Du pinceau à la plume, de la peinture à la prose: Pastores de Belén de Lope de Vega

Florence Raynie

▶ **To cite this version:**

Florence Raynie. Du pinceau à la plume, de la peinture à la prose: Pastores de Belén de Lope de Vega. Cahiers de Narratologie, 2005, 6, pp.95-108. hal-00567200

HAL Id: hal-00567200
https://hal.science/hal-00567200

Submitted on 18 Feb 2011

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.

Du pinceau à la plume, de la peinture à la prose :

***Pastores de Belén* (1612) de Lope de Vega**

Florence Raynié, Université de Toulouse-Le Mirail

Le roman pastoral « a lo divino » de Lope de Vega, *Pastores de Belén*[1] (1612), met en scène un groupe de bergers occupés à retracer la naissance du Christ, événement dont ils sont contemporains. Ce récit est pris en charge par un narrateur extra et hétérodiégétique[2] à la troisième personne qui, dans les passages digressifs, prend souvent la parole à la première personne pour commenter son propre récit.

Ce roman comporte quelques représentations d'œuvres d'art, au moyen du procédé rhétorique de l'*ekphrasis* : selon les termes de Philippe Hamon, il s'agit de « 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 »[3].

[1] L'édition utilisée dans ce travail est celle d'Antonio CARREÑO, Barcelona, PPU, 1991.

[2] GENETTE, Gérard : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

[3] HAMON, Philippe : *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p.112. Voir aussi pp.7-9, 111-121.

Je me propose d'étudier une de ces représentations, en fait une petite peinture sur bois qui a été réalisée par un protagoniste du roman, un berger nommé Frondoso. Bien qu'il n'apparaisse qu'une seule fois dans l'œuvre, ce petit tableau sans titre est mis en exergue dans une digression où le narrateur revendique son caractère fictif.

Cette représentation est intéressante non seulement parce qu'elle fait l'objet d'une description en prose puis en vers mais également parce qu'elle donne lieu à une réflexion métatextuelle sur le rapport entre la peinture et la poésie, et plus précisément sur le passage de la toile à la page.

Après avoir analysé les modalités d'insertion de cette œuvre picturale dans le tissu textuel et la réflexion métatextuelle qu'elle génère, je m'attacherai à mettre en évidence les fonctions de cette représentation artistique dans le roman de Lope.

Au cinquième et dernier livre, des bergers sont réunis, conformément aux conventions du roman pastoral, dans un *locus amoenus*, en l'occurrence un pré, au bord d'un ruisseau cristallin et, tandis que leurs brebis paissent, ils se divertissent en conversant et en récitant des poèmes. Après une série de trois chants sur la Trinité, une bergère relance l'activité du groupe : « ¿ Qué os parece que hagamos, dijo Elifila, ya que nos habemos juntado aquí, si bien es tarde ? »[4]. C'est alors que, sollicité par Lucela (« Díganos, dijo Lucela, alguna cosa el *Rústico* »), le berger Llorente, alias *Rústico* se propose de montrer à ses compagnons une peinture sur bois —œuvre du berger Frondoso— qu'il porte sur lui.

La première information que *Rústico* donne, au style direct, sur cette œuvre concerne le caractère imaginaire de la scène représentée :

[4] *Pastores de Belén* , p. 544.

… « Ingeniosa pintura de Frondoso, no porque él haya retratado estas figuras del natural, ni habiéndolas visto juntas, porque después de nacidos estos soberanos Niños no pienso yo que se han visto, que ya sabéis todos cómo se vieron en los santísimos claustros de su madres, María e Isabel, primas »[5].

La proposition subordonnée de cause qui vient expliquer par la négative l'adjectif « ingeniosa » semble indiquer que, dans le cas présent, l'art du peintre n'a pas consisté à peindre d'après les modèles (« no porque él haya retratado estas figuras del natural ») ni à copier une scène réelle (« ni habiéndolas visto juntas »). Effectivement, d'après les sources bibliques, Elisabeth donne naissance à Jean une fois que Marie est rentrée chez elle, après être restée trois mois auprès de Zacharie et Elisabeth[6], ce qui rend impossible tout contact entre les deux enfants. Ce n'est donc pas l'imitation fidèle de la réalité et de l'histoire qui sont valorisées ici mais la capacité du peintre à inventer, à imaginer une scène. Le narrateur revient d'ailleurs sur ce point un peu plus loin : « …la tabla, que el diligente pastor había sacado de su devota imaginación »[7]. La peinture reste néanmoins une imitation de la nature (« este divino arte, émulo de la naturaleza »)[8] mais pas une imitation servile, sans doute une imitation sélective ou idéalisée.

