



L'incipit dans les oeuvres narratives de fiction de Lope de Vega

Florence Raynie

► **To cite this version:**

Florence Raynie. L'incipit dans les oeuvres narratives de fiction de Lope de Vega. 2008. <hal-00309101>

HAL Id: hal-00309101

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00309101>

Submitted on 5 Aug 2008

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.

L'INCIPIT DANS LES ŒUVRES NARRATIVES DE FICTION DE LOPE DE VEGA

Commencer et finir sont deux moments clés de l'œuvre : ce sont deux seuils, deux moments de passage, de transition que je vais mettre en regard dans les œuvres narratives de fiction de Lope de Vega.

Le corpus que j'étudie est composé d'un roman pastoral, *La Arcadia* (1598), un roman byzantin, *El peregrino en su patria* (1604), un roman pastoral *a lo divino*, *Pastores de Belén* (1612), un recueil de nouvelles, les *Novelas a Marcia Leonarda* (la première *Las fortunas de Diana* a été publiée en 1621 dans *La Filomena*. Les trois autres (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* et *Guzmán el Bravo* ont été publiées en 1624 dans *La Circe*)¹.

L'*incipit*, comme le souligne Andrea Del Lungo se caractérise " comme *ouverture de la fiction*, seuil d'entrée dans l'univers romanesque " ². En effet, l'*incipit* consiste à faire pénétrer le lecteur dans le monde de la fiction, à lui donner les premières informations, les premiers éléments de l'histoire racontée tandis que l'*explicit* doit le faire sortir de la fiction, en clôturant, en apportant le point final à la diégèse.

Or, ce qui frappe, à la lecture des œuvres de Lope, c'est que ces deux moments qui devraient être des points stratégiques et névralgiques de la narration — comme début et comme fin de celle-ci — sont en réalité deux espaces où l'activité narrative n'a pas toujours sa place. Nous allons voir que souvent Lope, dans les premiers paragraphes de l'œuvre, ne raconte pas l'histoire, et de façon plus générale, attire l'attention du lecteur sur autre chose que la fiction. Parallèlement, les derniers paragraphes ne servent pas à raconter la fin de l'histoire. En réalité, chez notre auteur, *incipit* et *explicit* sont les espaces privilégiés de la rencontre entre l'auteur et le lecteur, l'espace où se manifeste le souci de communication constant de celui-là.

Certes, il ne s'agit pas là d'un phénomène exceptionnel. Andrea Del Lungo écrit à propos de l'*incipit* : " cette frontière-seuil est également l'espace d'une rencontre entre auteur et lecteur, lieu de concentration du désir et de l'attente, endroit stratégique où les actants de la communication se définissent... " ³.

Ce qui est exceptionnel c'est l'importance de ce phénomène chez Lope et l'hypertrophie de cette dimension communicationnelle au détriment de la dimension narrative. Je me propose d'analyser les modalités que revêtent dans les œuvres de Lope les *incipit* et les *explicit* en soulignant ce jeu inégal entre narration et communication.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, je souhaiterais apporter deux précisions terminologiques et méthodologiques. D'une part, j'emploierai indifféremment les termes d'auteur, de narrateur ou de narrateur-auteur car il me semble qu'il est souvent impossible et même vain de savoir si c'est le narrateur qui s'exprime ou l'auteur. D'autre part, en ce qui concerne la délimitation de l'*incipit* et de l'*explicit* : il n'y a pas dans les œuvres de Lope de marquage typographique qui délimite nettement ces deux morceaux par rapport au reste de l'œuvre. J'ai parlé un peu plus haut de façon assez vague des " premiers paragraphes " pour l'*incipit* et des " derniers " pour l'*explicit*. Cela dit, au

¹ Editions de référence : *La Arcadia*, Edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, (Coll. *Clásicos Castalia*). *El peregrino en su patria*, Edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, 1973, (Coll. *Clásicos Castalia*). *Pastores de Belén*, Edición de Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991. *Nouvelles à Marcie-Léonarde (Novelas a Marcia Leonarda)*, Introduction, édition, traduction et notes de Jeanne Agnès et Pierre Guenoun, Paris, Aubier Montaigne, 1978.

² A. Del Lungo, " La frontière du commencement, : transitions, transgressions ", *Au commencement du récit. Transitions, transgressions*, Carnières-Morlanwelz, dir. Christine Pérès, Lansman Editeur, 2005, (Collection *Hispania*), p. 10.

³ *ibid.*, p. 9-10.

cours de cette analyse, je serai amenée à affiner cette définition en mettant en relief les différents bornages, les différents " démarcateurs " ⁴ — pour reprendre la terminologie de Guy Larroux — qui permettent dans un cas d'entrer dans l'œuvre et, dans l'autre, d'en sortir.

L'étude de l'incipit des *Novelas a Marcia Leonarda* est particulièrement intéressante car non seulement celui-ci ne fonctionne pas comme début de la narration mais encore il laisse planer la menace de la non production de la narration.

Chacune des quatre nouvelles débute non pas par une narration mais par un discours du narrateur adressé à Marcia Leonarda, sa narrataire. Ce discours a toutes les caractéristiques du prologue, même si ledit prologue n'est pas séparé matériellement du texte des nouvelles⁵. D'ailleurs le narrateur parle de " *proemio* " dans l'incipit de *La desdicha por la honra* : " *Con este advertimiento, que a manera de proemio introduce la primera fábula, verá Vuestra Merced el valor de un hombre de nuestra patria* " (p. 120).

