



HAL
open science

Le catalogue dans les romans de Lope de Vega

Florence Raynie

► **To cite this version:**

Florence Raynie. Le catalogue dans les romans de Lope de Vega. Monica Guell et Marie-Françoise Déodat-Kessedjian. A tout seigneur tout honneur, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, pp.353-363, 2009, Méridiennes. hal-00491115

HAL Id: hal-00491115

<https://hal.science/hal-00491115>

Submitted on 10 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE CATALOGUE DANS LES ROMANS DE LOPE DE VEGA

Florence RAYNIE

LEMSO-FRAMESPA

Forme poétique qui remonte jusqu'à Homère et Hésiode¹, le catalogue a toujours trouvé sa place dans la littérature. Selon le *Dictionnaire étymologique de la Langue Française* de Boch et Von Wartburg, le terme apparaît dans la langue française dès 1263 et Joan Coromines, dans son *Diccionario crítico etimológico*, fait remonter sa première apparition dans la langue espagnole à 1353. Il est issu du latin « catalogus » et celui-ci du grec « katalogos » qui signifiait « liste » ou « rôle ». D'ailleurs, comme le précise Jacqueline Picoche dans son *Dictionnaire étymologique du français*, le préfixe grec « kata » signifie un mouvement qui va du haut vers le bas, ce qui correspond au sens de lecture d'une liste. Enfin, pour en terminer avec les remarques générales, le catalogue est intimement lié à la description : d'une part, les *officinae*, les *florilèges* et les *polyantheae* sont des listes de morceaux choisis descriptifs, tirés des grands auteurs de l'Antiquité ; d'autre part, « description » et « liste » ont une étymologie commune, comme le rappelle Philippe Hamon : « *Scribere*, étymologiquement, renvoie effectivement à la notion de “liste” (de soldats), de “rôle”. »². Cette proximité amène le critique à parler « d'effet de liste propre à toute description », effet à propos duquel il apporte les précisions suivantes :

Cet effet de liste, posons-le tout de suite, est alors indépendant des formes grammaticales et des modes de référence : la liste, en effet, peut être constituée aussi bien de termes renvoyant à des « choses » (noms communs) : « sur le premier plan paraissaient des sassafras, des tulipiers, des catalpas et des chênes dont les rameaux étalaient des écheveaux de mousse blanche » (Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, VIII, 4), que de termes déclinant les « qualités » d'un même objet ou personnage (adjectifs) : « Vous êtes sage, tempérant, civil, généreux, reconnaissant, laborieux » (La Bruyère, Les Caractères)...³.

Jean Milly, quant à lui, utilise un terme proche, en définissant la description comme « mode d'énonciation tendant à représenter les objets (au sens le plus général : choses, personnes, états, situations) par l'énumération de leurs propriétés »⁴.

Bref, l'énumération, la liste ou le catalogue sont consubstantiels à la description. Pourtant, lorsque nous parlons de catalogue ou de liste chez Lope, ce n'est pas, par exemple, la multiplication d'adjectifs qui peuvent fleurir une description que nous voulons évoquer, mais bel et bien une façon d'énumérer des objets qui tient du catalogue, quasiment dans son utilisation technique. Disons, pour éviter de nous

¹ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1947, traduction française de J. Bréjoux, Paris P.U.F., 1956, p. 239.

² Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 13.

³ Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 44-45.

⁴ Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 2001, p. 139.

enfoncer davantage dans la tautologie au risque de sombrer dans l'anachronisme, que les descriptions lopesques tiennent plus de l'« Inventaire » de Prévert — dans l'accumulation et la juxtaposition, mais pas dans le désordre — que de la description de Combray par Proust.

Reste à montrer quelle est la rhétorique qui sous-tend cette écriture sous forme de catalogue et à voir quelles en sont les finalités objectives chez Lope, à travers l'analyse d'exemples tirés de ses trois romans : *La Arcadia*, roman pastoral *a lo humano* (1598), *El peregrino en su patria*, roman byzantin (1604) et *Pastores de Belén*, roman pastoral *a lo divino* (1612)⁵. Ces exemples ont aussi en commun d'être des *ekphrasis*⁶. En effet, à quelques exceptions près⁷, les catalogues lopesques sont des descriptions d'œuvres d'art que les personnages admirent.