Ces remarques révélatrices d'une certaine conception de la peinture sont relayées par une réflexion sur la difficulté à passer de la toile à la page écrite. Comme chaque fois qu'il y a un commentaire métatextuel, c'est un narrateur personnel, à la première personne du singulier, qui envahit le

---

[5] *Op.cit.,* p. 546.

Au livre II, il a déjà été fait allusion à la communication entre Jésus et Jean alors qu'ils étaient encore dans le ventre de leur mère : « Yo dejo a vuestra consideración los coloquios que los dos benditos niños tendrían entre sí, las reverencias que Juan haría a su primo todas las veces que Isabel y María se encontrasen al salir y entrar en los aposentos, que quien supo regocijarse de seis meses con su vista también sabría respetarle y agradecerle el tiempo que, hasta que él saliese a la luz del mundo, le acompañaba », p. 241.

[6] Luc, I, 39.

[7] *Pastores de Belén*, p. 547.

[8] *Op. cit.*, p. 546.

texte. Ce narrateur montre tantôt sa domination sur la matière littéraire, tantôt, comme ici, sa faiblesse :

> La tabla que el Rústico enseñaba a los pastores no acertará mi pluma a pintarla, por la cortedad de mi ingenio y la falta de colores retóricos[9].

En effet, outre la modestie propre à la rhétorique de la *petitio benevolentae* (« la cortedad de mi ingenio »), le narrateur met en avant son impossibilité de passer d'un code à l'autre, de la couleur aux mots. Si, le verbe « pintar » convient autant à la peinture qu'au discours, au sens propre pour l'une et au figuré pour l'autre, l'expression « falta de colores retóricos »[10] qui unit en un même syntagme l'outil propre à chaque art (la couleur pour la peinture, la rhétorique pour le discours) met en relief la faiblesse des mots. On peut remarquer que le narrateur insiste sur le manque de couleurs rhétoriques aptes à rendre les vraies couleurs (« ya que no le haya dado la hermosura de los colores. ») alors qu'il ne fait pas allusion, par exemple, à une possible difficulté à restituer les lignes tracées par le pinceau.

Si sur cette question des couleurs, le narrateur met la prose et la poésie sur le même plan, pour le reste, il souligne la supériorité de cette dernière quand il s'agit d'exprimer par des mots ce qui est représenté sur la

---

[9] *Ibidem*, p. 546.

[10] Deux interprétations de l'expression « la falta de colores retóricos » sont possibles : soit le narrateur souligne les carences de sa propre palette rhétorique, de son propre discours. Cette lecture est justifiée par la présence de l'adjectif possessif « mi » (« la cortedad de mi ingenio y la falta de colores retóricos ») et par le ton humble du narrateur dans cette phrase. Soit il insiste sur les faiblesses de tout discours. Je préfère cette seconde lecture car le raisonnement du narrateur a une portée générale (« la poesía es pintura de los oídos… », « ya que no le haya dado la hermosura de **los** colores » etc.) qui s'inscrit dans les conceptions de l'époque : sur le rapprochement entre peinture et rhétorique à la Renaissance et à l'âge baroque, voir Rensselaer W. Lee : *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIe siècles*, traduction et mise à jour par Maurice Brock, Paris, Macula, 1991, pp. 183-186.

toile : « Mas ¿ para qué me canso en pintarla, pudiendo mejor con los versos ? » et en donne l'explication immédiatement après, dans une construction chiasmatique (poésie/peinture/peinture/poésie) où les deux arts se rejoignent dans une référence aux sens (ouïe, vue): « pues es sin duda que la Poesía es pintura de los oídos, como la pintura poesía de los ojos ». Il n'y a là rien de très original puisque durant toute la Renaissance et le Baroque, les traités tant sur la littérature que sur l'art insistent sur l'étroite relation qui existe entre la peinture et la poésie. On trouve, par exemple, une remarque analogue à celle de Lope chez un critique d'art comme Giovanni Paolo Lomazzo : « … tanta esser la conformità della Poesia con la pittura, che, quasi natte ad un parto, l'una pittura loquace e l'altra poesia mutola s'appellarono »[11]. Ce critique, contemporain de Lope, cite l'aphorisme attribué à Simonide de Cos par Plutarque[12] ; c'est une pratique courante chez les critiques de cette époque de reprendre les textes des Anciens qui avaient déjà établi cette comparaison, en particulier Aristote (*Poétique*, I-II), Platon (*République*, 10.605 a), Cicéron (*Tusculanas*, V, 5.39.114) et Horace avec la fameuse formule « ut pictura poesis » (*Art Poétique*, v.361 et suiv.), souvent sortie de son contexte et abusivement infléchie dans le sens d'une parenté beaucoup plus étroite entre peinture et poésie que celle mentionnée par Horace[13].