On y retrouve tous les topiques du genre du prologue, notamment la demande préalable et la réflexion métatextuelle. Mais dans les nouvelles de Lope, ces deux poncifs sont exploités dans le sens d'une mise en relief de la difficulté à raconter ; la gestation du texte y apparaît problématique et l'ouverture de la narration remise en cause puisque l'écriture des nouvelles n'est motivée que par le désir d'obéir à Marcia Leonarda :

Mandóme Vuestra Merced escribir una novela ; enviéle Las fortunas de Diana ; volvíome tales agradecimientos, que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad ; y hame salido tan cierto el pensamiento, que me manda escribir un libro dellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia (*La desdicha por la honra*, p. 118).

Le narrateur fait suivre immédiatement cette demande préalable dont il dit avoir fait l'objet d'une demande de récompense pour le récit, qui situe les relations entre lui et sa destinataire dans les topiques de l'amour courtois⁶ :

— [...] Pero, ya que lo intento, si no en todo en alguna parte, voy con miedo de que Vuestra Merced no ha de pagarme (*La desdicha por la honra*, p. 118).

⁴ " Il serait sans doute utile, pour ce qui est du roman, d'étendre la notion de démarcateur à tous les changements, à tous les glissements et à toutes les ruptures qui dénoncent l'hétérogénéité de la portion finale du texte et l'autonomisent par là même ", G. Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, p. 33.

⁵ Les nouvelles ont été publiées pour la première fois dans des miscellanées qui comportaient un prologue général, c'est-à-dire concernant l'ensemble de l'œuvre. *Las fortunas de Diana* ont été publiées en 1621 dans la *Filomena* dont le prologue fait référence à la nouvelle en ces termes : " *Hallándome obligado a la protección que ha hecho a mis escritos el divino ingenio de la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel, busqué por los papeles de los pasados años algunas flores — si este título merecen mis ignorancias, pues sólo por la elección se le atribuyo —. Hallé Las fortunas de Diana...* ". *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* et *Guzmán el Bravo* ont été publiées en 1624 dans *La Circe*. Quant à la première mise en recueil des nouvelles, elle est postérieure à la mort de Lope.

⁶ Suzanne Varga écrit à ce propos : " Dans cette structure d'échange dialogué, il ne s'agit pas seulement d'oblitérer l'absence par une ardente représentation, mais de procéder systématiquement à un rituel que la tradition a coutume d'appeler les "services", les "services d'amour". Dans les *Nouvelles à Marcia Leonarda*, les occurrences du verbe "servir" surgissent dès l'incipit et jalonnent tout le texte. Mais il convient de préciser d'emblée qu'ici, malgré leurs fortes connotations courtoises, "les services d'amour" ne se font pas dans cet habituel contexte doloriste de conquête de l'autre [...]. Ici, avec *Marcia Leonarda*, il ne s'agit pas de s'enchanter du caractère impossible de l'amour, de l'inaccessibilité de la dame, il ne s'agit pas non plus de multiplier les services dans une stratégie de conquête, s'il y a séduction, c'est au sein de l'amour déjà conquis ; l'essentiel est bien de régaler, de charmer, de réjouir sa lectrice dans un amour partagé ", S. Varga, " Un statut nouveau pour la femme : destinataire, lectrice et narrataire dans les *Nouvelles à Marcia Leonarda* de Lope de Vega ", *La question du lecteur. XXXème congrès de la Société des Hispanistes Français*, Paris, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p. 170.

— Pero, pues en lo que se hace por el gusto propio se merece menos que en forzalle, obliguese más Vuestra Merced al agradecimiento (*La prudente venganza*, p. 182).

D'ailleurs la totalité de l'incipit de *Guzmán el Bravo* est fondé sur une réflexion du narrateur sur cette idée d'échange, de paiement en retour, de récompense ; il y cite proverbes et références classiques pour développer cette idée et termine en rapportant une fable tirée de Faerne⁷. Cette façon de procéder — demande du destinataire, réticences et demande de récompense du destinataire — correspond aux protocoles du genre prologal dont on peut aller chercher l'origine dans la tradition orale et ses mécanismes ritualisés de déclenchement du récit⁸.

Mais ce qui ressort surtout dans les textes lopesques, c'est l'embarras dans lequel cette demande du destinataire plonge le narrateur : " *Me veo embarazado entre su gusto de Vuestra Merced y mi obediencia* " s'exclame-t-il dans l'incipit de *Las fortunas de Diana* (p. 26). Il semble d'ailleurs que Marcia Leonarda a d'abord essuyé un refus et que le narrateur a différé la production de son récit : " No he dejado de obedecer a Vuestra Merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla " (p. 24). Il souligne toute la difficulté qu'il a à satisfaire la demande de Marcia dans l'incipit de *La prudente venganza* : " *Prometo a Vuestra Merced que me obliga a escribir en materia que no sé cómo pueda acertar a servirla* " (p. 182). Ainsi la narration, avant même d'avoir commencé, est en danger : elle a failli ne pas avoir lieu et, à avoir lieu, elle risque la médiocrité. Car, dans ses commentaires, le narrateur répète qu'écrire des nouvelles est contraire à son génie et à son inclination ; c'est le thème de l'incipit de *La prudente venganza* et on trouve une allusion dans *La desdicha por la honra* :

Y en esta desconfianza y fuerza que hago a mi inclinación, que halla mayor deleite en mayores estudios, aparece como la luz que guiaba a Leandro la llama resplandeciente de mi sacrificio (*La desdicha por la honra*, p. 118).

