

*La frontière du paratexte
dans La Dorotea de Lope de Vega :
lecture générique
du prologue « Al teatro »*

« El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica »

*(Borges, **Prólogos con un prólogo de prólogos**)*

LE PARATEXTE que je me propose d'étudier ici – le prologue appelé « *Al Teatro* » – est signé, comme chacun sait, d'un autre nom que celui de Lope de Vega, l'auteur du texte admirable à genre plutôt indéfini qu'est *La Dorotea*. En effet, s'il se voit attribué explicitement à Don Francisco López de Aguilar, avec Menéndez Pelayo¹ nous savons bien qu'il ne s'agit là, en réalité, que d'un masque de l'auteur lui-même, et qu'il est bien dû à la plume de Lope de Vega. Ce jeu de cache-cache paratextuel et hétéronymique est déjà en soi révélateur d'une singulière attitude auctoriale, plutôt complexe, non dénuée de calcul sans doute ni de considérations stratégiques, en tout cas. Morby, dans son excellente édition de *La Dorotea*, précise que López de Aguilar était un humaniste madrilène, ami de Lope, et qu'il fut son allié dans les polémiques litté-

¹ Comme le précise si justement Nadine Ly dans une note de l'excellente et récente traduction de *La Dorotea* par Yves Rouillère (note 5 p. 312, Editions Flammarion, Paris, 2006), depuis la découverte par Menéndez Pelayo du brouillon autographe du document en question, « tous les exégètes de l'œuvre de Lope s'accordent pour dire que le prologue *Au théâtre* – le « théâtre » désignant entre autres l'« assistance » – a été rédigé par Lope de Vega lui-même ».

raires de l'époque². J'ajouterai, pour ma part, que López de Aguilar fut un grand ami³ de Lope, Chevalier de l'Ordre de Saint Jean, ecclésiastique, grand érudit, connaisseur des langues latine, grecque, hébraïque. Mais surtout, je préciserai qu'il composa et publia en juin 1618 la fameuse contre-attaque littéraire que fut la *Expostulatio Spongiae*, en réponse à un texte appelé *Spongia*. Il s'agissait là d'une féroce attaque en règle contre Lope de Vega – l'homme et l'œuvre – menée par un certain Pedro Torres Rámila, théologien et précepteur de Grammaire latine à l'Université d'Alcalá de Henares. Mais revenons au fait même du pseudo-auteur du prologue, à sa ou à ses significations possibles. Certes, l'époque est baroque, les masques en vogue, mais, tout de même, que Lope de Vega ait choisi de se masquer de la sorte ne doit pas être seulement un geste de pure coquetterie, ou quelque attitude malicieuse, voire ludique. Peut-être voulait-il ainsi intimider d'éventuels détracteurs, car Torres Rámila et ses acolytes n'avaient probablement pas dû oublier la leçon magistrale que leur avait donnée quelques années auparavant (quatorze, très exactement) un certain *Franciscus Antididascalus*, autrement dit, le grand humaniste López de Aguilar?... A-t-on là un besoin propre à Lope, une espèce de complexe d'infériorité, la nécessité d'être cautionné de la sorte par un ami aussi érudit (et qui se prête au jeu)?... Quoi qu'il en soit, le masque prologal de Lope ne peut manquer d'intriguer, et le prologue lui-même – quant à son contenu et à son écriture – n'est pas davantage d'une évidence extrême, à mon humble avis. J'en veux pour preuve cette appréciation d'un grand spécialiste espagnol du prologue comme genre, Alberto Porqueras Mayo, qui a écrit ceci : « *Es precisamente Lope de Vega, enmascarado bajo el nombre de Francisco López de Aguilar, quien justifica su Dorotea a través de una curiosa defensa del principio de la imitación aristotélica. Nos dice, en efecto, que escribe en prosa para más sujetarse a la verdad de la acción*⁴. » Le grand hispaniste et lopiste Karl Vossler fut aussi d'avis que le prologue de *La Dorotea* était bien dû à la plume de Lope lui-même, mais surtout il l'a qualifié de « muy instructivo prólogo », et pense qu'il définit magistralement le sens général du texte qui va suivre⁵. J'y reviendrai. Plus récemment, et comme preuve de la complexité et intérêt d'un tel prologue, Nadine Ly n'a pas manqué de relever certains points quelque peu problématiques dans le domaine de la théorie littéraire ici sous-jacente, sur les rapports de la Poésie et de l'Histoire, du *muthos* aristotélicien et de la *fábula*

2 Voir la note 5 de son édition de *La Dorotea* dans la collection *Clásicos Castalia*, Madrid, 1980, p. 59.

3 Menéndez Pelayo l'a appelé le « *fidus Achates* » de Lope.

4 *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, C.S.I.C., Madrid, 1968, p. 20.

5 *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1933, p. 201.

définie par le Pinciano, de la prose et de la poésie sous l'angle du vraisemblable et de la fonction mimétique, et, à propos de *La Dorotea* qui est définie comme poésie, d'estimer à bon escient : « Le métalangage devient alors extrêmement glissant et ambigu⁶. »

Je me propose maintenant de faire un peu le point sur le paratexte (ou péri-texte⁷) qu'est le prologue, d'abord de manière générale et historique, mais cela très brièvement, et surtout en rapport avec la matière dramatique, pour ensuite envisager le prologue « *Al Teatro* » essentiellement en relation avec la question du genre, sans toutefois négliger d'autres aspects de moindre intérêt peut-être. Enfin, je tâcherai de montrer en quoi consisterait ici la « frontière » entre le paratexte et le texte lui-même de l'œuvre dorothéenne, et je me demanderai s'il est légitime même de parler de « frontière » dans le cas présent.