Intéressons-nous d'abord à un type de catalogues massivement présent dans l'œuvre lopesque : il s'agit des galeries de tableaux et de sculptures. On ne s'étonnera pas que la description de ces galeries représente, en fait, un véritable inventaire dénombrant, article par article, les objets de ces collections, accompagné de quelques précisions. Nous retrouvons donc bien là le sens premier de « catalogue », tel qu'il est défini par le Grand Robert : « Liste méthodique des éléments d'une collection, accompagnée de détails, d'explications ». C'est ainsi que, dans *La Arcadia*, le narrateur égrène tous les noms des personnages représentés sur les tableaux :

Vio algunos retratos que para tiempos futuros estaban puestos, donde conoció al famoso duque de Sesa, don Diego de Mendoza, al maestro de Montesa, al divino Garcilaso, al cortesano Boscán, a Diego Mendoza ayo del duque de Alba, al discreto Cartagena y al quejoso Castillejo ; vio al capitán Aldana, al prudente Pedro Laínez, al docto Herrera, al marqués de Tarifa, al excelente portugués Camoes, al toledano Gregorio Hernández, a Cortereal y a don Francisco de Borja, comendador mayor de Montesa, al discreto marqués de Sarriá, a los duques de Osuna don Juan y don Pedro, al condestable de Castilla, al conde de Salinas, a don Luis de Vargas Manrique, a don Fernando de Acuña, al duque de Gandía, a don Alonso de Ercilla, al marqués de Montesclaros, al chileno Pedro de Oña, a don Rodrigo de Herrera, a don Felipe de Albornoz, a don Felis Arías Girón, a Nuño de Mendoza, al gallardo don Antonio de Ataíde, a Saa de Miranda, a Diego Bernáldez, a don Juan de Arguijo, al canónigo Tárraga, al valenciano Aguilar, al granadino Soto y los dos famosos jurisconsultos Berrío y don Francisco de la Cueva, al docto frey Miguel Cejudo y Miguel Sánchez, y los dos laureados y divinos ingenios Garay y Figueroa, y al universal en ciencias

⁵ *La Arcadia*, edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975 ; *El peregrino en su patria*, edición de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973 ; *Pastores de Belén*, edición de Antonio Carreño, Madrid, PPU, 1991.

⁶ « Ce terme, curieusement absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction, telle qu'elle apparaît dans une œuvre littéraire. Ainsi la description du bouclier d'Achille dans *l'Iliade* d'Homère, ou celle de la tapisserie de mariage de *Thétis et Pélée* chez Catulle, ou des tapisseries murales du château de Jeanne dans *Une vie* de Maupassant, ou des tableaux peints par Claude dans *L'Oeuvre* de Zola, ou de *L'Éclatante victoire de Sarrebrück* de Rimbaud » Philippe Hamon, *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 112.

⁷ Les principaux catalogues qui ne relèvent pas de l'*ekphrasis* sont la liste des comédias de Lope dans *El peregrino en su patria* et la « Exposición de los nombres poéticos y históricos » de *La Arcadia*. Étant donné que ces deux passages se trouvent dans le paratexte des œuvres et qu'ils forment des unités spécifiques, nous avons fait le choix de ne pas les intégrer à notre étude.

*don Ginés de Rocamora, sin otros muchos tan dignos de aquel lugar por sus milagrosos ingenios*⁸.

Nous ne citons qu'un extrait mais qui suffit à montrer combien le catalogue fonctionne sur la rhétorique de l'accumulation, en l'occurrence l'accumulation de noms qui, si on additionne tous les personnages, sont plus de soixante.

L'effet de liste est renforcé ici par la sécheresse descriptive. Nous avons affaire, en effet, à un inventaire (liste des noms) qui ne contient que très peu de prédicats, tout au plus quelque adjectif relevant d'une opération d'*aspectualisation* minimale⁹ (« famoso duque de Sesa », « divino Garcilaso »...), qui ne qualifie d'ailleurs pas l'œuvre d'art (le tableau en tant que représentation artistique) mais le personnage qu'elle représente, ce qui méritera commentaire à l'heure de déterminer les fonctions de ces descriptions¹⁰.