Évidemment tout cela fait partie de la classique *petitio benevolentiae*⁹. Mais, bien que les propos du narrateur ne soient pas à prendre au premier degré, il n'en reste pas moins qu'il a présenté la narration comme problématique et que, par là même, elle est mise en danger. C'est qu'il ne s'agit pas d'une narration quelconque mais d'un genre nouveau sur les origines duquel le narrateur réfléchit, comme dans ce passage de *Las fortunas de Diana* :

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos ; porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje castellano Caballerías, como si dijésemos : Hechos grandes de caballeros valerosos... (p. 24).

⁷ Pour une étude de cette fable insérée dans la nouvelle de Lope voir M. Aranda, " La fable du lièvre entravé ", *Tigre 10, La fable (I)*, CERHIUS/ILCE, Université Stendhal-Grenoble III, 1999, p. 85-90.

⁸ Voir E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1947, traduction française de J. Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956 ; M. Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997 ; M. Moner, " La pétition préalable au récit : quelques aspects de la fonction inaugurale d'un stéréotype ", *Mélanges de la Casa Velázquez*, XX, Publications de la Sorbonne, 1979, p. 201-215 ; " Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos ", *Edad de Oro*, n° 7, 1988, p. 119-127 ; *Cervantès conteur, écrits et paroles*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 6, 1989, p. 147-160.

⁹ On pourrait aussi parler de ce que la critique actuelle appelle la fonction " paratonnerre " : " "aveux" du romancier — en général dans le cadre d'une préface — sur ses insuffisances, afin de prévenir les effets négatifs d'une valorisation trop explicite de l'ouvrage qu'il propose au lecteur. ", V. Jouve, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999, p. 184.

Ainsi, ce discours fonctionne comme une espèce de " seuil " ¹⁰, de prologue qui prépare l'ouverture de la narration mais qui, en même temps la retarde et la met en danger ; écrire une nouvelle, genre nouveau qui n'a pas encore de canons établis, est pour l'auteur un exercice périlleux auquel il se prête, bon gré mal gré, pour les yeux de sa belle. Le récit n'a donc pas sa place dès le début des nouvelles car l'auteur a besoin de s'interroger sur ce genre sans loi et de faire part de ses doutes à sa narrataire dans ce que l'on a envie d'appeler un " dialogue " tellement la communication y est importante et la présence du " yo " et du " Vuestra Merced " fondamentale. Concrètement donc, pour chaque nouvelle, cet *incipit* réflexif et dialogique dépasse largement la page. Au terme de ce dialogue, la narration commence enfin, le passage à celle-ci se faisant suivant deux modalités : soit de façon abrupte, par simple juxtaposition entre la fin de l'intervention du narrateur qui ne concerne pas le monde de la diégèse et le début du récit. C'est le cas, par exemple, dans *Guzmán el Bravo* où le narrateur passe à la narration, après une réflexion sur le fait d'offrir sa nouvelle à Marcia :

" Llévesela [la novela] Vuestra merced, yo se la doy de mi voluntad " si bien del villano a mí hay esta diferencia, que le engañaron a él sin entenderlo, y yo me dejo engañar porque lo entiendo. En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre, estudió desde sus tiernos años don Felis... (p. 254).

L'autre modalité correspond à un passage plus en douceur dans la mesure où la fin de l'intervention du narrateur est un commentaire en prise directe avec le monde diégétique avant l'ouverture de la narration proprement dite. On peut citer *La desdicha por la honra* :

Verá Vuestra Merced el valor de un hombre de nuestra patria, tan necio por su honra, que si lo fuera el fin como el principio, la lástima le cubriera de olvido y la pluma de silencio. En una villa insigne del arzobispado de Toledo, con todas sus circunstancias de grave, hasta tener voto en Cortes, se crió un mancebo de gentil disposición... (p. 120).

L'*incipit* des nouvelles se fait donc en deux phases : un *incipit* réflexif, métatextuel très long suivi du début du récit qui apparaît comme une espèce de deuxième *incipit*, cette fois narratif (qui répond aux questions habituelles : où ? quand ? qui ? quoi ?)

Sur ce point, on peut opposer l'*incipit* des nouvelles à celui des romans. En effet, dans les romans dont les codes sont parfaitement connus de l'auteur, ce dernier peut commencer son récit immédiatement, sans réflexion métatextuelle préalable. Prenons le cas de *El peregrino en su patria* et de *Pastores de Belén*. L'un est un roman byzantin et, conformément aux règles du genre, il commence *in medias res*, par le récit d'un naufrage ; l'autre est un roman pastoral et s'ouvre par le récit du parcours d'un berger. Mais il faut ajouter à cela que, comme l'a souligné la critique¹¹, dans les deux cas, Lope imite le début d'un autre texte : l'ouverture de *Pastores de Belén* est un calque de *La Diana* de Montemayor: Montemayor écrit " *Baxaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien Amor, la fortuna, el tiempo, tratavan de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perderla* " ¹² et Lope : " *Bajaba de las montañas de Judea a la torre de Belén, puesta una milla de la sagrada Elia, el pastor Aminadab, descendiente del tribu y casa de José, a la sazón esposo de la hermosa María criada primero que los cielos para madre de Dios* " .

