Charles Estienne. Ladite critique est allée plus loin en repérant précisément les passages empruntés à ces ouvrages⁵. Nous n'y reviendrons donc pas ici. En revanche, il est intéressant de souligner que l'emprunt à ces répertoires et ces manuels revient nécessairement à faire entrer des formes brèves et autonomes dans le *continuum* narratif, dans la mesure où ces ouvrages de consultation sont par essence constitués de morceaux (épisodes historiques, topographies, bestiaires, herbiers...) et de formes brèves diverses (définitions, essais, emblèmes, apophtegmes, fables...). Par conséquent, le morceau emprunté – aphorisme, sentence, anecdote, emblème... – a forcément un relief générique et sémantique qui le démarque du *continuum* narratif et le donne à lire comme une unité indépendante. C'est la même remarque que l'on peut faire lorsque notre auteur tire sa matière de recueils, comme il

5 Nous pensons en particulier aux travaux de Morby Edwin S. sur La Arcadia : « Franz Titelmans in Lope's Arcadia » ou encore « Constantino Castriota in the Arcadia ».

le fait par exemple pour la fable du lièvre entravé qu'il rapporte dans sa nouvelle *Guzmán el Bravo* après l'avoir introduite en citant ses sources :

Habemos de ser vuestra merced y yo [le narrateur personnel s'adresse à sa narrataire, *Marcia Leonarda*] como el caballero y el villano que refiere Faerno⁶, autor que vuestra merced no habrá oído decir, pero gran ilustrador de las fábulas de Isopo. Dice, pues, que llevando una liebre un rústico.... [puis il rapporte la fable] (Vega Carpio, 2007 ; 198).

14. Ce relief générique et sémantique est aussi perceptible lorsque c'est un fragment d'un ouvrage spécialisé plus unitaire que Lope fait entrer dans son œuvre. Ainsi, sa prose prend des allures de topographie lorsqu'il se met à décrire la ville de Constantinople dans la *Desdicha por la honra* (Vega Carpio, 2007 ; 125-127). Outre les marques indiquant le changement d'énonciation par rapport au récit englobant comme l'emploi du présent, l'absence de lien avec l'histoire racontée et l'apparition d'un lexique particulier font que ce morceau est non seulement autonome, mais aussi qu'il donne l'impression de relever d'un autre genre : celui du traité historico-géographique. Cette idée est d'ailleurs corroborée par le fait que Lope, pour écrire ce passage, s'est inspiré comme le montre Marcel Bataillon (Bataillon, 1947 ; 15) d'un traité écrit par Otavio Sapiencia intitulé *Nuevo tratado de Turquía*. Lope reprend non seulement les données historiques et géographiques qui apparaissent dans l'œuvre de Sapiencia, mais encore certaines expressions et phrases, quasiment mot pour mot. Ce dernier point nous permet de souligner qu'au relief générique et sémantique peut s'ajouter un relief stylistique dans la mesure où il arrive à Lope de recopier des phrases et même parfois la quasi-totalité du passage emprunté⁷, ce qui va de soi quand il s'agit d'une citation ou d'une sentence, mais qui peut surprendre un lecteur contemporain dans les autres cas.

15. Si c'est par le biais des miscellanées, des recueils, des traités et des *polyantheae* que les formes brèves pénètrent les œuvres lopesques, c'est aussi de façon plus diffuse, à travers l'appropriation de formes inscrites dans une tradition — certaines littérisées, d'autres appartenant à l'échange verbal spontané⁸ —, que le bref pénètre les œuvres. Il y aurait

6 Gabriele Faerno était un humaniste italien né à Crémone vers 1520 et mort en 1561. Il est le compilateur des *Centum fabulae ex antiquis auctoribus selectae* (Rome, Vincentius Luchinus, 1564).

7 Rafael Osuna montre que Lope va parfois jusqu'au plagiat, en prélevant certains passages pour les placer dans son roman (Osuna, 1973 ; 183-184).