La liste trouve sa traduction sur le plan stylistique dans l'emploi de phrases syncopées et paratactiques, l'un des cas les plus flagrants se trouvant sans doute dans la description du livre *De suertes*, où il s'agit quasiment de style télégraphique. Le narrateur nous raconte que le berger Anfriso ouvre ce livre dont les douze titres sont cités ainsi :

<i>Vida,</i>	<i>que respondía a Aries.</i>
<i>Hacienda,</i>	<i>a Tauro.</i>
<i>Parientes,</i>	<i>a Géminis.</i>
<i>Herencia,</i>	<i>a Cáncer.</i>
<i>Hijos,</i>	<i>a León.</i>
<i>Enfermedad</i>	<i>a Virgo.</i>
<i>Casamiento,</i>	<i>a Libra.</i>
<i>Muerte,</i>	<i>a Escorpión.</i>
<i>Caminos,</i>	<i>a Sagitario.</i>
<i>Artes,</i>	<i>a Capricornio.</i>
<i>Amigos,</i>	<i>a Acuario.</i>
<i>Adversidades</i>	<i>a Piscis</i> ¹¹ .

Puis, chaque signe et sa « correspondance » vont être mis en relation avec les planètes, ce qui va donner lieu à douze descriptions, employant toutes le même « style télégraphique » ; citons, à titre d'exemple, les deux dernières concernant les deux derniers signes mentionnés :

Por amigos, a Acuario

<i>Saturno.</i>	<i>Provecho de un viejo.</i>
<i>Júpiter.</i>	<i>Amigos eclesiásticos.</i>
<i>Marte.</i>	<i>Soldados que ayudarán en ocasiones.</i>
<i>Sol.</i>	<i>Príncipe favorable.</i>

⁸ *La Arcadia*, p. 424-425.

⁹ « L'aspectualisation indique l'aspect de ce qui est décrit en mentionnant les *propiedades* (volume, taille, forme, couleur, etc.) et les *partes* (les éléments constitutifs) », Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999, p. 42.

¹⁰ Il y a dans *La Dorotea* (acte IV, scène 2, p. 345-351, édition de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1987) une galerie de portraits où l'on retrouve certains des noms cités (ceux des poètes en particulier) dans celle de *La Arcadia*. Les énumérations prennent exactement la même forme dans les deux textes.

¹¹ *La Arcadia*, p. 397.

Venus. Favor de mujer.
Mercurio. Favor de papelista o escribano en pleito.
Luna. Provecho de gente popular.

Por adversidades, a Piscis

Saturno. Muerte afrentosa fuera de su tierra y sin ayuda.
Júpiter. Buena y entre los suyos.
Marte. A traición, herida, o en la guerra.
Sol. Adversidad por envidia de privanza.
Venus. Enfermedades contagiosas.
Mercurio. Locura, frenesí y manía.
*Luna. Desgracias de noche y fortunas en la mar*¹².

Multiplication d'objets dans une galerie, multiplication des parties d'un même objet, déclinées à l'identique, toutes calquées sur le même modèle, comme dans l'exemple précédent... L'effet de liste est aussi dans cette reduplication qui se traduit sur le plan syntaxique par des parallélismes de construction. C'est donc une rhétorique de la répétition qui est mise en oeuvre dans le catalogue. Par exemple, toute la description de la galerie de marbre de Dardanio est construite sur la juxtaposition de phrases ayant toutes la structure de base suivante : démonstratif (« éste » ou « aquél ») + expression descriptive + « es » + nom du personnage :

*Éste de espantoso rostro, barba erizada y negra, vestido bárbaro y fiereza nunca vista, es el rey de los scitas, tirano de Sarcamanda y Taborlán famoso. Aquel invictísimo viejo cuyas canas alcanzaron poco menos de un siglo es el nuevo Catón, Andrea de Oria, príncipe de Amalfi...*¹³.

Au-delà de la structure syntaxique de chaque phrase, c'est même parfois l'organisation de chaque séquence descriptive qui se répète, comme dans la description des emblèmes pendus dans le temple de la Désillusion. C'est ainsi que l'on retrouve, vingt-et-une fois, le schéma suivant : nom du berger qui a produit l'œuvre, accompagné d'une petite indication biographique, précision à propos du support sur lequel il a peint l'emblème, description sommaire de la partie iconographique de l'emblème et citation de la partie écrite :

Selvagio, poeta, en una tabla de haya había pintado a la muda Angerona, diosa del silencio, que echaba un libro en el río del olvido, con esta inscripción encima :

Desengañéme.