¹⁰ Voir G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

¹¹ Pour *Pastores de Belén*, voir note 1, p. 93 dans l'édition d'Antonio Carreño ; pour *El peregrino en su patria*, voir note 41, p. 69 dans l'édition de Juan Bautista Avallé-Arce.

¹² *La Diana*, ed. de Juan Montero, estudio preliminar de Juan Bautista Avallé-Arce, Barcelona, Crítica, 1996, p. 11.

Quant au début de *El peregrino en su patria*, il ressemble au début des *Soledades* de Góngora. En effet, la dédicace des *Soledades* — qui commence par ce célèbre vers : “ *Pasos de un peregrino son errantes* ” — et l’expression du vers 44 “ *miserio extranjero* ” sont à mettre en rapport avec le “ *peregrino en su patria* ” lopesque, expression qui renvoie au paradoxe de l’étranger dans sa propre patrie et à l’idée d’erreur et d’errance de celui qui est sur le mauvais chemin et cherche la voie du perfectionnement. Dans les deux œuvres la scène d’ouverture est identique : un naufragé est rejeté sur une plage¹³. Certains détails aussi sont similaires : en ce qui concerne l’apparence du naufragé, on peut lire chez Góngora : “ *alga todo y espumas* ” (v. 25) et chez Lope : “ *cubierto de algas y ovas* ” ; chez les deux auteurs, ce naufragé s’est rattaché à une planche : “ *breve tabla, delfin no fue pequeño* ” (v. 18) écrit Góngora et Lope : “ *asido a una de las tablas* ”.

Dans *La Arcadia*, l’incipit fonctionne un peu différemment : le récit s’ouvre par une description du *locus amoenus*, c’est-à-dire par une description du cadre spatial de la diégèse et cesse soudainement pour laisser place à une longue réflexion qui commence de la façon suivante :

Este es, pastores del dorado Tajo, el teatro de mi historia ; que ya sabéis que es obligación del que comienza alguna la descripción del lugar donde sucede. No se os representan aquí la grandeza de Alejandro con los coturnos antiguos y los vestidos scénicos ; no la tragedia de Pompeyo en los ematios campos...(p. 67).

Cette réflexion, teintée d’une pointe d’ironie, vient interrompre un récit à peine commencé pour en montrer précisément les rituels d’ouverture et, par là même, le caractère artificiel.

En bref, si on met en regard les œuvres de notre auteur, il semble qu’elles n’ont pas toutes le même fonctionnement quant au déclenchement du récit. Dans les nouvelles, l’activité narrative ne trouve pas sa place dès le début. Dans *La Arcadia*, elle commence certes dès le début mais est rapidement interrompue pour laisser place à une réflexion métatextuelle. En revanche, dans *El Peregrino en su patria* et *Pastores de Belén*, elle n’est pas perturbée. Dans ces deux dernières œuvres, soumises au même phénomène d’intertextualité, le déclenchement du récit ne semble poser aucun problème, comme si l’emprunt garantissait la sérénité du narrateur et lui évitait de réfléchir sur sa production. Dans *La Arcadia*, il ne s’agit pas d’emprunt mais de mise en pratique d’une convention, d’un code dont l’auteur ne peut s’empêcher de nous dire qu’il n’est pas dupe, abandonnant pour ce faire, l’espace d’un instant, le récit qu’il vient d’entreprendre.

Dans les nouvelles, c’est le problème inverse qui se pose puisqu’il s’agit finalement de l’absence de codes. On l’a vu, celle-ci met en péril la narration qui ne démarre qu’après une longue réflexion, un long dialogue entre le narrateur et sa narrataire.

Dans les romans, la narration commence dès la première ligne. Cela dit, il ne faudrait pas s’y tromper : la communication narrateur/narrataire et auteur/lecteur n’est pas pour autant absente ni reléguée au second plan. Elle se présente simplement sous des formes différentes de celles rencontrées dans les nouvelles. En effet, tant l’intertextualité quasiment *explicite* présente dans l’incipit de *El peregrino en su patria* et de *Pastores de Belén* que l’ironie de *La Arcadia* sont une manière, pour l’auteur, de mettre en relief les artifices de la fiction¹⁴. Ainsi, au moment même où le lecteur devrait se laisser emporter par l’histoire, devrait croire en la fiction, l’auteur lui montre les artifices

¹³ Notons au passage que cette scène de naissance ou plutôt de renaissance du héros, qui revient à la vie après avoir été rejeté par la mer, est typique des incipit. Vid. A. del Lungo, *L’incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 105-111.