I. Le prologue : généralités et particularités « baroques » et/ou maniéristes

Le prologue – dès l'étymologie – est étroitement lié au théâtre grec. Il fait partie de la tragédie précédant l'arrivée du chœur. Sa fonction explicative, justificative, nous la trouvons chez Euripide, par exemple, sous forme d'un monologue déclamé le plus souvent par une divinité. C'était déjà dans l'Antiquité gréco-latine une forme de péri-texte auctorial. Aristote, dans sa *Poétique*, avoue ignorer les origines du prologue : « A qui l'on doit les masques, les prologues ou le nombre des acteurs, on l'ignore ainsi que tous les autres détails de ce genre⁸. » Un peu plus loin, Aristote définit ainsi le prologue (dramatique) : « *Le prologue est la partie de la tragédie formant un tout qui précède la*

6 Dans son excellente étude « Mémoire théorique et mémoire de l'âme : La matière de poésie et la poésie dans *La Dorotea* de Lope de Vega », *Lectures d'une œuvre La Dorotea de Lope de Vega*, Collectif coordonné par Nadine Ly, Editions du Temps, Paris, 2001, p. 176-177.

7 En fait, il conviendrait plutôt de parler de « péri-texte » au sens de « l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié », le prologue qui nous intéresse ici étant une catégorie péri-textuelle parmi bien d'autres. Tandis que le terme de « paratexte » est dû à G. Genette dans l'acception qui vient d'être rapportée, tout en distinguant le *péri-texte* (« éléments qui entourent le texte dans le livre ») de l'*épi-texte* (« regroupant l'ensemble des productions sur le texte absentes de la matérialité du livre » comme les interviews, les lettres...). J'ai emprunté ces éléments de définition à l'ouvrage de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala : *Le dictionnaire du Littéraire*, PUF, Paris, 2002, p. 433. J'ajouterais que j'emploie le terme de « paratexte » ici bien évidemment sans aucune nuance péjorative (induite par le préfixe « para », qui pourrait laisser entendre que seul importe le texte...), et dans le sens de « péri-texte » tel qu'il est défini par le dictionnaire antérieurement nommé, autrement dit sans me soucier de la distinction propre à Genette.

8 *Poétique*, 1449b 4 (p. 109, dans l'édition de Michel Magnien, Le Livre de Poche classique, Paris, 1990.

*parodos chantée par le chœur*⁹. » En fait, et sans se limiter au théâtre, disons que c'est la Renaissance qui développera considérablement l'usage péritextuel, un Montaigne s'interrogeant le premier sur les rapports étroits établis entre le péritexte et le texte. Poursuivons maintenant notre brève évocation de l'histoire du prologue et de sa nature avec l'énoncé de caractéristiques où nous pourrions reconnaître d'une manière ou d'un autre le prologue dorothéen. Avec Porqueras Mayo, il nous faut admettre une plus ou moins grande « perméabilité » du prologue :

El prólogo recibe, por su proximidad al libro que acompaña, unas marcadas influencias que lo atraviesan, modelan, transforman. Su carácter introductorio a algo, hace que este algo se prolongue hasta él y le revista de sus características. De aquí que el género se torne algunas veces subgénero dependiente de un género más potente al cual presta un « servicio » o « funcionalidad » precisos. Por eso es distinto un prólogo según acompañe a una novela, poesía o drama, y se ve en peligro, si la penetración del libro es considerable, de parecer anulado. En general, el prólogo tiene una independencia relativa. Es independiente, en abstracto, en cuanto se refiere a estructuras formales y estilísticas, que son distintas del libro. A menudo estas estructuras se ven contagiadas por la obra y, por supuesto, la razón de su existencia está subordinada a una existencia superior – el libro – que la hace posible. En este sentido es « dependiente » de algo a lo que sirve. No se concibe, en el Siglo de Oro, un prólogo aislado¹⁰.

Venons-en maintenant aux caractéristiques des prologues appelés « baroques » et « maniéristes » par notre critique espagnol. Il faut au préalable tenir compte déjà de ce qu'est le prologue au XVI^e siècle pour voir définir celui du XVII^e comme « baroque », soit contenant « ... *mucha más densidad teórica en problemas literarios y más violencia en el trato con el lector, con el que cada vez los autores se mostrarán más exigentes y selectivos*¹¹. » Quant au prologue « maniériste », pour l'Espagne, il correspondrait à l'intervalle de temps courant à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle jusqu'à la manifestation du Baroque. C'est ainsi que Porqueras Mayo affirmera : « ... *La gran mayoría de los prólogos importantes pertenecen al Manierismo. Lope de Vega y Cervantes*

⁹ *Ibidem*, 1452b 19 (p. 121, *op. cit.*). La *parodos* est l'entrée du chœur sur l'orchestra, soit le cercle laissé au milieu des gradins.

¹⁰ *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, CSIC, Madrid, 1957, p. 100.