Dinardo, cuyos altos pensamientos se habían atrevido a la grandeza de la hermosa Nísida, había puesto la antigua fábula del sátiro que, enamorado del fuego, se abrasó las manos por asirle, en un cuadro dorado que guarnecían dos sierpes, con este rétulo :

*No arrogancia,
Sino engaño de ignorancia*¹⁴.

¹² *La Arcadia*, p. 401.

¹³ *La Arcadia*, p. 227.

¹⁴ *La Arcadia*, p. 448.

Ou bien encore, dans *El peregrino en su patria*, chacun des portraits admirés par Celio dans les rues de Saragosse est présenté en suivant un schéma associant au nom du personnage l'anecdote le concernant :

*Vio al magnánimo Cimón, ateniense, de cuyas grandezas están llenas las historias de Plutarco, Justino y Herodoto, y aquel gran Sertorio, cuyas astucias escribe Gelio, y a quien Perpena, el mayor amigo que tuvo, quitó la vida cenando juntos, que esto hay que fiar de los más obligados a los beneficios y amistades recibidos. Vio al primer Cornelio, a quien llamaron Cipión, de quien tomó nombre esta ilustrísima familia, porque siendo su padre ciego, le guiaba y llevaba consigo en todas ocasiones, y Scipión, en la lengua romana, quiere decir lo mismo que báculo o arrimo...*¹⁵.

Par le jeu de l'accumulation et des répétitions de structures syntaxiques, le catalogue permet de dérouler à l'infini la description. Cette rhétorique du catalogue, couplée au procédé de l'*ekphrasis*, nous plonge au cœur de l'écriture lopesque.

Tout d'abord, les *ekphrasis* permettent à l'auteur de monter des catalogues coupés de l'univers de la diégèse par une frontière de niveau, étanche et infranchissable (à moins que le roman ne prenne une tournure fantastique) : représentation dans la représentation, œuvre dans l'œuvre, morceau détachable par excellence, l'*ekphrasis* permet donc à l'auteur de faire entrer dans son roman un univers qui peut être complètement étranger à l'univers de l'histoire qu'il raconte. Par exemple, dans *El peregrino en su patria* la diégèse est clairement marquée temporellement : « Su viaje dijo que era de Italia ; las gracias del año santo en el pontificado de Clemente Octavo »¹⁶, soit l'année sainte 1600. Mais grâce au procédé de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire grâce à la description d'un objet déjà constitué dans la diégèse comme œuvre d'art, l'auteur peuple son œuvre de personnages historiques se trouvant hors du cadre temporel de l'histoire racontée, comme Philippe II mort en 1598 et Sylla mort en 78 avant Jésus-Christ, etc. :

*Detúvose en mirar algunos de los retratos de la insigne casa de Austria, que sobre unas telas encarnadas y verdes adornaban gran parte de aquella ilustre calle llamada el Coso. Resplandecía entre ellos la cesárea y siempre augusta imagen del esclarecido rey, hijo, sobrino y tío de emperadores, don Felipe el Prudente, en cuya basa, y por su fresca muerte, había puesto su curioso dueño estos versos (...). Vio Celio en otro lienzo, que a éste correspondía, muchos retratos griegos y romanos, en cuya hermosa pintura, sacada de algunas antiguas medallas, ocupó la curiosa vista no poco espacio. Allí vio a Sila (...) Vio también aquel excelentísimo capitán Pirro, rey delos epirotas (...). Vio al magnánimo Cimón (...). Vio al primer Cornelio (...)*¹⁷.

Ou bien encore, si dans *La Arcadia*, l'histoire tourne autour des bergers arcadiques, l'astrologie trouve aussi une place dans le roman avec le livre *De suertes* introduit grâce à l'*ekphrasis*.

Dès lors, on imagine aisément combien ce procédé est en conformité avec certaines tendances d'écriture de l'auteur et surtout combien il est apte à les satisfaire.

¹⁵ *El peregrino en su patria*, p. 329.

¹⁶ *El peregrino en su patria*, p. 70.

¹⁷ *El peregrino en su patria*, p. 327-328.