---

[11] LOMAZZO, Giovanni Paolo *: Trattato dell'arte della pittura, scotura et architettura*, Milan, 1585, VI, 66, p. 486 (édition de R.P. Ciardi, *Giovani Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti,* Florence, 1975, II, p. 420. « … la poésie a une telle conformité avec la peinture que, nées pour ainsi dire d'un même accouchement, l'une fut appelée peinture parlante et l'autre poésie muette. ». D'ailleurs, la théorie picturale n'ayant pas de tradition, les critiques de la Renaissance et du Baroque reprennent la théorie antique de la littérature pour l'appliquer à la peinture : cf. Rensseler W. Lee : *op. cit.*, p.5 et suiv., Philippe Hamon, *op. cit.*, p.7.

[12] PLUTARQUE, *De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c.

[13] Pour plus de précisions, voir BRUGIÈRE Bernard, LEMARDELEY Marie-Christine et TOPIA André (textes réunis par) : *L'art dans l'art*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 10-11.

Il est donc évident que le narrateur place la poésie au-dessus de la prose. Mais en quoi est-elle supérieure pour lui ? La prose ne peut que préciser les actions des personnages représentés sur la toile et suggérer leurs sentiments, comme le montre la formule « baste decir que » qui, située après la phrase négative déjà citée « La tabla que el Rústico enseñaba a los pastores no acertará mi pluma a pintarla… », permet de mettre en relief les limites de la prose :

> Baste decir que la Virgen estaba mirando a Jesús, que se levantaba de una cuna a abrazar al niño Juan, haciéndole con la mano derecha cosquillas en la garganta, de que Jesús se alegraba y Juan se reía, si bien mostraba algún sentimiento. Allí estaban Isabel y José, y el anciano Sacerdote Zacarías[14].

Le narrateur choisit donc de décrire cette scène en vers. Voici le sonnet qui lui est consacré :

> En este lienzo el Verbo soberano,
> que al suelo descendió desde las sillas
> del Cielo, de la cuna y las mantillas
> se levanta a abrazar su primo hermano.
>
> Sintiendo el niño la sabrosa mano,
> encoge la garganta a las cosquillas,
> admirando tan altas maravillas
> María e Isabel y el santo anciano.
>
> ¡ Qué bien mostró el pintor en burlas tales,
> que Cristo a Juan le prueba la garganta
> para otras veras, a otra edad iguales !
>
> Sufridlas, Juan, pues con destreza tanta
> os pone ahora Cristo las señales
> por donde os corten la cabeza santa.

[14] *Pastores de Belén*, p. 546.

Dans le commentaire qui suit ce sonnet, le narrateur donne son point de vue et attire l'attention sur ce qu'il croit être les deux atouts de la poésie par rapport à la prose : « Yo pienso que de esta manera habré pintado mejor el lienzo, y por dicha expreso el concepto del pintor con las palabras ». Ainsi, le premier atout réside dans la capacité de peindre : grâce à la dilogie du verbe « pintar », le narrateur rapproche l'art du peintre et du poète : ce dernier, plus que le prosateur, est capable de « peindre » au sens figuré comme le peintre peint au sens propre. Le deuxième réside dans la capacité d'exprimer « l'idée » du peintre ; pour essayer de comprendre ce que renferme le terme « concepto », il est sans doute utile de revenir sur le sonnet.