¹¹ *El Prólogo en el Renacimiento español*, CSIC, Madrid, 1965, p. 5.

escriben sus prólogos en la época manierista¹². » Mais en plein Baroque, il n'est pas non plus exclu que des prologues soient « maniéristes » : « *Quevedo y Gracián – ya dentro del Barroco – son manieristas al escribir sus diálogos*¹³. » Porqueras Mayo parle également de « dynamisme maniériste », et dégage un certain nombre de caractéristiques¹⁴ que je ne vais pas analyser particulièrement ici, m'étant déjà référé au moins à l'une d'entre elles, celle de la distance prise par l'auteur lui-même à l'intérieur de son prologue (Lope prend même une grande distance depuis l'extérieur par le biais du masque auctorial, la signature étant celle de son ami López de Aguilar alors que la plume est sienne...). Mais surtout, il me paraît intéressant de voir de quelle manière ce grand spécialiste du prologue va qualifier de « maniériste » le paratexte de *La Dorotea* :

Lope de Vega, que siente, en gran parte de su obra literaria, con la espontaneidad vital típica del Barroco, se olvida de la vida y culturaliza al modo manierista al escribir sus prólogos. Su manierismo en algunos casos es tan exagerado, que se torna pedante y amanerado (aunque no hay que confundir amaneramiento con manierismo, ello sólo ocurre en contados casos). Sin embargo, el mismo Lope, al escribir su bello prólogo a *La Dorotea* se olvida de sus ínfulas de dómine prologador y consigue uno de sus más hermosos prólogos. Es curioso el hecho de que al ir enmascarada su verdadera identidad bajo el nombre de López de Aguilar, no se sintiera impelido a mostrar responsablemente su cultura como en los otros prólogos. Y esto lo salvó¹⁵.

II. Le prologue de *La Dorotea* et l'art poétique. Questions de genre et de théorie littéraire

Le prologue « *Al Teatro* » s'ouvre donc sur diverses conceptions aristotéliennes, mais surtout sur l'invention de la métrique par les poètes de l'Antiquité et l'idée que la beauté et l'harmonie ont pour cause finale la vertu. La poésie, dans une telle perspective, se voit dotée sans aucune hésitation d'une finalité sociale et éthique. Une note de Morby avertit tout de suite le lecteur que cette conception de l'âme comme harmonie n'est pas du tout platonicienne, mais aristotélienne, et je n'insisterai donc pas sur ce point¹⁶. Mais je

12 *El prólogo en el manierismo y barroco españoles, op. cit., p. 7.*

13 *Ibidem, op. cit., p. 7.*

14 Comme traits « maniéristes », citons la technique artificielle autobiographique, la variété, la rupture de l'illusion artistique.

15 *El prólogo en el manierismo y barroco españoles, op. cit., p. 7.*

16 Voir la note 6 p. 59 de l'édition que nous utilisons.

rappellerai tout de même la définition de l'harmonie par Covarrubias : « *la consonancia en la música que resulta de la variedad de las voces en convenientes intervalos* », et de donner comme équivalents latins à ce terme d'origine grecque : *congruo, adapto, quadro, conglutino*. Je pourrais très bien appliquer à toute l'œuvre, à *La Dorotea*, cette notion d'harmonie, car la prose et la poésie y font bon ménage, pour ainsi dire, et, au-delà, le dosage entre l'expérience vécue, biographique, et la littérature, l'écriture et la fiction se mêlent habilement et savamment pour le plus grand plaisir de tous. Sans oublier qu'en ce sens le prologue servirait de prélude à une symphonie poétique (en prose) particulièrement réussie. Toujours est-il que le prologue d'une « *acción en prosa* » commence paradoxalement – semble-t-il – à développer des notions concernant en quelque sorte la généalogie de l'humanité, l'histoire de la Poésie dès l'Antiquité et insiste surtout sur l'aspect harmonieux, musical, et éthique de celle-ci.

La phrase suivante ne manque pas d'intérêt non plus, développant l'idée que la Poésie est synonyme de civilisation, de raffinement culturel, individuel et social, puisque la barbarie, les mœurs non policées lui sont tout de suite opposées : « *... de que se colige cuán agreste y bárbaro es quien este arte – que todos los incluye – desestima, respetado de los antiguos teólogos, que con él alabaron y engrandecieron – aunque engañados – sus fingidos dioses, hasta los nuestros, con sagrados himnos el verdadero y solo*¹⁷. » Il y a même cette affirmation qui relie les dieux du paganisme au « vrai » dieu des chrétiens : la poésie sert à louer de manière harmonieuse le divin, la poésie est un tribut respectable que les hommes rendent aux dieux ou à Dieu. Mais ces idées-là ne sont pas du tout propres à Lope de Vega, on l'aura deviné. Pas plus que l'idée selon laquelle la Poésie inclut tous les autres arts, qu'elle est l'Art « noble » par excellence, comme le dit le Pinciano : « *No tiene objeto particular la Poética, sino universal de todas las artes y disciplinas, a las cuales abraza y sobrepaja, porque se extiende a las cosas y sentencias que, no habiendo sido jamás, podrían ser. El sujeto de la Poética es cuanto cabe debajo de lengua y pluma; porque todo cuanto hay se puede imitar, si no es Dios que es inimitable, y aun se atreven los poetas muchas veces a imitarle*¹⁸. » Jerónimo de Lomas Cantoral ne disait pas des choses bien différentes de celles que dit Lope dans son prologue, lorsqu'il dépeint les premiers hommes non civilisés, puis « polis » par la Poésie en ces termes : « *Vivían los primeros hombres sin ornato, y sin policía, confusamente, y como si ninguna razón tuvieran, y los poetas con la*