Nous n'insisterons pas sur le fait que les galeries de portraits d'hommes illustres sont l'occasion de glisser un petit hommage flatteur à quelque mécène ou homme influent, en citant son nom, accompagné de quelque adjectif élogieux, au milieu de celui de grands hommes. Il y a là une forme d'exagération, de rhétorique de l'hyperbole dont l'objectif évident est de flatter la vanité dudit mécène. Si cette tendance à la flatterie est un trait assez remarquable chez Lope¹⁸, dans le cas présent, l'auteur ne fait que perpétuer une façon de faire que l'on trouvait déjà chez ses prédécesseurs du roman pastoral. Montemayor, dans la galerie de portraits ornant une colonne octogonale du palais de Felicia, faisait figurer don Luis de Vilanova, le père de don Juan de Vilanova à qui il avait dédié *La Diana*¹⁹. Lope, dans la galerie de marbres de Dardanio cite, entre autres, don Fernando de Castro, au sujet duquel Edwin S. Morby nous dit :

El motivo de nombrar aquí a D. Fernando de Castro es evidentemente el de complacer a otro vástago, D. Pedro Fernández Ruíz de Castro, marqués de Sarriá, luego conde de Lemos, protector de Cervantes y de Lope, a quien éste sirve de secretario al estamparse por primera vez la novela. Tiene su interés observar con qué frecuencia los « héroes » de la lista, algunos de ellos relativamente desconocidos hoy, están incluidos por idéntico deseo de halagar a un prócer de su linaje, contemporáneo de Lope²⁰.

Plus largement, grâce au procédé de l'*ekphrasis*, Lope fait entrer dans ses œuvres tous les thèmes qui lui sont chers et dont nous pourrions dire qu'ils font partie de son univers mental, comme, par exemple, l'astronomie ou l'astrologie.

Ajoutons à cela deux données plus spécifiques : l'une concernant la description en général, l'autre la façon d'écrire sous forme de catalogue, et nous comprendrons mieux que ces passages reflètent particulièrement certaines tendances de l'auteur.

Premièrement, soulignons avec Philippe Hamon que « décrire ce n'est jamais décrire le réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques, où les *officinae*, les *florilèges*, les *polyantheae* ont déjà découpé, à des fins pédagogiques, les premières listes des morceaux choisis descriptifs pris aux meilleurs auteurs de l'antiquité »²¹. Et il est vrai que c'est sans doute dans ces morceaux descriptifs que l'on retrouve le plus nettement, chez Lope, la trace des *officinae* et des *polyantheae* mais aussi celle d'autres œuvres appartenant au

¹⁸ Tendance à la flatterie soulignée entre autres par Agustín G. de Amezáa qui écrit : « Por grande que fuera su talento, por fabulosa y casi mitológica su creación literaria, y por mucho que descuelle en el conjunto de su obra sobre las más grandes figuras de nuestra historia literaria, Herrera, Cervantes, Góngora, Quevedo y Calderón, tengo para mí que ninguno de ellos hubiera escrito nunca, ni aun en las vehemencias y extremos de la más profunda gratitud, amor o adhesión, conceptos tan bajos, tan serviles, tan increíblemente adulatorios », Agustín G. de Amezáa, « Lope de Vega en sus cartas », *Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*, I, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1935, p. 465. Si cette remarque du critique est inspirée par la correspondance privée de Lope avec son mécène le duc de Sessa, il n'en demeure pas moins qu'on retrouve aussi cette tendance à la flatterie quand on examine son œuvre littéraire.

¹⁹ « En otro cuadro del padrón estaba un caballero armado y por las armas sembrados muchos escudos pequeños de oro, el cual, en el valor de su persona, daba bien a entender el alta sangre de a do procedía, los ojos puestos en otros muchos caballeros de su antiguo linaje. El letrado que a sus pies tenía decía desta manera :

Don Luis de Vilanova soy llamado,
Del gran marqués de Trans he procedido... »

Jorge de Montemayor, *La Diana*, edición de Juan Montero, Barcelona, Crítica, p. 183.

²⁰ *La Arcadia*, note 36, p. 231.