¹⁴ “ L’incipit semble ainsi devenir un véritable lieu de transgression : en tournant en ridicule les principes, les règles et les canons du genre littéraire, le discours de l’ironie annonce un roman ludique et signale en même temps un écart du texte par rapport à la parole narrative “classique”, ou à certains modèles connus par le lecteur et qui constituent le fondement de son horizon d’attente. Cependant l’ironie étant elle aussi un procédé classique et identifiable, le recours à ce mode représente surtout, dans l’incipit, un puissant signal de la fiction, qui procède de façon inverse par rapport au piège, et qui indique en effet une *prise de distance* par rapport à la vérité du texte, au discours même du narrateur, au discours d’autrui ; bref, l’ironie dénonce l’artifice essentiel de la fiction que le piège cherche à dissimuler. ”, A. Del Lungo, *L’Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 73.

de cette même fiction. Dès lors, la séduction que doit opérer tout *incipit* ne se fonde pas tant sur la fiction mais sur la complicité et la communication entre l'auteur et le lecteur grâce au savoir commun de l'intertextualité, à la réflexion de la métatextualité et au clin d'œil de l'ironie.

Le pacte de lecture est donc posé dans ces *incipit* : la communication auteur/lecteur est mise au premier plan notamment grâce aux dimensions métatextuelles, intertextuelles et ironiques. Ces mêmes dimensions relativisent la primauté de la fiction : elles n'en font qu'un élément parmi les autres " ingrédients " de l'œuvre. Enfin, et comme conséquence de ce qui précède, si on se reporte au distinguo établi par Guy Larroux entre autorité de l'auteur et autorité de la fable¹⁵, on peut dire que l'*incipit* annonce clairement chez Lope l'autorité de l'auteur et annonce un roman dans lequel ce dernier réfléchira sur sa propre production, interrogera les canons du genre et même jouera avec eux.

Tous ces traits sont non seulement confirmés mais aussi exacerbés dans l'*explicit* qui fonctionne en complémentarité et non pas en opposition par rapport en l'*incipit*.

Notons avant tout que si l'*incipit* des œuvres n'est pas toujours narratif, l'*explicit*¹⁶ ne l'est pratiquement jamais dans la mesure où la conclusion de l'histoire, le dénouement, ne met pas vraiment un point final à l'écriture. En effet, si le narrateur met fin à son récit et annonce explicitement cette fin, cela ne signifie pas que l'œuvre est terminée ; dans les deux romans pastoraux, cette fin est clairement énoncée par l'emploi de la locution verbale « hacer fin al discurso » qui annonce le point final, c'est-à-dire le blanc, le silence qui devrait suivre immédiatement et définitivement :

— Pero volviendo a nuestro Anfriso, os digo que en llegando al pie del altar venerable, hincó la rodilla en tierra, y besando la primera grada comenzó a decirle debidos loores y agradecimientos ; con los cuales yo hago fin a sus discursos, colgando la rústica zampoña de estos enebros...(*La Arcadia*, p. 449).

— [...] Descendió la Virgen, José sacó la ropa, al Niño dieron dátiles, los Ángeles hicieron cuerpo de guarda, y mis pastores fin a su discurso (*Pastores de Belén*, p. 588).

C'est d'ailleurs souvent l'image de la plume et de l'instrument de musique que l'on pend, comme on pend une offrande au mur du temple, qui est utilisée pour marquer la fin du récit. Nous le voyons avec le passage de *La Arcadia* que nous venons de citer mais aussi avec *El peregrino en su patria* :

Y así, pues ellos cuelgan en el templo de la Fortuna sus bordones, yo la pluma en el de la Fama con que he escrito sus desdichas (p. 480).

ou encore avec cette phrase de *Pastores de Belén* dans laquelle Belardo s'adresse à sa flûte de Pan en ces termes :

Ya no os cuelgo en laureles, ya no en aldabas de oro, sino en este portal de Belén derribado y eterno (p. 589).

¹⁵ G. Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

¹⁶ Pour une étude plus approfondie des *explicit* lopesques, voir F. Raynié « L'*explicit* dans les œuvres narratives de fiction de Lope de Vega », communication proposée lors d'un séminaire du GRIAL, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2006.

Dans les nouvelles, la fin du récit est annoncée différemment : c'est un démonstratif suivi de « ser » au présent ou au passé simple et l'expression qui donne son titre à la nouvelle¹⁷ qui viennent déclarer l'existence du récit et son achèvement :

- Éste fue el fin de Felisardo, ésta la desdicha por la honra. (p. 180).
- Ésta fue la prudente venganza (p. 250).
- Éste, señora Leonarda, es el suceso de Guzmán el Bravo (p. 322).

Cependant, toutes ces déclarations ne représentent pas, comme on aurait pu s'y attendre, le véritable mot de la fin. On remarquera d'ailleurs que dans les romans pastoraux, cette fin est annoncée deux fois, un peu comme si le narrateur ne pouvait s'empêcher de la différer, comme s'il ne pouvait abandonner non pas l'histoire qu'il raconte mais son lecteur et la communication qu'il a maintenue avec lui tout au long de l'œuvre : " [...] *Con los cuales yo hago fin a sus discursos, colgando la rústica zampona mía* " peut-on lire dans *La Arcadia* ; pourtant, un long poème va suivre, puis un discours de Belardo. Ce discours, imitation de celui de *La Arcadia* de Sannazaro — là aussi phénomène d'intertextualité comme celui relevé dans deux *incipit* — commence par cette espèce de prétériton : " *Suspended el desentonado canto, rústica zampona mía* ". Nous sommes donc face à deux déclarations de fin dont la deuxième est une espèce de prière du poète à sa flûte de Pan pour lui demander de se taire ; et je parle de prétériton puisqu'en même temps qu'il appelle au silence, il énonce ce discours qu'il va encore faire suivre d'un sonnet.

