

LA TRADITION EUROPÉENNE DU SONNET

Études réunies par Patrick Labarthe
et Johannes Bartuschat
avec la collaboration de Martina Albertini,
Sara Ferrilli et Numa Vittoz



Slatkine Érudition
GENÈVE

LA TRADITION EUROPÉENNE DU SONNET

Études réunies par Patrick Labarthe
et Johannes Bartuschat
avec la collaboration de Martina Albertini,
Sara Ferrilli et Numa Vittoz



Éditions Slatkine
GENÈVE
2019

LOPE DE VEGA ET LE CHEVAL DE SÉIUS :

LES SONNETS DU *LAUREL DE APOLO* (1630)

Bien que Lope de Vega ne nous ait pas laissé une poétique du sonnet, nous savons, grâce au considérable corpus qu'il a produit ainsi qu'à diverses observations rédigées au passage, quelles étaient d'après lui les caractéristiques essentielles du genre. Selon Lope, le sonnet devait être un modèle de concentration, de signification et de style, étant donné que sa structure figée ne laissait pas de place pour la digression ou pour le doute. De plus, il devait suivre un schéma d'exposition-conclusion, au sein duquel les quatrains – parfois aussi le premier tercet – étaient censés produire une image dont les vers finaux transmettaient le « concept », c'est-à-dire, la formule ingénieuse et même sentencieuse qui constituait l'âme du poème. Malheureusement, et malgré la position centrale de Lope au sein de la poésie espagnole, nous ne disposons pas d'une étude qui aurait agencé et analysé ces observations et les aurait comparées avec la pratique lopesque, en examinant la plus que probable évolution de ces idées au cours du presque un demi-siècle de carrière poétique de l'auteur.

La monographie d'Otto Jörder constitue le travail qui s'apparente le plus à une telle investigation¹. En plus de présenter un catalogue métrique – bien qu'incomplet – de sonnets comprenant plus de 1500 poèmes, Jörder procède à la classification de cet immense corpus selon des catégories formelles : sonnets en vers proparoxytons, en vers oxytons, de « cabo roto », en écho, en dialogue, avec répétition, sonnet monologue, sonnet avec référence, sonnets avec jeux linguistiques et polyglottes, etc. Il s'agit, en somme, d'un travail aussi titanesque que le corpus, mais qui doit être actualisé et approfondi, pour inclure des aspects comme celui que nous avons évoqué plus haut – comparaison entre la poétique et la pra-

¹ Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Max Niemeyer, 1936.

tique – ou comme l'évolution thématique et ce qui l'a stimulée. Évidemment, l'étendue du corpus représente la principale difficulté dans la réalisation de cette tâche, et requiert une énergie comparable à celle de Jörder pour pouvoir l'étudier dans son ensemble. En effet, même en laissant de côté les sonnets des pièces de théâtre, ceux des *Flores* de Espinosa, ceux des *Justas poéticas*, les préambules aux livres d'autres auteurs² et l'*Epistolario* – tous ignorés par Jörder à l'exception des premiers – le corpus est énorme. Lope a inclus 24 sonnets dans l'*Arcadia* (1598), 200 dans les *Rimas* (1602; 1604; 1609), 13 dans le *Peregrino en su patria* (1604), 34 dans les *Pastores de Belén* (1611), 100 dans les *Rimas sacras* (1614), 8 dans *La Filomena* (1621), 41 dans *La Circe* (1624), 46 dans les *Triunfos divinos* (1625), 13 dans la *Corona trágica* (1628), 8 dans le *Laurel de Apolo* (1630), 161 dans les *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) et 2 dans *La Vega del Parnaso* (1637)³.

Dans l'attente de l'éventuelle monographie (ou série de monographies) évoquée plus haut, il nous reste la possibilité de réaliser un travail sur une étude de cas, c'est-à-dire, en nous concentrant sur la production de Lope à un moment donné. Sans aucun doute, les vastes collections de Rimes – *Rimas*, *Rimas sacras*, *Rimas de Tomé de Burguillos* – constituent les trois *corpora* principaux, et sont également celles qui ont été les plus étudiées. C'est la raison pour laquelle une analyse des autres groupes de sonnets nous semble particulièrement urgente : parmi ces derniers, ceux que Lope a inclus en 1630 dans le *Laurel de Apolo* se distinguent par le fait qu'ils ont jusqu'à présent été oubliés par la critique. L'objectif de cet article est précisément de réaliser un travail d'analyse ainsi que de classification de ces 8 sonnets, en proposant une interprétation générale de leur

² Lope de Vega Carpio, *Lope de Vega: Poesías preliminares de libros*, éd. F. Zamora Lucas, Madrid, CSIC, 1960.