²¹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 13.

genre pratiqué par notre auteur²². De plus, l'idée que « décrire ce n'est jamais décrire le réel » trouve une double résonance dans le cas des *ekphrasis* : s'agissant de la description d'une œuvre d'art déjà constituée comme telle dans l'histoire, il est aisé non seulement d'en placer un grand nombre dans le roman pour l'orner, comme on pendrait une multitude de tableaux dans son salon, mais encore de faire passer ces morceaux descriptifs d'un livre à l'autre sans faire violence à la cohérence du livre d'accueil. Ainsi, pour décrire la galerie de marbres de Dardanio, Lope s'est fortement inspiré de la description des tableaux peints sur la colonne du temple de Felicia dans *La Diana* de Montemayor et surtout de celle de la galerie de marbres de la grotte d'Erión, dans *El pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo ; il va même dans certains cas, comme le montre Rafael Osuna²³, jusqu'au plagiat, en prélevant tel ou tel passage pour le placer dans son roman, comme on décroche un tableau dans une maison pour le mettre dans une autre.

Deuxièmement, la façon de présenter sous forme de liste, de catalogue, favorise la tendance à l'encyclopédisme et représente sans doute l'un des ressorts de la démesure et de l'exubérance de l'auteur. En effet, le catalogue a ceci de particulier c'est qu'il peut être déroulé à l'infini. Exempt de tout bornage et de toute structure interne, il n'a de limite que celle que veut lui donner l'auteur dans l'infini du savoir. Dès lors, on comprend aisément combien cette façon d'écrire est en conformité avec la plume de Lope. Par exemple, revenons sur la galerie de Dardanio et ses modèles pour souligner que là où Montemayor signale la représentation de quinze grands hommes et cite six épigrammes, Lope fait figurer quarante grands hommes et quarante épigrammes : rhétorique de l'accumulation et de l'hyperbole, écrivions-nous un peu plus haut !

Cette démesure, qui apparaît de façon flagrante et qui peut être indigeste pour un lecteur contemporain, montre encore une fois combien Lope se plaît à manier ce savoir livresque tiré, la plupart du temps, des *polyantheae*. Mais il n'y a pas que cela, les catalogues livrent aussi parfois des clefs de lecture pour comprendre les oeuvres. .

Pour en finir avec la galerie de Dardanio, elle a certes une fonction ornementale évidente qui correspond aux goûts d'une époque, mais pas uniquement : elle fonctionne aussi comme une anticipation, comme le suggère le narrateur, en semblant annoncer le remède qui va guérir Anfriso de son mal d'amour : « Con estas varias quimeras, que sin estar hechas con el arte transmutatoria le obligaban a creer que formalmente las había, engañaba Dardanio la imaginación del enamorado Anfriso »²⁴. Rappelons, en effet, que le secret de la guérison du mal d'amour d'Anfriso se trouvera dans l'occupation intellectuelle censée lui faire oublier Belisarda. La visite de la galerie de Dardanio et la solution que celle-ci représente face aux tourments d'un esprit amoureux annoncent la visite du temple de Polinesta dont notre berger ressortira transformé puisqu'il ne sera plus amoureux.

Cette transformation est mise en relief aux deux moments-charnières de l'entrée du personnage dans le temple et de sa sortie. En effet, avant la visite au temple, la sage Polinesta prend en main notre berger : elle a une conversation avec lui au sujet de l'amour et de l'oisiveté ; puis elle l'isole, le fait changer de vêtement, avec toute la symbolique du changement de peau et de vie que cela comporte, d'ailleurs soulignée par la comparaison, dans le texte, avec le changement de peau de la couleuvre ; à cela

²² Pour une étude des sources de certains des passages descriptifs de *La Arcadia*, voir Rafael Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega : génesis, estructura y originalidad*, Madrid, 1973 (Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXVI), p. 170-171, p. 181, p. 181-186, p. 191-193.

²³ Rafael Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega, génesis, estructura y originalidad*, p. 183-184.

²⁴ *La Arcadia*, p. 246.

s'ajoute la symbolique de la grotte de laquelle le personnage va sortir par une petite porte, comme s'il renaissait. On peut lire :

Polinesta llevó a Anfriso a su escondido estudio ; el cual, como si hubiera bebido en las famosas fuentes de Boecia que la una da memoria y la otra le quita, así estaba divertido y suspenso. Desnudóle la sabia aquellos antiguos vestidos, como entre dos piedras lo suelen hacer las culebras, y puesta en su lugar una blanca y resplandeciente túnica, sacó a los dos pastores por una pequeña puerta que al fin de la espaciosa cueva estaba²⁵.