8 Sur ce point, on peut se reporter à Mikhaïl Bakhtine qui, dans *Esthétique de la création verbale*, différencie les genres premiers (simples) et les genres seconds (complexes). Les

beaucoup à dire, mais dans les limites de ce travail, nous donnons seulement quelques pistes. D'abord, on peut penser aux « disputes » et autres « questions d'amour », empruntées à une casuistique amoureuse bien connue, dont la poésie des troubadours était un vecteur important. Lope les fait entrer dans ses récits sous forme d'échanges verbaux, au style direct entre les personnages, échanges assez codifiés et parfaitement délimitables et isolables, comme par exemple cette dispute sur l'amour et la vertu qui prend fin de façon nette par cette réplique d'un personnage : « No paséis adelante en esta plática, sino váyalo la historia, que es lástima que para reñir en materia como ésta se quiebre el hilo de la suya, tan honesta y agradable. » (Vega Carpio, 1975 ; 97). Ensuite, les échanges verbaux entre personnages sur des thèmes importants et récurrents doivent aussi être inscrits dans l'histoire littéraire et la floraison des « Dialogues » comme genre didactique, philosophique, scientifique, etc. (ceux de León Hebreo, Érasme, Juan de Valdés, Diego de Hermsillo, Juan de Luna, pour n'en citer que quelques exemples). On retrouve cette forme en version condensée dans les romans de Lope sur les sujets les plus divers, comme la folie dans *El peregrino en su patria* (Vega Carpio, 1973 ; 339), la musique dans *Pastores de Belén* (Vega Carpio, 1991 ; 515) ou encore la chiromancie dans *La Arcadia* (Vega Carpio, 1975 ; 403). Enfin, les œuvres de notre auteur contiennent ce que l'on pourrait appeler des « dissertations » orales, c'est-à-dire des échanges verbaux avec exposition de points de vue différents et une progression dialectique. Ces dissertations signent le plaisir de manier le savoir de l'auteur, de le discuter, de produire des avis contrastés, de littéraliser — parfois pour s'en moquer — les débats des académies dans la tradition humaniste dont il s'inspire. Pensons à la conversation sur la poésie et la science dans *La Arcadia* (Vega Carpio, 1975 ; 267) ou encore à celle sur le style dans *Pastores de Belén* (Vega Carpio, 1991 ; 161) qui, au passage, permet de donner un coup de griffe aux poètes cultistes.

16. Une conclusion partielle s'impose donc : nombre de formes brèves présentes dans les œuvres lopesques s'inscrivent dans la tradition des miscellanées et plus largement dans la tradition humaniste d'un savoir partagé, discuté et éclectique, traduisant une curiosité et un intérêt pour toutes les choses humaines. Ces formes peuvent apparaître comme du hors récit et

premiers correspondent à l'échange verbal spontané tandis que les derniers apparaissent dans un échange culturel plus complexe, surtout écrit, et intègrent, en les transformant, les genres premiers.

tirent l'œuvre vers l'encyclopédisme, la divagation érudite, la poétique du catalogue et du discontinu, ce qui d'ailleurs a été souvent reproché à l'auteur par des critiques sensibles à une certaine conception du roman qui serait soumis à un ordre linéaire normatif et simplificateur. Francisco Yndurain écrit : « Se sintió obligado a rebutir su libro de noticias raras, copiosas, autoridades y discusiones no siempre pertinentes » (Yndurain, 1962 ; 14). Dans le même ordre d'idées, on peut citer Rafael Osuna : « Si alguien por curiosidad deseara conocer la extensión que la novela propia ocupa se llevaría la sorpresa de encontrarla encogida en unas pocas páginas » (Osuna, 1973 ; 160). Pourtant, si cette sollicitation digressionniste et dispersante est indéniable, il n'en demeure pas moins qu'il y a aussi une sollicitation unitaire et intégrative dans les romans et les nouvelles de Lope qui tire la narration vers la forme moderne du roman.