De même, dans *Pastores de Belén*, la fin du récit est marquée par la phrase déjà citée : " *Los Ángeles hicieron cuerpo de guarda, y mis pastores fin a su discurso* ". Mais là aussi ce n'est pas le véritable mot de la fin: un discours d'adieu à la flûte de Pan va venir après et, dans ce discours, on trouve une deuxième déclaration de fin : " *Ya no os cuelgo [zampona mía] en laureles, ya no en aldabas de oro, sino en este portal de Belén derribado y eterno* ".

En ce qui concerne les nouvelles, ces déclarations sont suivies d'un commentaire du narrateur. Dans *La desdicha por la honra* et dans *Guzmán el Bravo*, le narrateur se tourne vers Marcia Leonarda pour lui promettre un autre livre ; dans la première nouvelle, non sans humour, il annonce une suite (qui ne verra pas le jour) :

Éste fue el fin de Felisardo, ésta la desdicha por la honra : así quedaron sus pensamientos burlados, y Silvia criando aquella desdichada prenda suya, que si creciere, como en las comedias, tendrá Vuestra Merced la segunda parte (p. 180).

Dans la deuxième, c'est au contraire une œuvre d'une tout autre nature qu'il propose à Marcia :

Éste, señora Marcia, es el suceso de Guzmán el Bravo ; si a Vuestra Merced le parecieren pocos amores y muchas armas, téngase por convidada para el Pastor de Galatea¹⁸, novela en que hallará todo lo que Amor, rey de los humanos afectos, y a lo que puede llegar una pasión de celos, bastardos suyos, hijos de la desconfianza, ansia del entendimiento, ira de las armas y inquietud de las letras ; pero no será en este libro, sino en el que saldrá después, llamado Laurel de Apolo (p. 322).

¹⁷ Comme le souligne Francisco Yndurain, « ya se sabe que muchas veces, en la comedia, una frase final y clave es la que da título a la pieza », F. Yndurain, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Publicaciones de la Universidad Menéndez Pelayo, 1962, p. 153.

¹⁸ Comme le font remarquer les critiques, si *El Laurel de Apolo* a vu le jour, il est probable que Lope n'a jamais écrit *El Pastor de Galatea*. Cf. note 79 p. 344 dans l'édition de Pierre Guenoun et notes 152 et 154 p. 337 dans l'édition d'Antonio Carreño.

Dans les romans aussi, l'annonce d'une autre œuvre fait partie de ces protocoles de sortie du texte qui succèdent à la déclaration de la fin du récit. Dans *Pastores de Belén* et *La Arcadia*, respectivement, cette annonce est exprimée par la même image :

— Ya no os cuelgo en laureles, ya no en aldabas de oro, sino en este portal de Belén derribado y eterno, de donde pienso volveros a tomar si la vida que allí nació aquella noche para que cante sus alabanzas me la concede (p. 589).

— [...] con los cuales yo hago fin a sus discursos, colgando la rústica zampona de estos enebros hasta que otra vez, queriendo el cielo, me oigáis cantar al son de instrumentos más graves, no tiernas pastoriles quejas, sino célebres famosas armas ; no pensamientos de pastores groseros, sino empresas de capitanes ilustres (p. 449)¹⁹.

Dans *El Peregrino en su patria*, l'annonce finale est insérée dans une ultime phrase de narration, de l'ordre du résumé²⁰ :

Las ocho primeras noches hubo ocho comedias, que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen (p. 480).

Mais, dans la plupart des cas, le texte ne termine pas sur cette promesse d'une nouvelle production : c'est le surgissement d'un autre genre qui vient clôturer les œuvres et qui représente le véritable mot de la fin.

Dans *La Arcadia*, comme on l'a déjà vu, on trouve après l'annonce de la fin du récit un poème ("*La verde primavera*"), un discours de Belardo adressé à sa flûte de Pan et enfin un sonnet. Dans *Pastores de Belén*, la fin est scellée par un autre discours de Belardo à sa flûte de Pan, une locution latine qui termine ordinairement les prières et une phrase en latin mettant en exergue le souci d'orthodoxie de l'auteur :

*Si quid adversus Fidem, tamquam non dictum, & omnia sub correctione
S.M.E.*²¹

Dans *El peregrino en su patria*, il y a une liste des pièces de théâtre qui sont censées avoir été jouées lors du mariage des personnages principaux, suivie de la mention "*Fin del quinto libro del Peregrino en su patria*" et enfin une citation en latin tirée de l'Ancien Testament :

Deus facit iudicium pupillo et viduae, amat peregrinum, et dat ei victum atque vestitum, et vos ergo amate peregrinos, quia et ipsi fuistis advenae in terra Aegypti²².