Puis, à la fin du parcours dans les temples de Polinesta, de l'astrologie et de la poésie, espèce de parcours initiatique, la transformation réussie du protagoniste transparait dans la réponse qu'il donne à la question de Polinesta :

Le preguntó Polinesta a Anfriso si se acordaba de Belisarda ; a quien con una honesta vergüenza respondió el arrepentido mancebo que lo estaba tanto que no sólo no se acordaba de su hermosura, pero que si podía ser justo aborrecella, le pesaba de haberla querido ; pues ocupando el tiempo en semejante género de vida, tan distraído había estado de aquella virtuosa senda por cuyos pasos tan célebres ingenios y valerosos hombres habían merecido el lugar de aquellos retratos²⁶.

Or, le moteur de cette transformation est l'occupation intellectuelle, c'est-à-dire la consultation du livre *De Suertes* et la contemplation des œuvres d'art qui sont traduites dans le texte par des *ekphrasis* présentés sous forme de catalogues. Là aussi nous sortons donc de la pure fonction ornementale²⁷.

D'autres fois, sans jouer un rôle dans le déroulement de l'histoire, certains catalogues représentent une illustration (au sens iconographique et aussi argumentatif du terme) de l'un des axes majeurs de l'œuvre dans laquelle ils sont inclus. Nous pensons en particulier à la liste d'emblèmes qui se trouve dans *La Arcadia*²⁸ et à celle figurant dans *Pastores de Belén*²⁹. La première se manifeste sous forme de tableaux accrochés dans le temple de la Désillusion. Il nous est dit que chacun de ces tableaux a été réalisé par des bergers désillusionnés, et, pour Rafael Osuna, le fait que ceux-ci, à l'exception de Belardo, n'apparaissent pas dans la narration « revela la carencia de funcionalidad novelística de este pasaje »³⁰. Nous ne partageons pas ce point de vue

²⁵ *La Arcadia*, p. 405-406.

²⁶ *La Arcadia*, p. 425-426.

²⁷ Mais la fonction ornementale passe difficilement au second plan car Lope n'exploite pas jusqu'au bout le procédé du personnage porte-regard. En effet, s'il y a bien un personnage porte-regard, en réalité, les descriptions ne sont pas présentées comme des expériences perceptives dudit personnage : il n'y a pas de réelle focalisation interne qui, à travers la description, révélerait l'état d'esprit du personnage, et ce pour deux raisons principales : soit à cause de la sécheresse descriptive du catalogue qui ne révèle rien sur le personnage qui regarde, soit à cause de la domination du narrateur omniscient qui prend rapidement le relais.

²⁸ *La Arcadia*, p. 442-449.

²⁹ *Pastores de Belén*, p. 250-257.

³⁰ En revanche, dans *El peregrino en su patria*, la liste d'emblèmes dessinés sur les murs de la prison par Everardo, personnage que l'on retrouvera dans l'histoire, sont, d'après ce qu'indique le narrateur, en relation avec sa vie ; celui-ci, après les avoir décrits, précise : « Estas y otras curiosidades con que este caballero engañaba su larga prisión, y a propósito de sus desventuras escribía, adornaban el aposento » (p. 97-98) : ces emblèmes sont donc autant d'indices à décrypter qui nous livrent des bribes du passé du protagoniste, comme des « analepses iconographiques ». Puis, pendant qu'il raconte son histoire et plus

dans la mesure où le sujet de ces emblèmes est précisément la désillusion, désillusion qui signe le terme du parcours du personnage et scelle le propos didactique de l'œuvre. Il s'agit d'enseigner en suscitant l'émotion grâce à l'image et à la poésie. On peut faire la même remarque pour ceux qui se trouvent au livre II de *Pastores de Belén* : là aussi, il s'agit d'œuvres réalisées par des bergers qui sont accrochées aux arbres à l'occasion de la fête organisée en l'honneur de la naissance de Jean, le fils d'Elisabeth. Tous tournent autour de thèmes religieux, en l'occurrence la naissance de Jean et celle du Christ : si les emblèmes traitant de la naissance du Christ ont, sur le plan narratif, une valeur d'anticipation, cette naissance, qui représente le point culminant du récit, n'ayant pas encore eu lieu (il faudra attendre le livre III), tous participent au didactisme religieux de l'œuvre grâce à l'émotion suscitée par l'image — les techniques visuelles et plastiques aptes à susciter l'émotion étaient d'ailleurs largement utilisées dans la prédication religieuse³¹ — et par la poésie.