17 Dans l'édition de Morby (voir note 1), p. 59. J'ai écrit « solo » comme Blecua, et non « sólo » comme Morby.

18 Cité par Menéndez Pelayo dans son *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, MCMLXII, p. 226.

suavidad de sus números les hicieron perder la rusticidad, y fiereza, y les enseñaron el trato humano y civil a que fueron nascidos.»¹⁹ La Poésie est un Art supérieur à tous les autres, une « science » aussi, et la Philosophie en aurait pris ombrage puisque Platon chasse les poètes de sa République... les poètes, selon Lomas Cantoral, ont précédé les philosophes dans la peinture de la vertu et ont même été plus utiles qu'eux d'un point de vue pragmatique : « *Los poetas fueron los que primero mejor que otros filosofos pintaron la hermosura de la virtud, y los que con ella aficionaron y encendieron los ánimos de los hombres para que la buscasen y siguiesen...*»²⁰. »

Une autre idée (aristotélicienne) et affirmation catégorique – du point de vue doctrinal et générique – est que le vers et la métrique ne sont pas consubstantiels à la poésie : le poète peut très bien avoir recours à la prose et n'en sera pas moins poète pour autant. Lope écrit donc ceci : « *Pero puede asimismo el poeta usar de su argumento sin verso, discurriendo por algunas decentes semejanzas; porque esta manera de pies y números son en el arte poética como la hermosura en la juventud y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que el ornamento de la armonía está allí como accidente y no como real sustancia*»²¹. » Une note de Morby nous cite alors Francisco de Quintana, Cicéron, Cervantès, et ajoute : « *Son ideas largamente debatidas*»²². » Sans doute. Mais je crois utile, cependant, d'insister un peu plus sur ces idées-là, dans la mesure où Lope dans son paratexte semble de la sorte inviter son lecteur à aller voir déjà de l'autre côté de la « frontière » textuelle, pour ainsi dire, avec cet éclairage nouveau de la « acción en prosa »²³, et peut-être offrir par ce biais une clé d'interprétation pour cet étrange décalage entre la qualification de son œuvre comme « poésie », d'une part, alors qu'il emploie majoritairement la prose, et ce qui pourrait paraître une insolite coexistence de la poésie et de la prose dans une œuvre précisément qualifiée de « acción en prosa » dès le sous-titre générique de la page de couverture. Sans parler d'une autre contradiction – et non des moindres – entre ce que nous savons tous du réformateur du théâtre national avec la mise au point de la *comedia nueva* versifiée et la désignation plus ou moins

¹⁹ Cité par Porqueras Mayo, dans *El prólogo en el manierismo...*, *op. cit.*, p. 213. Le prologue de Lomas Cantoral est de 1578.

²⁰ Voir *supra*, *ibidem*, p. 213.

²¹ Ed. de Morby, *op. cit.*, p. 59.

²² *Ibidem*, note 7, p. 60.

²³ La question de la présence même de ce terme peu précis de « acción » doit être posée, avec Bleucia et Moll : dans le privilège d'impression de *La Dorotea*, nous pouvons lire : « ... *La Dorotea, diálogo en prosa* ». Le changement de « diálogo » par « acción », est-il dû à Lope lui-même ou à un greffier ?...

explicite ici même – dans ce paratexte prologal – de *La Dorotea* comme *comedia* alors qu'elle est plutôt écrite en prose (sans parler des cinq actes, ce qui n'est pas la moindre ironie chez le défenseur de la *comedia* en trois actes...). En effet, cette idée de considérer le mètre, le vers, comme « accident » de la poésie et non « substance » (ou essence) est tout à fait aristotélicienne : on la trouve dans la *Poétique* d'Aristote à diverses reprises, lorsqu'il distingue la Poésie de l'Histoire non d'après la forme mais le fond : « *En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose); mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre...*²⁴. » Dès le début, d'ailleurs, dès le chapitre I, Aristote montre que ce qui est essentiel dans l'art poétique est l'imitation, tandis que le fait d'appeler « poésie » le texte en vers et « poètes » celui qui a recours au mètre n'est qu'un usage communément suivi²⁵. Il montre aussi que si le mètre est retenu comme critère essentiel pour désigner la poésie et le poète, Empédocle avec son long poème philosophique en hexamètres dactyliques *Sur la nature* serait tout aussi poète qu'Homère... Or, le « poème » d'Empédocle en tant qu'analyse du réel lui vaut d'être plutôt considéré comme naturaliste que comme poète, qualificatif qu'il réserve à Homère. Et Lope ne dit guère autre chose dans son beau prologue *Al Teatro* : « *De suerte que si alguno pensase que consistía en los números y consonancias, negaría que fuese ciencia la poesía. La Dorotea de Lope lo es, aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito...*²⁶. » On aura reconnu, au passage, cette notion aristotélicienne par excellence qu'est l'imitation, mais disons que dans ce genre de définition de la poésie, Lope se voit précédé par divers théoriciens de la littérature, comme pour l'Espagne le Pinciano, qui ne parle même pas de Lope dans sa *Philosophía Antigua Poética* (1596), et qui peut écrire pour sa part à la suite d'Aristote : « *La ánima de la poesía es la fábula. Pero, aunque el metro no sea esencial a la poesía, sólo la imitación con metro es poesía perfecta, la imitación sin metro es imperfecta poesía...*²⁷. » Francisco Cascales, qui apprécie au moins la *gracia*, la *elegancia* y la *valentía* du Phénix, est aussi un adversaire du désordre dramatique

24 Aristote, *Poétique*, 1451b 1-5, *op. cit.*, p. 116-117.

25 *Ibidem*, 1447b 10-15, *op. cit.*, p. 102. Aristote précise que les gens ont accolé au nom du mètre le verbe *poiein* [faire], et distinguent alors entre les « faiseurs d'élégies » (*elegeiopoioi*) et les « faiseurs d'épopées » (*epopoioi*).