Sans prétendre en faire une explication de textes, on peut remarquer que les deux quatrains sont consacrés à une description du tableau qui est assez proche de la description en prose : ce sont les mêmes termes qui sont utilisés (« se levanta », « cuna », « mano », « garganta », « cosquillas » mais les désignations sont un peu différentes dans le sonnet (« Jesús »/ « el Verbo soberano », « niño Juan »/ « primo hermano », « Virgen »/ « María », « el anciano Sacerdote Zacarías »/ « el santo anciano »), l'adjectivation y est plus riche (« soberano », « sabrosa », « altas », « santo ») et bien sûr on y trouve toute la puissance émotive de la musicalité. En revanche, une nouvelle idée est développée dans les tercets par rapport au passage en prose. En effet, le poète, dans un commentaire élogieux du tableau, remarque que le peintre a su exprimer autre chose que la scène effectivement représentée. A travers l'opposition entre « burlas tales » et « otras veras », le poète montre que dans cette scène de jeu, de plaisanterie enfantine, le peintre a suggéré une scène postérieure : « a otra edad iguales ». Le lien entre les deux épisodes est la gorge ; dans la scène entre les deux enfants, cette partie du corps devient le centre d'intérêt grâce à la main qui vient la chatouiller. Cette focalisation sur la gorge acquiert une valeur prophétique (Frondoso est censé avoir peint cette scène avant la naissance du Christ ou peu après) et donne à voir la

scène de Jean décapité[15]. La peinture étant un art de l'espace, le double sens du tableau ne peut être que spatial puisque deux époques différentes sont représentées simultanément dans l'espace unique de la toile. Là réside la notion de « concepto » : le poète espère avoir restitué ce double sens du tableau, tout simplement en développant l'idée, dans le sonnet, que le tableau présente pour ainsi dire deux scènes (alors qu'il n'y a aucune allusion à la mort de Jean dans le passage en prose), mais aussi en traduisant la force de la spatialité propre à la peinture grâce à la force de la temporalité de la poésie. En effet, le poète ne peut pas restituer cette double scène dans une vision globale et simultanée comme le fait la peinture, il ne peut qu'offrir une vision progressive, graduelle, au fil des mots. Mais il tire le plus grand profit de cette contrainte temporelle puisqu'il attend la chute du sonnet pour dévoiler cette deuxième scène dans toute sa froide réalité : « por donde os corten la cabeza santa ».

Ainsi, pour le narrateur, même si la poésie ne peut pas restituer les couleurs de la toile, elle est, malgré tout, beaucoup plus apte que la prose à décrire un tableau et à capter son essence, son sens profond. S'il souligne que la prose est tout juste bonne à décrire les actions des personnages et leurs sentiments, il faut cependant ajouter que, à l'encontre de ce qu'il affirme, il va beaucoup plus loin dans l'utilisation qu'il en fait pour décrire un tableau.

En effet, bien que l'intermède pictural semble prendre fin par un retour au récit, le narrateur y revient une dernière fois au détour d'une proposition subordonnée temporelle introduite par « ya que », employé avec sa valeur archaïsante de « après que » :

> Mas volviendo a nuestros pastores, ya que hubieron mirado la tabla, que el diligente pastor había sacado de su devota imaginación, y aunque en tan pequeño espacio, la

[15] Saint Jean-Baptiste fut décapité en 31. Salomé obtint par ses danses de son oncle Hérode Antipas, que la tête de Jean lui soit apportée sur un plat car il avait blâmé l'union d'Hérode Antipas avec Hérodiade, mère de Salomé et épouse du frère d'Hérode (Matthieu, XIV, 3).

> simetría de las figuras, la perspectiva del edificio, y por una ventana alguna parte en lejos de los países de los campos, volvieron a renovar a los pastores las excelencias del hijo de Isabel…[16]

Ces quelques lignes nous apportent de nouvelles informations sur le tableau ; cette fois la description se fait plus technique puisqu'elle porte sur la composition. Certes, le lecteur est renseigné sur les sujets : « personnages », « édifice », « paysages», mais ces mots ne sont que compléments de nom, les termes vedettes étant « symétrie » et « perspective ». Le narrateur semble même développer cette notion de perspective dans la troisième expression (« y por una ventana alguna parte en lejos… »). Bien qu'elle soit reliée aux autres par la conjonction de coordination « y » qui en fait un troisième élément indépendant, après la symétrie et la perspective, il est évident que l'évocation du paysage vu à travers une fenêtre sert aussi à expliquer comment la perspective fonctionne techniquement dans ce tableau : ce paysage donne l'impression de troisième dimension dans l'espace bidimensionnel de la toile[17]. Mais ce qui impressionne surtout le narrateur, c'est la profusion des éléments sur une surface aussi restreinte : « y aunque en tan pequeño espacio » Et, encore une fois, il parvient à restituer cet effet produit par la peinture grâce aux mots. Il nous donne d'abord une vision globale « hubieron mirado la tabla » puis il promène notre œil (ou plutôt notre esprit) sur les différents détails de la toile : la symétrie des personnages, la perspective de l'édifice, pour enfin le laisser s'échapper par cette fenêtre où le regard va se perdre ; tout cela exprimé avec un rythme ternaire croissant qui donne une impression d'accumulation et de gonflement traduisant la profusion et la richesse du tableau : « la simetría de