Le catalogue lopesque apparaît comme un voyage au cœur de l'art : égrenant patiemment les éléments de collections de tableaux, de sculptures ou d'emblèmes, l'auteur nous met devant les yeux de véritables catalogues illustrés, non par des dessins ou des gravures mais par des mots. A la fois simple en ce qui concerne les structures syntaxiques qui le sous-tendent et luxuriant dans son déroulement infini, le catalogue est le lieu où Lope fait entrer dans l'œuvre ses sujets de prédilection et semble nous livrer, avec délice, l'étendue de son savoir. Ornant la prose, participant à la variété des formes et des sujets si chère à l'auteur, le catalogue est aussi un instrument pratique grâce auquel Lope peut flatter un mécène ou un homme influent. S'il s'agit là des aspects les plus visibles, une lecture attentive des œuvres révèle que le catalogue contient des clefs de lecture des romans. En ce sens, il fait partie, selon nous, de tous ces passages qui ont été souvent considérés, à tort, par la critique comme des digressions inutiles et pompeuses alors que, au contraire, ils entrent dans un réseau de sens complexe que l'auteur tisse dans ses œuvres et qui n'en finit pas de se dévoiler au fil des lectures.

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous nous intéresserons au catalogue, forme très présente dans l'œuvre de Lope de Vega. A travers l'étude de quelques exemples tirés des trois romans de l'auteur (*La Arcadia*, *El peregrino en su patria* et *Pastores de Belén*), nous essayerons de montrer comment ce type de description est écrit et nous nous interrogerons sur ses finalités objectives.

RESUMEN

En este artículo, nos interesaremos por el catálogo, forma muy presente en la obra de Lope de Vega. A través del estudio de unos ejemplos sacados de las tres novelas del autor (*La*

précisément les circonstances qui l'ont conduit en prison (liées à Mireno, Lucrecia et Telémaco), Everardo revient sur les emblèmes et en livre le sens à Pánfilo : « Admirado Mireno y como fuera de sí me confesó entonces lo que pasaba, y cómo, rendida Lucrecia a sus papeles, paseos y servicios, le había hecho dueño de su libertad, entregándole el mal guardado tesoro de los cien ojos de Telémaco, que por eso he puesto allí aquel jeroglífico de Mercurio y Argos y aquel verso de Vespasiano Estroza. Que amor sutil al más celoso engaña. », *El peregrino en su patria*, p. 101.

³¹ Voir l'introduction d'Antonio Carreño à son édition de *Pastores de Belén*, p. 30.

Arcadia, El peregrino en su patria y Pastores de Belén), trataremos de mostrar cómo se escribe este tipo de descripción y nos interrogaremos sobre sus finalidades objetivas.

MOTS CLÉS

Lope de Vega, romans, *La Arcadia, El peregrino en su patria, Pastores de Belén*, catalogue, liste, *ekphrasis*, description, rhétorique, érudition, art, digression.

PALABRAS CLAVE

Lope de Vega, novelas, *La Arcadia, El peregrino en su patria, Pastores de Belén*, catálogo, lista, *ekphrasis*, descripción, retórica, erudición, arte, digresión.

BIBLIOGRAPHIE

Amezúa, Agustín G. de, « Lope de Vega en sus cartas », *Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*, I, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1935.

Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1947, traduction française de J. Bréjoux, Paris P.U.F., 1956.

Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
La description littéraire, Paris, Macula, 1991.

Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999.

Milly, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 2001.

Montemayor, Jorge de, *La Diana*, edición de Juan Montero, Barcelona, Crítica.

Osuna, Rafael, *La Arcadia de Lope de Vega : génesis, estructura y originalidad*, Madrid, 1973 (Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXVI).

Vega Carpio, Lope de, *La Arcadia*, edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
La Dorotea, édition de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1987.
Pastores de Belén, edición de Antonio Carreño, Madrid, PPU, 1991.
El peregrino en su patria, edición de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973.