26 Ed. de Morby, *op. cit.*, p. 60.

27 *Philosophía antigua poética*, cité par Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 225.

qu'apporterait la *comedia nueva*, mais dans ses *Tablas Poéticas* (Murcia, 1617), il développe à sa façon cette idée que Lope utilise ici en insistant à nouveau sur le critère essentiel que doit être l'imitation (la *mimèsis*), alors que le mètre et le vers ne sont qu'accidentels :

Forma poética es la imitación que se hace con las palabras; y si de ésta carece la fábula, aunque tenga cuantos géneros de versos hay, no por eso se diría poesía. Porque el poeta tiene su etymología de la imitación, en la cual consiste toda la excelencia de la poesía, y no del verso, el cual es una cosa menos principal y perteneciente al ornato. Yo no excluyo los versos de la poesía, pero tampoco los tengo por tan substanciales, que sin ellos no se pueda hacer el poema. Hay buena poesía sin verso, pero no sin imitación. Si Salustio, si Tito Livio nos escribiesen sus historias de nuevo en metro, en el modo que hoy están, no por eso se podrían decir poetas. Si tú traduces en prosa el **Eunuco** de Terencio, tan poeta serás como si le traduxeras en verso. Sólo es de advertir que como la armonía y número son accidentes de la poesía, y los metros son partes del número y la armonía, de aquí procede que la fábula deba ser en verso... En fin, **que los poetas imitan, ya con metro, ya sin metro**²⁸.

Et ailleurs, de manière non moins catégorique, mais beaucoup plus synthétique et concise, Cascales écrira : « *No piense nadie que el verso hace la poesía, ni la prosa a la historia*²⁹. »

III. La variété, le vraisemblable, la fiction (*fábula*) et l'histoire

C'est Lope lui-même qui justifie aussi au nom du principe esthétique de la variété la présence de nombreux poèmes (39) dans une œuvre pourtant désignée génériquement comme « acción en prosa » : « ... *si bien ha puesto algunos [versos] que ellas refieren, porque descansa quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no le falte a La Dorotea la variedad, con el deseo de que salga hermosa, aunque esto pocas veces se vea en las griegas,*

²⁸ Cité par Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 242. Remarquons la similitude ou synonymie des termes : dans son prologue *Al Teatro*, Lope parle de « ornamento de la armonía » et du vers comme « accidente », mais aussi de « real sustancia » pour l'Art poétique, tandis que Cascales, par exemple, ne dira pas autre chose avec « ornato », etc. Si ces idées étaient courantes à l'époque de Lope, et si Morby le sait parfaitement, il me semble qu'il fallait quand même insister davantage sur cet aspect-là de *La Dorotea*, sur ces connaissances théoriques de Lope, pour tâcher de comprendre un peu mieux les enjeux littéraires et la difficile question du genre de *la Dorotea*... D'autant plus que de nos jours ces questions ne peuvent être familières qu'à un très petit nombre de doctes spécialistes (sauf erreur).

²⁹ *Ibidem*, p. 242.

*latinas y toscanas*³⁰. » Il est vrai que si l'imitation de la Nature est un principe aristotélicien, et que Lope ne fait que suivre cette tendance, il est non moins vrai que la Nature est belle dans et par sa diversité, principe esthétique que Lope rappelle dans son *Arte nuevo*³¹ et que l'on peut trouver magnifiquement condensé dans ce vers célèbre de Serafino Aquilano : « *E per molto variar natura è bella*³². » Blecua n'omet pas non plus de préciser que l'insertion de poèmes dans une œuvre en prose est également une tradition, déjà présente dans *La Celestina* si connue et utilisée par Lope (voir l'Acte XIX), et fréquemment pratiquée dans le roman pastoral et le roman courtisan du XVII^e siècle³³. En fait, l'on pourrait considérer que Lope est à la fois néo-aristotélicien sur certains points, comme ceux que je viens d'examiner, et néo-platonicien sur d'autres, comme dans son *Arte nuevo* où il prend le net parti de la supériorité de la nature sur les règles et préceptes tirés de l'Antiquité, ou, comme dit José Luis Colomer, de « *...la liberté du théâtre moderne vis-à-vis des traités de l'Antiquité*³⁴. » Il est facile, par ailleurs, de relever quelques contradictions ou ambiguïtés à l'intérieur de ce même prologue, et si l'on compare certaines allégations sur la prose avec le discours tenu par le même Lope dans son *Arte nuevo*, ou sa propre production dramatique versifiée. Certes, et comme preuves d'une certaine fluctuation dans le paratexte prologal, il y a ce qui est dit de la *fábula* et de l'histoire. En effet, le recours à la prose est justifié par le respect de la vérité, et, il est vrai – Trueblood l'a bien remarqué – que Lope au-delà de cette contradiction flagrante entre ce qu'il dit ici et ce qu'il a écrit ailleurs semble donner à la prose un statut d'authenticité que n'aurait pas la poésie si l'on en croit un extrait d'une lettre au duc de Sessa, son mécène et ami : « *A los demás señores hablo yo en verso, y a Vuestra Excelencia en prosa, con que he dicho la verdad de lo más interior de mi corazón*³⁵. » Le même Trueblood – et à

30 Edition de Morby, *op. cit.*, p. 60.

31 Voir la note 8 de Morby qui cite trois vers de Lope mentionnés par Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 60.

32 Ed. de Morby, *op. cit.*, p. 60.

33 *La Dorotea*, ed. de Blecua, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1996, p. 75.