Dans *Guzmán el Bravo*, c'est une poésie et une phrase dont l'attribution à Lope est par ailleurs douteuse qui nous amènent jusqu'au point final.

¹⁹ Ainsi, si dans l'incipit de *La Arcadia* l'auteur avait précisé qu'il ne raconterait pas de hauts faits d'armes, dans l'explicit, il propose précisément de le faire dans une prochaine œuvre. C'est là un procédé consistant à promettre une œuvre aux antipodes de celle qui vient d'être réalisée que l'on retrouve dans *Guzmán el Bravo*.

²⁰ Selon la terminologie de Gérard Genette.

²¹ S'il y a quelque chose (dans l'ouvrage) qui soit contraire à la Foi, c'est comme s'il n'avait pas été écrit (sans doute : que le passage incriminé soit tout bonnement supprimé. Tout est soumis au contrôle de Notre Sainte Mère l'Église (Sancta Matris Ecclesiae)

²² c'est Dieu qui fait droit à l'orphelin et à la veuve, il aime l'étranger, auquel il donne pain et vêtement. Aimez l'étranger car au pays d'Égypte vous fûtes des étrangers, Le Deutéronome, 10.18 et 10.19.

Ainsi, la fin de la narration ne représente qu'un démarcateur, qu'un bornage nous faisant avancer vers la fin de l'œuvre mais le parcours de lecture qui nous conduit jusqu'au point final est jalonné de toute une série de morceaux, de fragments appartenant à divers genres. Cela appelle plusieurs réflexions :

D'abord, c'est le signe de la façon de faire de Lope qui ne cesse de varier quand il écrit en faisant entrer dans une œuvre globalement narrative d'autres genres et il fait cela du début à la fin de l'œuvre. Il y a donc là la marque d'une esthétique.

De plus, la fin est un espace privilégié de l'œuvre parce que c'est un espace visible. En plaçant dans cet espace des discours (au sens large) qui ne servent pas à raconter l'histoire, Lope montre qu'il accorde à ces discours une place de choix et qu'il ne faut donc pas les considérer comme de l'en-plus, de l'en-trop : ils font partie intégrante de l'écriture de l'auteur et de son œuvre.

Enfin, le surgissement de ces discours est aussi la manifestation de la voix de l'auteur. Rompant avec l'impersonnalité du récit dans lequel " personne ne parle " — selon Émile Benveniste²³ — , ces discours mettent en scène la voix de l'auteur.

La fin de l'œuvre, comme le début, est en effet le lieu où surgit la voix de l'auteur, qui entre en communication avec son lecteur.

La fin des textes est marquée par le retour du " je " du narrateur-auteur qui se manifeste de différentes façons.

Dans *Las fortunas de Diana*, sur le mode badin, l'auteur pénètre dans le monde diégétique, grâce à une espèce de métalepse qui marque en même temps la fin de l'histoire et la fin de l'œuvre :

Que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Licena y Otavio de que ya hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio.

Dans les deux romans pastoraux, la présence du " je " apparaît dans le discours de Belardo (pseudonyme fréquent, on le sait de Lope) qui a de forts accents autobiographiques comme les deux poèmes de *La Arcadia*, c'est-à-dire le sonnet final et le poème " *La verde primavera* " ²⁴.

Ajoutons à cela que grâce à cette image de la plume qu'il est temps de pendre comme on pend une offrande au temple, la figure de l'auteur et de son univers prend le pas sur l'univers diégétique et se substitue à lui. Cette apparition de l'auteur qui se met en scène en train de mettre fin à son acte créatif fonctionne donc comme un cadre du récit. C'est un cadre énonciatif dans lequel l'instance de l'écriture (Belardo) s'identifie clairement. Et on peut même dire que dans les deux romans pastoraux, ce cadre a deux niveaux : celui de l'auteur et de l'écriture (Belardo) et celui des bergers-narrateurs auxquels il fait porter le récit (" *mis pastores hicieron fin a sus discursos* ").

Dans les *Novelas* ce cadre énonciatif ferme l'œuvre, comme il l'avait ouverte. Il est marqué par cette communication forte entre le narrateur-auteur et sa narrataire, Marcia. Les nouvelles se terminent par un retour à la communication entre ces deux entités ; le narrateur-auteur s'adresse toujours à Marcia à la fin des nouvelles. Pensons par exemple à la fin de *Las fortunas de Diana* où le narrateur demande à Marcia d'imaginer la fin du récit ou bien à la fin du *Guzmán el Bravo* où il lui promet une prochaine œuvre plus sentimentale. Dans *La prudente venganza*, l'auteur, qui met en relief la morale de l'histoire, au-delà de Marcia, s'adresse à tous les lecteurs et en particulier, sans doute, aux offenseurs :

²³ E. Benveniste, " De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.

²⁴ " Dentro del contexto novelístico [estos versos] poseen la función epilodal de dar sentido a toda la peregrinación de Anfriso. El desengaño de éste, moraleja de la obra, se convierte así, a la luz de esta proclamación lírica final, en el desengaño del autor, cuya Arcadia se aureola de ese acento autobiográfico que tanto acento pone en su obra ", R. Osuna, " La Arcadia " de Lope de Vega : génesis, estructura y originalidad, Madrid, 1973 (*Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XXVI), p. 150.