3. Vers la forme moderne du roman

17. Si les formes brèves peuvent apparaître comme du hors récit, comme des discours hétérogènes, des excroissances, des rugosités qui viennent briser la linéarité dudit récit, il convient cependant de souligner que ce dernier est d'avance organisé pour les intégrer. Arrêtons-nous un moment sur cette considération, car elle permet de mettre en relief l'autre pendant du fonctionnement des formes brèves dans une macrostructure telle que le roman ou la nouvelle : si elles se caractérisent par leur autonomie et la possibilité d'être lues isolément, elles sont aussi parties d'un tout qui les accueille et dont elles dépendent.
18. La dimension « intégrationniste » du récit réside dans le fait qu'un certain nombre de situations diégétiques permettent d'interrompre le récit et d'introduire les formes brèves. Nous en retiendrons trois principales : l'attente, la réunion et le voyage.
19. Certains personnages lopesques sont, à un moment ou à un autre, placés en situation d'attente : attente d'un départ, attente d'un autre personnage, etc. En termes d'action, l'attente est par définition la non-action puisqu'attendre c'est espérer que quelque chose va se passer ; entre le moment où l'attente est posée et la satisfaction (ou la non-satisfaction) de cette attente se situe un vide actanciel qui peut être rempli de diverses manières par le narrateur qui ne laisse pas ses personnages « attendre à ne rien

faire ». Cette situation offre une palette infinie de possibilités : les personnages peuvent attendre en racontant des anecdotes, des fables des paraboles, en proposant des énigmes ou des devinettes, en décrivant des emblèmes... L'espace de l'attente peut donc être rempli par des « matériaux variés ». Par exemple, dans *Pastores de Belén*, les bergers qui attendent le retour de l'un des leurs, Aminadab, décident de passer le temps : « Entretengamos su ausencia con alguna cosa de las que saben hacer tan entendidos, tan valientes y tan gallardos mozos, tan dispuestas, tan hermosas y tan gentiles serranas » (Vega Carpio, 1991 ; 145). Et pour ce faire, ils proposent des énigmes en vers et leur commentaire en prose, puis dissertent sur les « lettres divines », le caractère éphémère de l'homme ou encore sur l'« ancienneté de la Vierge ». Cet espace intercalaire de l'attente se referme avec l'arrivée du berger attendu.

20. L'exemple que nous venons de citer nous amène à mettre en relief un autre aspect des œuvres lopesques qui favorise l'intégration de formes brèves. Nous venons d'évoquer le cas de bergers qui attendent ensemble l'arrivée de leur compagnon. Or, la réunion — quelle que soit sa mise en scène : veillée au coin du feu, fête champêtre, baptême mariage... — apparaît comme un facteur d'intégration de formes brèves. Pensons par exemple à cet épisode de *El peregrino en su patria* où le héros Pánfilo, logé chez l'habitant avec des soldats, écoute un récit porté par l'un des hôtes et qui apparaît comme une véritable nouvelle intercalée (Vega Carpio, 1973 ; 78).
21. Enfin, le voyage, et plus largement le déplacement, permet la même analyse que l'attente. En effet, le cheminement des personnages d'un lieu vers un autre est générateur d'insertions diverses qui vont suspendre l'action momentanément. Le narrateur peut remplir à l'infini l'interstice laissé entre les deux pôles du départ et de l'arrivée : anecdotes, devinettes, paraboles, dialogues...
22. Dans certains cas donc le récit produit les conditions de naissance de ces formes brèves, dans une espèce de logique intégrationniste. On peut ajouter à cela que la sollicitation unitaire et intégrative se traduit aussi dans le fait que la vectorisation du récit, la ligne de force qui le traverse absorbe ces formes brèves. Nous pouvons analyser le cas de *El peregrino en su patria*, qui est assez révélateur. L'histoire tout entière repose sur la séparation de deux couples et la recherche de chacun pour retrouver l'autre, ce qui se traduit par un cheminement, un voyage quasiment perpétuel des prota-

gonistes. Ce cheminement amoureux se superpose à un cheminement religieux à travers la visite de différents lieux de culte mariaux. C'est ainsi que l'histoire tout en semblant soumise au hasard du voyage et des rencontres, est en réalité vectorisée dans son entier par un itinéraire religieux précis et orienté (Montserrat, Pilar de Saragosse et Guadalupe). Autrement dit, il y a dans le récit une espèce de combinaison improbable, mais à laquelle le lecteur se laisse prendre entre deux parcours qui n'en font qu'un en réalité : Pánfilo cherche Nise, mais sa recherche passe par les lieux de culte mariaux. Cet itinéraire marial révèle une vectorisation religieuse du récit qui, par une stratégie narrative, se superpose à la vectorisation amoureuse. Autrement dit, la religion représente l'un des axes du récit. Et cet axe est, si l'on peut dire, alimenté par certaines situations diégétiques mentionnées plus haut, en particulier le voyage et la réunion, qui vont permettre l'intégration de formes brèves, en particulier des dialogues et des dissertations sur des sujets religieux.