34 *L'Art nouveau de faire des comédies*, Collection le corps éloquent, traduction de Jean-Jacques Préau, Préface de J. L. Colomer, Les Belles Lettres, p. 23.

35 Cité par Trueblood, dans sa belle étude *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of « La Dorotea »*, Cambridge (Massachusetts), 1974, p. 206. En fait, Trueblood estime que Lope est convaincu intimement de la supériorité suggestive de la prose sur le vers pour peindre la réalité de la vie quotidienne et du vécu : « *The logical inconsistency shows that, whatever the theorists might say, Lope was intimately convinced that prose **would** be more suggestive than verse of experienced rather than fictional reality* », *ibidem, ibid.* Je précise ici même et une fois pour toutes que les traductions des extraits de Trueblood sont miennes.

la suite d'autres critiques³⁶ – est d'avis que Lope n'appartient à aucune école particulière, n'a pas de point de vue logique, qu'il vit d'abord et écrit ensuite. Il affirme aussi que dans *La Dorotea*, dès le prologue, il y a une forte insistance de l'auteur à montrer l'enracinement personnel, biographique d'une telle œuvre : « *Lope est visiblement impatient de faire prendre conscience à son lecteur des racines personnelles de La Dorotea. Dans le Prologue, il est dit au lecteur sans équivoque : « El asunto fue historia y aun pienso que la causa de averse con tanta propiedad escrito*³⁷. » Il est non moins vrai que Lope de Vega prétend offrir à son lecteur un récit exemplaire et atteindre à l'universel dans sa peinture de la passion, des désordres provoqués par elle mais aussi certains vices comme l'hypocrisie et l'âpreté au gain, ainsi que d'autres travers humains : « *Pareceránle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y trazas de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados; y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños*³⁸. » Cette exemplarité-là, qui se veut universelle, édifiante, s'appuie dans une mesure plus ou moins large sur des éléments biographiques, mais transposés, réélaborés artistiquement. Ce qui m'amènerait plutôt à penser que, tout compte fait, la prétendue « inconséquence » de Lope à qualifier son œuvre tantôt de « poésie » (même écrite en prose), tantôt d'histoire vraie, tantôt de « fábula » n'est qu'une fluctuation et hésitation générique tout à fait conforme à la nature pour le moins hybride et problématique de *La Dorotea*, eu égard, entendons-nous bien, aux appellations et définitions des théoriciens de la littérature et du théâtre. D'ailleurs, Lope a recours à une expression très révélatrice pour parler du genre théâtral auquel appartiendrait sa création : « ... *que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder*³⁹. » Que signifie une *comedia* « libre », écrite pour ne pas être représentée chez un dramaturge de l'envergure de Lope ?... Chez Lope de Vega, à qui l'on doit le théâtre national espagnol, c'est pour le moins un beau paradoxe... *La Dorotea* écrite pour ne pas être représentée sur les planches mais pour être lue, pour

³⁶ Comme Karl Vossler, par exemple (Voir *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega...*, *op. cit.*, p. 4.

³⁷ Cf. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega...*, *ibidem*, p. 202 (« *Lope is noticeably anxious to make his readers aware of the personal roots of La Dorotea. In the Prologue the reader is told unequivocally : « El asunto...* »).

³⁸ Ed. de Morby, *op. cit.*, p. 60.

³⁹ *Ibidem*, p. 60. Le soulignement est mien.

s'offrir une représentation privée, personnelle, à des fins confessionnelles, peut-être, si l'on en croit Trueblood⁴⁰, est donc un texte qui, dès le paratexte prologal, est problématique du point de vue générique si l'on est tenté de le classer à toute force dans une catégorie ou des catégories précises. La réalité serait tout autre, une revendication dont le pertinent Trueblood, une fois de plus, a eu conscience en écrivant : « *En l'appelant ainsi [« acción en prosa »], Lope affirme sa liberté d'être un chroniqueur romanesque de lui-même et sa revendication non point d'une sincérité littéraire mais d'une fidélité plus large envers son expérience tout entière de la nature humaine*⁴¹. » Je reviens, une dernière fois ici, sur les rapports de la Poésie et de l'Histoire, et de leurs rapports selon les critères mêmes des théoriciens de la littérature, d'un Cascales, par exemple. Il n'est pas inintéressant de rappeler comment se définit le vraisemblable, la méthode et l'objectif même de l'historien par rapport au poète, et de comparer ces propos aux « contradictions » apparentes de Lope dès son prologue :

Lo verosímil, es decir, la conformidad con lo universal, es la ley del arte, y por ella ha de juzgarse de lo real ». « Si la acción histórica pasó de la misma manera que debiera pasar según el verisímil, es acción digna del nombre de poesía...; pero el Historiador y el Poeta serán diferentísimos en escribirla, porque el uno la escribe narrando y el otro imitando, y el Historiador mira objeto particular y el Poeta universal. El Historiador escribe las hazañas de Hércules, con el valor y esfuerzo que él la hizo, y no pasa de ahí, porque si pasase faltaría a su oficio; el Poeta, cantando las hazañas de Hércules, pinta en él el extremo de valentía y todos los afectos, efectos y costumbres contenidos en un hombre valiente, mirando no a Hércules, sino a la excelencia de un hombre valeroso. ¿Veis cómo la acción histórica puede venir a ser poética ?⁴².