³ Jörder omet ceux de *La Filomena*, du *Laurel de Apolo* et de *La Vega del Parnaso*. Pour les éditions voir : Lope de Vega Carpio, *Arcadia. Prosas y versos* (1598), éd. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2011 ; *id.*, *La Circe, con otras rimas y prosas* (1624), in : *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, éd. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, p. 351-747 ; *id.*, *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda* (1628), in : *Lope de Vega. Poesía, V*, éd. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, p. 211-413 ; *id.*, *La Dorotea* (1632), éd. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011 ; *id.*, *La Filomena* (1621), in : *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe, op. cit.*, p. 1-349 ; *id.*, *Rimas*, éd. F. B. Pedraza Jiménez, 2 vol., Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993 ; *id.*, *Rimas sacras*, éd. A. Carreño et A. Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006 ; *id.*, *La Vega del Parnaso* (1637), in : *Lope de Vega. Poesía, VI*, éd. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 35-96.

présence au sein du volume. À cet effet, nous rappellerons les particularités du *Laurel de Apolo* ainsi que sa place dans la stratégie littéraire de Lope, qui à cette époque s'embarque dans une guerre hargneuse contre les poètes gongoristes ou cultistes. Ensuite, nous procéderons à l'analyse et à la comparaison des sonnets entre eux, ce qui nous permettra d'expliquer leur intégration dans le volume de 1630. L'aboutissement de cette analyse sera de présenter une image précise de l'art du sonnet lopesque, et, somme toute, sa thématique ainsi que son usage stratégique à un moment particulier de sa carrière.

Les 8 sonnets auxquels nous allons nous intéresser apparaissent dans le *Laurel de Apolo*, après la longue *silva* éponyme et une autre série de poèmes moins ambitieux que cette dernière : l'églogue « La selva sin amor », la *silva* « Al cuadro y retrato de Su Majestad que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo » et l'« Epístola a don Miguel de Solís Ovando, embajador de Malta ». Quelques-uns de ces poèmes ont joui d'un certain intérêt – bien que faible – de la part de la critique : les chercheurs se sont notamment intéressés à la *silva* ekphrastique relative au tableau de Rubens⁴, et au sonnet dialogué « A la nueva lengua » qui a toujours été mis en avant dans le cadre de la guerre poétique entre Lope et les cultistes. Malgré cette exception, les 8 sonnets n'ont jusqu'ici reçu que peu d'attention, et n'ont jamais été étudiés en tant qu'ensemble. La décision prise en 2007 par Carreño alors qu'il édite le *Laurel de Apolo* est représentative de toute une tendance : l'éminent lopiste, qui avait édité les sonnets dans sa collection de la poésie complète de Lope en 2004, choisit de ne pas les inclure dans le volume de 2007, qui ne contient pas les poèmes mineurs qui suivent le « Laurel » proprement dit⁵. En fait, la critique considère les sonnets du *Laurel de Apolo* comme des textes marginaux et d'intérêt secondaire.

⁴ Frederick A. de Armas, « Lope de Vega and Titian », *Comparative Literature*, n° 30, 1978, p. 338-353, ici p. 342-344 ; Simon A. Vosters, « Lope de Vega y Rubens », in : *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, p. 733-744 ; *id.*, *Rubens y España. Estudio artístico literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, chap. II. Au sujet de ceux-ci ainsi que d'autres travaux sur Lope et la peinture, on peut consulter la monographie de Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

⁵ Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo* (1630), éd. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2007 ; *id.*, « Laurel de Apolo (1630) », in : *Lope de Vega. Poesía, V, op. cit.*, p. 439-701. D'ordinaire minutieux, Cayetano Alberto de la Barrera ne les mentionne pas non plus lorsqu'il commente le volume (*Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1890).