Esta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre, no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian, y porque se vea cuán verdadero salió el adagio de que los ofendidos escriben en mármol, y en agua los que ofenden, pues Marcelo tenía en el corazón la ofensa, mármol en dureza, dos largos años, y Lisardo tan escrita en el agua, que murió en ella (p. 250).

C'est là aussi une autre preuve de l'autorité de l'auteur déjà mise en relief dans l'incipit puisque ce dernier guide la lecture en apportant un commentaire au lecteur; autrement dit, il ne le laisse pas s'en tenir à sa propre interprétation et à l'autorité de la fable.

Ainsi, cette voix de l'auteur-narrateur marque toujours fortement la fin du texte. Tout en représentant un protocole de sortie du texte, elle a aussi les mêmes fonctions que lorsqu'elle apparaît dans d'autres parties du texte: la communication avec le narrataire-lecteur, la manipulation de ce dernier ou pour le moins le guidage de sa réception de l'œuvre.

Finallement, *incipit* et *explicit* sont deux pôles complémentaires qui présentent une inversion quantitative: dans les nouvelles, à un long *incipit* discursif répond un *explicit* discursif très court. Les romans présentent un *incipit* court et un *explicit* discursif très long. Ajoutons que l'incipit des romans, quoique narratif, attire, en réalité, l'attention du lecteur non pas sur la fiction mais sur la communication auteur/lecteur. C'est que dans la démarche, il y a une continuité parfaite entre les *incipit* et les *explicit* lopesques. Dans ces espaces privilégiés — parce qu'ils sont visibles et parce qu'ils représentent les premiers et les derniers mots que l'auteur offre à son lecteur — c'est l'univers de l'auteur qui est mis en exergue dans toute sa dimension de communication et de complicité avec le lecteur. Nous l'avons vu, les manifestations en sont variées: dialogue narrateur/narrataire, métatextualité, intertextualité, ironie, surgissement d'autres genres. Ces passages suffisent donc à eux seuls, me semble-t-il, pour comprendre une dimension fondamentale de l'écriture en prose de Lope: c'est avant tout une écriture dialogique, une écriture de la complicité et de la communication avec le lecteur. Cette dimension, posée dès l'*incipit* est présente tout au long de l'œuvre, jusqu'à l'*explicit* où elle se voit exacerbée, comme si l'auteur, à l'approche du point final, redoutait d'abandonner définitivement son lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

Aranda, María " La fable du lièvre entravé ", *Tigre 10, La fable (I)*, CERHIUS/ILCE, Université Stendhal-Grenoble III, 1999, p. 85-90.

Benveniste, Émile, " De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

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

Del Lungo, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999, p. 184.

Larroux, Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

Moner, Michel, " La pétition préalable au récit: quelques aspects de la fonction inaugurale d'un stéréotype ", *Mélanges de la Casa Velázquez*, XX, Publications de la Sorbonne, 1979, p. 201-215.

" Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos ", *Edad de Oro*, n° 7, 1988, p. 119-127.

Cervantès conteur, écrits et paroles, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 6, 1989, p. 147-160.

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

Varga, Suzanne, " Un statut nouveau pour la femme : destinataire, lectrice et narrataire dans les *Nouvelles à Marcia Leonarda* de Lope de Vega " , *La question du lecteur. XXXème congrès de la Société des Hispanistes Français*, Paris, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p.165-171.

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

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, Edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, 1973, (dernière édition 2001), (Coll. *Clásicos Castalia*).

La Arcadia, Edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, (dernière édition 2001), (Coll. *Clásicos Castalia*).

Nouvelles à Marcie-Léonarde (Novelas a Marcia Leonarda), Introduction, édition, traduction et notes de Jeanne Agnès et Pierre Guenoun, Paris, Aubier Montaigne, 1978 et *Novelas a Marcia Leonarda*, Edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, (Coll. *Letras Hispánicas*).

Pastores de Belén, Edición de Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991.

MOTS CLÉS

Lope de Vega, *La Arcadia*, *El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén*, *Novelas a Marcia Leonarda*, *incipit*, *explicit*, récit, communication, dialogue, ironie, intertextualité, genres.

RÉSUMÉ

Si l'œuvre narrative en prose du Phénix globalement intéresse peu la critique, force est de constater que les *incipit* des *Novelas a Marcia Leonarda* représentent sans doute les passages qui ont donné lieu à la production critique la plus importante. Cependant, à notre connaissance, un point n'a pas été assez souligné : il concerne le déclenchement du récit, ou plutôt la difficulté à le déclencher. En effet, non seulement l'*incipit* des nouvelles n'apparaît pas comme début de narration mais encore il laisse planer la menace de la non production de la narration. L'analyse des *incipit* des romans (*La Arcadia*, *El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén*) révèle un fonctionnement différent que nous mettrons en lumière et que nous tenterons d'interpréter. Cette analyse sera menée avec le souci de mettre en regard le fonctionnement des *incipit* avec celui des *explicit*. Chez Lope, les enjeux de ces deux passages ne sont pas uniquement liés à la narration : il ne s'agit pas simplement de commencer à raconter ou de finir de raconter une histoire : chez notre auteur, *incipit* et *explicit* sont le lieu privilégié de la communication narrateur/narrataire, auteur/lecteur.