Il ne serait donc peut-être pas inexact de considérer, à partir de ces quelques définitions extraites de la *Poétique* d'Aristote, des interprétations du Pinciano et de Cascales, des assertions apparemment contradictoires, paradoxales ou ambiguës du prologue même de *la Dorotea* que l'originalité de Lope a consisté, précisément, en une sorte d'amalgame de ces notions et des objectifs,

⁴⁰ *Experience and Artistic Expression...*, *op. cit.*, p. 207-208.

⁴¹ *Ibidem*, p. 204. Dans le texte original : « *By calling it such, Lope asserts his freedom to be a fictitious chronicler of himself and his claim not to literal truthfulness but to a broader faithfulness to his whole experience of human nature* ».

⁴² Cité par Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 243.

tout en créant une œuvre humainement et artistiquement réussie bien au-delà des principes et des catégories génériques consacrées, puisqu'il prétend à la fois narrer et traiter une matière « historique » au sens de particulière, de ce qui a été (« ... *el asunto fue historia* »), et dire l'exemplarité universelle et poétique de ce qui est vraisemblable et pourrait être ou aurait pu être.

IV. A propos de « ... *La Eufrosina portuguesa* » et de *La Dorotea* (brève approche générique)

Je n'envisagerai pas du tout la question du « modèle » qu'a pu être *La Celestina* pour *La Dorotea* de Lope, ni celle de l'originalité lopesque par rapport à cette source, pour la bonne raison que cette étude a été maintes et maintes fois réalisée, par divers critiques et lopistes⁴³. Par contre, il est bien moins fréquent de trouver une analyse ou un début d'analyse d'un certain nombre de rapports existant entre *La Eufrosina* portugaise de Jorge Ferreira de Vasconcelos, ouvrage singulier bien connu pourtant de Lope, et l'atypique *Dorotea*⁴⁴. Si la division en cinq actes a pu être suggérée à Lope par la tragédie classique de Sénèque, la *Comedia Eufrosina* portugaise (Coïmbra, 1555) se présente également en cinq actes⁴⁵, et Lope y fait une brève allusion dans son prologue *Al Teatro*, comme Trueblood l'avait bien noté. Le critique anglo-saxon voit là plus de similitude avec le « modèle » portugais qu'avec la « castillane *Celestina* », si Lope voulait donner un sens différent et plus profond à la division scénique. En effet, dans *La Eufrosina*, il s'agit ainsi de structurer un contenu foisonnant et le découpage scénique s'adapte de façon plus ou moins capricieuse à la structure en cinq actes. Trueblood y observe que le terme de « scène » correspond principalement à « chaque regroupement

⁴³ Voir Montesinos, K. Vossler, Morby...

⁴⁴ K. Vossler, dès 1933, avait bien vu certaines similitudes de *La Celestina* et de *La Eufrosina* avec *La Dorotea* : « En realidad el poeta tuvo presentes estas dos obras. De ellas tomó tanto la forma de acción en prosa como la laxa prolijidad y la aparente falta de plan de los diálogos », *op. cit.*, p. 201. Voir aussi les pages 213-214. Alda Croce – en 1940 – consacrait une « breve comparación » entre l'œuvre lopesque et la *Comedia Eufrosina* dans son édition italienne *La « Dorotea » di Lope di Vega* (Bari). Personnellement, je m'appuie sur les réflexions pertinentes de Trueblood et j'ai utilisé l'excellente édition de *La Eufrosina* qu'en a faite Eugenio Asensio.

⁴⁵ Les cinq actes de *La Eufrosina* se présentent de la sorte : Acte I, 6 scènes ; Acte II, 7 scènes ; Acte III, 8 scènes ; Acte IV, 7 scènes ; Acte V, 10 scènes. Soit un total de 38 scènes. *La Dorotea* : Acte I, 8 scènes ; Acte II, 6 scènes ; Acte III, 9 scènes ; Acte IV, 8 scènes ; Acte V, 12 scènes (11 scènes et une appelée « Escena última »), soit un total de 43 scènes. Quant à *La Celestina*, l'on sait bien qu'elle se répartit en 21 *Autos*, ce qui est différent.

de caractères⁴⁶ », aux entrées et sorties de scènes, tandis que Lope de Vega, lui, ne délimite pas ses scènes uniquement de manière formelle. Si les scènes y coïncident également et souvent avec des entrées en scène ou des sorties de personnages, elles sont aussi le reflet d'autres intentions artistiques plus subtiles : encadrer des conversations pointues, pertinentes, ou au contraire décousues; mettre en relief certaines situations; définir des nœuds de l'action, ou simplement se livrer à des variations thématiques⁴⁷. La division scénique – telle que l'utilise Lope – est une réussite artistique qui va clairement correspondre à une mise en ordre temporelle et spatiale de *La Dorotea*. J'ai privilégié ici une brève comparaison générique entre *La Eufrosina* portugaise et *La Dorotea* lopesque, mais il est évident que bien d'autres rapprochements pourraient être tentés, ne serait-ce que d'un point de vue thématique et stylistique, le grand sujet, là encore, étant l'amour tout-puissant⁴⁸.