[16] *Pastores de Belén*, p. 547.

[17] Sur l'importance de la notion de perspective durant le Baroque, voir OROZCO DÍAZ, Emilio : *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 1-13. ORTEGA Y GASSET, José : « Sobre el punto de vista en las artes », *Obras completas*, IV, Madrid, 1957, pp. 452-453.

las figuras, la perspectiva del edificio, y por una ventana alguna parte en lejos de los países de los campos ».

Reste maintenant à s'interroger sur les fonctions de cette représentation picturale dans le roman.

D'abord, force est de constater que ce passage de *Pastores de Belén* est présenté comme une digression. Certes, il ne comporte pas une cheville d'ouverture, ce qui est somme toute assez normal, comme le souligne Randa Sabry :

> Nombre de digressions ne comportent pas de marques inaugurales. Tout s'y passe comme si le digresseur ne se rendait compte qu'après coup qu'il a dévié de son chemin[18].

En revanche, il présente la marque caractéristique du retour au sujet, après l'excursus : « mas volviendo a nuestros pastores » :

> La marque terminale mime le mouvement d'une découverte : découverte d'une limite extrême, d'un « plus rien à ajouter » qui amène le développement discursif en cours à reconsidérer son statut et à se reconnaître soudain, en l'absence de toute possibilité de prolongement, comme un embranchement hors sujet. Et par un « revenons à notre histoire » (ou « à notre thème », etc.), à s'inscrire du même coup comme hors sujet[19].

Dès lors, on peut attribuer à cette représentation artistique quelques-unes des fonctions de la digression, en particulier la fonction ornementale puisque le texte est enrichi, enjolivé par la description d'une œuvre d'art,

[18] SABRY, Randa : *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, éd. de l'Ecole des Hautes Études en Science Sociales, 1992, p. 224.

[19] *Op. cit.*, pp. 224-225.

dont une partie importante, qui plus est, est faite en vers[20], et aussi la fonction réflexive dans la mesure où l'insertion de l'œuvre d'art dans le tissu textuel génère une réflexion sur l'activité même de décrire.[21]

Outre la fonction ornementale et la fonction réflexive, la représentation artistique a une troisième fonction tout à fait révélatrice de l'esthétique lopesque et qui correspond à un souci permanent, presque obsessionnel, de varier afin ne pas lasser le lecteur et qui va beaucoup plus loin que le simple souci d'orner ou que la mode des miscellanées, tous deux caractéristiques du Baroque ; pour ce faire, il introduit dans sa prose toute sorte de matériaux : chants, danses, poèmes, énigmes, emblèmes, hiéroglyphes… La description d'une œuvre d'art fait partie de ce matériel apte à briser la monotonie du récit tant redoutée par l'auteur[22].

Ensuite, la représentation artistique joue le rôle d'un miroir partiel de l'œuvre, au moyen du procédé de la *mise en abyme*. En effet, dans le récit principal qui tourne autour de la naissance du Christ, la visite de Marie à Elisabeth et la communication intra-utérine entre Jésus et Jean ont été longuement évoquées[23]. On retrouve donc dans le tableau l'image de l'œuvre, du récit principal[24]. Cependant cette image n'est pas une reproduction fidèle

---

[20] Cependant le tableau ne sert pas simplement de prétexte à l'insertion d'un sonnet. Ses fonctions vont au-delà.

[21] Je reprends la classification de Gonzalo Sobejano : « La digresión podrá cumplir alguna de estas funciones : enseñar (digresión instructiva), embellecer o amenizar (ornamental), comentar reacciones o conductas (moral), o en fin, hacer reflexionar sobre la activadad misma de narrar, enjuiciándola a distancia (digresión reflexiva) : SOBEJANO, Gonzalo : « La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar », *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, III, 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, p. 472.