23. En utilisant des stratégies narratives pour insérer les formes brèves dans le récit englobant et en inscrivant leur contenu dans les lignes de force du récit, l'auteur révèle un souci unitaire et intégratif qui tire son écriture vers la forme moderne du roman.

24. Pour conclure : le narrateur lopesque ne se contente pas de raconter une histoire : il constelle son œuvre de fables, anecdotes, cas et autres récits brefs et nous offre des morceaux de réflexion, de discussion, de dissertation... L'esthétique du mêlé est la marque de son art et il la revendique comme une poétique, comme on peut le lire dans l'*incipit* de sa nouvelle *La desdicha por la honra* :

En este género de escritura [la novela corta] 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 entienden... (Bataillon, 1947 ; 106-107)

25. Nous insisterons aussi sur le fait que l'écriture des formes brèves dans la prose de fiction de Lope signe un moment de l'histoire littéraire : Lope écrit à une époque charnière où le roman « moderne » est en train de naître, où la nouvelle espagnole se cherche et cherche à construire sa poé-

tique. Il est à la croisée des chemins : celui de la tradition humaniste ouverte à tous les savoirs, à la connaissance partagée, aux débats littéraires et philosophiques et celui de la naissance du roman moderne, unitaire, vectorisé. Ainsi, l'écriture de l'auteur oscille entre deux sollicitations : la sollicitation intégrative, unitaire, centrée sur le récit et la sollicitation dispersante qui la tire vers l'encyclopédisme, la divagation didactique et érudite. Quel est le résultat de cette double sollicitation qui peut paraître contradictoire ? Dans les narrations en prose de Lope, le récit partage la vedette avec toutes ces formes brèves qui viennent interrompre le *continuum* narratif. L'écriture de Lope est une écriture fractionnée en formes diverses, en langages et en points de vue différents, une écriture vectorisée, mais une écriture de l'hétérogénéité et du discontinu : résolument baroque ou résolument moderne ?

Bibliographie

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984.

BATAILLON Marcel, «La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 1, 1947, 13-42.

LAFON Michel, « Pour une poétique de la forme brève », in *América. Cahiers du CRICCAL*, 18-1, 1997, p. 13-18.

MONTANDON Alain, « Formes brèves et microrécits », in *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 14 | 2013, mis en ligne le 06 mars 2016, URL : <http://journals.openedition.org/framespa/2481> ; DOI : 10.4000/framespa.2481

_____, « Les espaces blancs de l'aphorisme », in *Plus Oultre. Hommage à Daniel-Henri Pageaux*, études coordonnées par Sobhi Habchi, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 246-268.

MORBY Edwin S., « Franz Titelmans in Lope's Arcadia », in *Modern Language Notes*, LXXXII, 1967, p. 185-197.

_____, « Constantino Castriota in the Arcadia », in *Homage to John M. Hill*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, p. 201-215.

OSUNA Rafael, « *La Arcadia* » de Lope de Vega: génésis, estructura y originalidad, Madrid, *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XXVI, 1973.

RAYNIÉ Florence, « Frontières entre récit et hors récit dans les œuvres narratives de Lope de Vega », in *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 14 | 2013, mis en ligne le 06 mars 2016, URL : <http://journals.openedition.org/framespa/2494> ; DOI : 10.4000/framespa.2494

REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan, « Littérature 128 », 2000.

VEGA CARPIO Lope de, *El peregrino en su patria*, édition de AVALLE-ARCE Juan Bautista, Madrid, Castalia, «Clásicos Castalia», 1973.

_____, *La Arcadia*, édition de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, «Clásicos Castalia», 1975.

_____, *Novelas a Marcia Leonarda*, édition de Antonio Presotto, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia), 2007.

_____, *Pastores de Belén*, édition de Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991.

YNDURAIN Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Publicaciones de la Universidad Menéndez Pelayo, 1962.