En conclusion, le prologue « *Al Teatro* », malgré quelques zones d'obscurité, voire parfois quelque affirmation qui pourrait paraître contradictoire, n'en remplit pas moins brillamment sa mission : présenter, justifier de divers points de vue une œuvre aussi originale et réussie artistiquement que *La Dorotea*. Lope se permet d'offrir au lecteur un paratexte à la fois légèrement érudit – mais sans lourdeur, sans pédantisme – et écrit dans une prose plutôt agréable si la matière, dès l'ouverture, en est quelque peu ingrate, puisqu'il s'agit pendant un certain nombre de lignes de considérations d'origine aristotélicienne ou néo-aristotélicienne et de termes qui sont utilisés dans les *preceptivas* de l'époque, notions qui se prêtent à des commentaires et appréciations plus ou moins polémiques parfois. C'est aussi qu'il s'agit de présenter une œuvre bien singulière, défiant les lois génériques établies, de contourner les préjugés d'une époque, tout en essayant de la légitimer peu ou prou selon les canons théoriques en vigueur. L'exercice, l'on s'en doute, n'est pas des plus aisés. Il n'est pas surprenant, en ce sens, que la « frontière » entre le paratexte prologal et le texte lui-même soit, du point de vue générique, un peu flottante, pour ainsi dire, ou, en tout cas, doublement perméable : entre le prologue et le texte dorothéen, pour une part; du point de vue des catégories utilisées et de

46 Cf. *Experience and Artistic Expression...*, *op. cit.*, « Dramatic and Lyric Aspects of Form IX », p. 331.

47 Voir Trueblood, *Ibidem*, tout le passage qui commence par : « ...Far more skillfully than Ferreira... » (p. 331).

48 A l'acte V, scène 5, Zelotipo affirmera que l'amour est « la principal inclinación de la nación portuguesa ». Tout le monde vit ici pour l'amour, et en parle, sauf le personnage célestinesque de Filtra qui, lui, en vit professionnellement... Voir la belle édition d'Eugenio Asensio, Madrid, 1951 (T. I, Prologue p. VII-XCIII).

ce qu'est, en réalité, *La Dorotea*, en tant que « genre »... C'est aussi que, dès le prologue, nous ressentons cette intention d'écrire et de publier avec *La Dorotea* à la fois une œuvre qui sonne vrai, qui résonne de toutes les harmoniques existentielles et sentimentales des deux Lope – celui de la jeunesse, celui de la maturité pour ne pas dire vieillesse – et une véritable fiction artistique à socle autobiographique, sans aucun doute. Mais dès le prologue, et pour emprunter certaines catégories critiques à Trueblood, nous voyons Lope marier, en quelque sorte, *Erlebnis* et *Dichtung*. Il est également compréhensible que derrière le masque de l'ami érudit – López de Aguilar – Lope ait cherché à se protéger, se dissimuler, ou, en tout cas, jouer à un jeu ironique et théâtral dans un récit diégétique majoritairement composé en prose. En tout état de cause, j'estime qu'un tel prologue est déjà à l'image de la fiction dramatisée, poétisée et romancée qui va suivre, et qu'il l'annonce de manière proleptique. Il s'adapte, par ailleurs – magistralement selon moi – aux méandres théoriques et assertifs en matière de genre, ainsi qu'à la nature argumentative, rhétorique, de bon nombre de dialogues de *La Dorotea*. Annonçant par son masque amical d'autres masques, toute sorte de masques : générique (un genre pouvant en cacher un autre); actantiel (la frontière entre le personnage fictionnel et la personne historique vivant ou ayant vécu, la personne biographique, est souvent franchie); voire moral (le prologue s'efforce aussi de présenter un point de vue moralisateur, mais était-ce bien là le but initial et ultime de Lope ?...). Ce qui frappe, dès le prologue, c'est une extrême malléabilité de la matière générique et du rapport dialectique entre le paratexte et le texte : le prologue anticipe sur la souplesse qui caractérisera les différents niveaux et stratégies d'écriture, la création même, si complexe, fusionnelle, des personnages majeurs dorothéens et de leur mise en relation. Si le paratexte qu'est le prologue est obligatoirement situé spatialement, chronologiquement, à l'orée du texte, marquant ainsi une « frontière » en quelque sorte, jouant son rôle conventionnel, ne pourrait-on, par ailleurs, être plus sensible encore à ce phénomène que j'ai essayé d'évoquer précédemment ? Je veux dire à cette sorte de rapport dialectique, intime, avec l'œuvre et la représentation qui vont suivre immédiatement ? La notion de « frontière » connote une idée plutôt forte de séparation, impose la réalité d'une certaine vigilance policière sur le territoire qui commence ou finit de chaque côté. Le prologue « *Al Teatro* », lui, paradoxalement, m'inviterait plutôt à me sentir « chez moi » dès le sous-titre – pourtant problématique – de « acción en prosa », à ne pas lire le texte dorothéen, en tout cas, en restant sur une impression d'étrangeté et de perplexité. Fût-elle générique. Ingénieux, élégant, se mouvant avec une certaine aisance parmi les considérations poétiques de nature aristotélicienne, pour se

Christian Andrés

clure sur des plaintes d'ordre éditorial, le prologue « *Al Teatro* » rappelle, à sa façon, l'expression à la fois pragmatique, ironique et faussement générique, peut-être, qu'est le sous-titre (« acción en prosa »), c'est-à-dire, un des paratextes antérieurs. Pour annoncer, en quelque sorte, la nature et l'argument du texte qui va suivre. Se rallier aussi à une intentionnalité morale obligée, dans une histoire qui peut côtoyer le sordide par moments. Curieusement, l'épilogue sera réduit à sa plus simple expression, avec l'intervention de l'allégorique *Fama*. Mais il est également vrai qu'un étrange, ultime et bref écho répond au paratexte prologal avec la phrase : « *No quiso el poeta faltar a la verdad, porque lo fue la historia* ». Et le *Coro del ejemplo* n'a plus qu'à clore, définitivement, cette belle symphonie en tout genre (ou presque) qu'est *La Dorotea*.

Christian ANDRÉS
Université de Picardie Jules Verne, Amiens