[22] On trouve fréquemment des remarques de ce genre : « Fileno hizo estos versos, que por no cansaros con la continuada narración de mi historia, puesto que es imposible que a nadie canse, os los quiero referir cantando , y decían así… », *Pastores de Belén*, p. 127.

[23] Voir la note 5 dans le présent article.

[24] Lucien Dällenbach distingue trois types de mise en abyme élémentaires : la mise en abyme de l'énoncé, de l'énonciation ou du code : *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en*

mais plutôt une variation sur le même thème puisque dans le récit principal les deux enfants communiquent depuis le ventre de leur mère alors que dans le tableau les deux enfants sont mis en présence après leur naissance. Comme je l'ai souligné plus haut, le texte ne cesse de revenir sur la part d'imagination laissée au peintre[25] : il a inventé la scène, s'octroyant ainsi de grandes libertés avec les sources bibliques. Il est donc tentant d'avancer l'hypothèse que la représentation artistique fonctionne comme une espèce d'exutoire face à l' « obligation » de fidélité aux textes bibliques que s'impose le narrateur dans son récit. Cette hypothèse semble plausible car généralement, dans *Pastores de Belén*, le narrateur reste très proche des sources bibliques.

Enfin, la représentation artistique a une fonction ludique grâce à un jeu d'inversion de rôles auteur/lecteur situé à deux niveaux.

D'une part, le lecteur doit jouer un rôle de co-auteur. En effet, comme le montre Umberto Eco, le lecteur doit compléter le texte qui est forcément incomplet :

> Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc…[26]

Ainsi, dans *Pastores de Belén*, le lecteur reconstitue le tableau dans sa globalité, à partir d'une description qui suscite dans son imaginaire des images mentales :

---

abyme, Paris, Seuil (Coll. Poétique) Dans le texte qui nous intéresse, il s'agit d'une mise en abyme de l'énoncé par une reprise partielle du contenu du récit principal.

[25] « …Ingeniosa pintura de Frondoso, no porque él haya retratado estas figuras del natural, ni habiéndolas visto juntas, porque después de nacidos estos soberanos Niños no pienso yo que se han visto… », « …La tabla, que el diligente pastor había sacado de su devota imaginación », p. 546, p. 547.

[26] ECO, Umberto : *Lector in fabula*, traduction française, Paris, Grasset, 1985, p. 63. Sur le rôle du lecteur, voir aussi JOUVE, Vincent : *La lecture*, Paris, Hachette (Coll. *Contours littéraires*), 1993, pp. 43-63.

> L'image mentale correspond à l'impression que nous avons, lorsque, par exemple, nous avons lu ou entendu la description d'un lieu, de le *voir* presque comme si nous étions. Une représentation mentale s'élabore de manière quasi hallucinatoire, et semble emprunter ses caractéristiques à la vision. On *voit.*[27]

On peut penser que pour un lecteur (et en particulier un lecteur contemporain de Lope), ces images mentales sont crées notamment à partir de référents réels tels que les tableaux. Qui n'a jamais vu de représentations des personnages bibliques ? De plus, bien que l'existence d'un tableau semblable à celui décrit dans *Pastores de Belén* ne soit absolument pas avérée, la critique souligne qu'il existait des œuvres proches du sujet, lorsque Lope a écrit son roman :

> A Pedro Nicolau se le atribuye un cuadro gótico donde aparece la Virgen acariciando al Niño. Fue este artista quien ,al parecer, insistió más en este motivo (…). Encontramos también un retablo de Vicente Juan Masip, en donde es el niño el que « hace cosquillas » a la Virgen[28].

Aussi, lorsque le narrateur insiste lourdement —trop lourdement pour que cela n'attire pas l'attention— sur le fait que le peintre Frondoso a imaginé le tableau, le lecteur n'est-il pas amené à convoquer les images mentales créées à partir de ces référents réels, en se disant que le tableau décrit par le narrateur lui est pourtant familier ?

Si le lecteur est co-auteur, d'autre part, le narrateur personnel se pose en interprète, s'attribuant ainsi le rôle dévolu au lecteur et à tout récepteur d'œuvre d'art :

> Toute œuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une poétique de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures

[27] JOLY, Martine : *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan (Coll. *128*), 1993, p. 14

[28] CARREÑO, Antonio : *op.cit.*, p. 546, note 21.

possibles : chacune de ces lectures fait revivre selon une perspective, un goût, une « exécution » personnelle.[29]

Comme nous l'avons vu plus haut, le narrateur choisit de décrire le tableau de Frondoso en vers. Or, au moins deux indices montrent qu'il interprète le tableau, qu'il en donne une lecture personnelle. Le premier de ces indices se trouve dans les tercets où le poète ne décrit plus le tableau « objectivement » mais émet un jugement : « ¡Qué bien mostró el pintor en burlas tales… ». Le deuxième est dans toute l'ambiguïté de l'expression « por dicha », dans une phrase où le narrateur commente le sonnet :

Yo pienso que de esta manera habré pintado mejor el lienzo, y por dicha expreso el concepto del pintor con las palabras ya que no le haya dado la hermosura de los colores[30].

À quoi se rapporte l'expression « por dicha » ? Si c'est à « con las palabras » alors le narrateur se demande s'il a bien restitué, avec les mots, le double sens (« concepto ») que le peintre a effectivement donné à son œuvre : c'est l'analyse que j'ai proposée plus haut. En revanche, si c'est à « el concepto » alors le narrateur insinue que le double sens est peut-être seulement issu de la lecture qu'il fait du tableau. Retenons maintenant cette dernière hypothèse et reprenons l'analyse non plus en parlant de double sens du tableau mais de double lecture. Le tableau représente une scène où Jésus chatouille la gorge de Jean avec sa main droite. Ce geste, dans une première lecture, ne donne lieu à aucune interprétation, c'est un geste-indice[31] qui n'a pas d'autre signification que celle de Jésus chatouillant

[29] ECO, Umberto : *L'œuvre ouverte*, traduction française, Paris, Seuil, 1965, p. 35.

[30] *Pastores de Belén*, p.547.

[31] J'emprunte les concepts de geste-indice et geste-symbole à Jean-Claude Seguin : « Le langage des mains dans *El Verdugo », Le geste et sa représentation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 127-146 : « Le geste-indice n'autorise pas d'interprétation de l'esprit, il est donné pour tel sans qu'il soit possible d'y

Jean. Mais le récepteur qui a une certaine culture biblique et qui sait que Jean est mort décapité peut superposer à ce geste-indice, un geste-symbole et voir dans cette scène de jeu où la main de Jésus se porte sur la gorge de Jean, le symbole de Jean décapité. Nous ne sommes donc plus dans la perspective d'un peintre « prophète » (le personnage du peintre, Frondoso, est contemporain de la naissance du Christ) qui a inscrit un double sens dans son œuvre mais d'un narrateur rétrospectif qui, parce qu'il se situe longtemps après la mort de Jean, est capable de proposer une double lecture du tableau. Ainsi, le narrateur personnel interprète le tableau tout comme le lecteur va interpréter le roman *Pastores de Belén*. Il s'agit donc d'une nouvelle mise en abyme, cette fois de l'énonciation, par la mise en évidence de la réception[32].

Finalement, cette peinture sur bois, insérée dans le tissu textuel par une description en prose puis en vers, est présentée par le narrateur comme une digression, comme un de ces nombreux excursus si fréquemment commentés par la critique. Mais, comme souvent dans les textes de Lope, les pistes sont brouillées et ce que le narrateur nous présente comme un hors sujet est en réalité le cœur du sujet puisque le tableau, en reprenant un thème du récit principal, se fait miroir de l'œuvre. Mais ce n'est pas tout : cette petite peinture sur bois qui génère une réflexion métatextuelle sur la description et reflète une certaine conception de l'art, contient la poétique de Lope et livre des clés de lecture. D'ailleurs, c'est un véritable jeu qui est instauré avec le lecteur puisque ce dernier devient co-auteur tandis que le narrateur met en scène le rôle du lecteur en se faisant interprète du tableau,

déceler une autre signification que celle qu'il dénote (…). Pour pouvoir passer du premier au deuxième ordre (indice/symbole), il faut qu'il y ait intervention de l'esprit qui arrache le geste-indice à son objet pour nous le présenter comme caractéristique d'une catégorie », p. 130.

[32] Voir DÄLLENBACH, Lucien : *op.cit.*, p.100.

un petit tableau qui, en apparence, est encore un détail superfétatoire dans cette prose luxuriante de Lope, mais qui, en réalité, est essentiel.