Cet avis – et la lacune qu'il a causée dans le domaine de l'analyse de ces sonnets – tout comme notre intention d'étudier les poèmes dans le contexte du volume de 1630 nous obligent à considérer le *Laurel de Apolo* dans son intégralité, en commençant par les opinions critiques au sujet du poème éponyme, qui occupe la plus grande partie du livre. La critique s'est montrée très diverse dans son appréciation des mérites de la composition. Ainsi, dans le pôle négatif du spectre, on trouve l'opinion de Cayetano Rosell, qui considérerait l'œuvre comme une « especie de catálogo rimado » dont l'intérêt reposait plus sur son contenu que sur son goût⁶. Cayetano Alberto de la Barrera est bien plus admiratif : il contextualise l'œuvre en la situant parmi les catalogues d'écrivains et apprécie ses éclats d'inspiration, mais ne peut s'empêcher de donner son avis sur la liste des poètes, se demandant si cette dernière inclut tous ceux qu'elle devrait⁷. Plus tard, Hugo A. Rennert et Américo Castro⁸, et beaucoup plus récemment, Carreño⁹, adhéreront à cette opinion positive. Toutefois, laissons de côté ces évaluations variées pour nous concentrer à présent sur ce qu'ont de commun les avis critiques, qui est de souligner le caractère métalittéraire et stratégique évident du *Laurel de Apolo*. Le poème le plus important du volume est avant tout, et sans que cela suppose de jugement de valeur, un grand catalogue d'écrivains, sous la forme d'un compte rendu poétique fictif des audiences imaginaires qui se tinrent au Parnasse le 29 avril 1628. Par conséquent, Lope s'attribue la tâche de choisir les poètes espagnols qui méritent de passer à la postérité, de les ordonner et de sélectionner des citations représentatives de leur production. Il convient donc de voir l'œuvre comme un commentaire

⁶ Colección escogida de obras no dramáticas de fray Lope Félix de Vega Carpio, éd. Cayetano Rosell, Madrid, Rivadeneyra, 1856, p. XIV. Récemment, Felipe B. Pedraza Jiménez a approuvé le point de vue de Rosell (*El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 189-190).

⁷ Cayetano Alberto de la Barra, *Nueva biografía de Lope de Vega*, op. cit., p. 412-429. Au sujet des catalogues d'écrivains, on pourra consulter le travail de Pedro Ruiz Pérez (*Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008), qui dans une autre étude (*La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Fastigia, 2009, p. 37) relie deux phénomènes essentiels à la compréhension du *Laurel de Apolo* – le thème de l'abondance de poètes et le sous-genre du catalogue d'écrivains – avec l'émergence d'un nouveau champ littéraire au Siècle d'Or.

⁸ Hugo A. Rennert et Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 293.

⁹ Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo* (1630), op. cit., p. 13.

littéraire qui doit servir à esquisser son propre profil et son image¹⁰, comme le soutient Juan Manuel Rozas :

toda la obra es un perfecto montaje, adscrito a la nueva imagen que Lope quiere dar de sí, como otras veces, entre sincera y estratégica, la del más famoso de los escritores, y, a la vez, ingenio humilde admirador de todos y maestro de los más jóvenes; la del que escribe la magna apología de los poetas de su tiempo, sin tener en cuenta las envidias, murmuraciones y zancadillas que dice recibir¹¹.

Le poème est donc différent des textes dans lesquels Lope façonne sa propre image¹², où l'auteur est à la fois « sujeto y objeto de su propia textualidad »¹³. Cette fois, l'image se concentre nettement autour du topos du Parnasse ainsi que de l'ambition de s'ériger en poète lauréat, des aspirations que Julio Vélez Sainz a étudié en détail¹⁴ et que Ruiz Pérez insère dans un contexte d'ambitions lopesques et de contradictions propres au monde littéraire de l'époque¹⁵.

Si le poème le plus ambitieux du *Laurel de Apolo* est dominé par des préoccupations telles que l'image de l'auteur et le canon littéraire du Siècle d'Or espagnol, on pourrait s'attendre à ce que ces idées aient également influencé les poèmes finaux, dont les 8 sonnets qui nous occupent : c'est tout du moins l'hypothèse que nous tenterons de démontrer dans les pages qui suivent. Nous n'aurons pas l'occasion de nous arrêter sur « La selva sin amor », sur l'épître ou sur la *silva* du

¹⁰ Au sein de cette tendance, la guerre que Lope a menée contre un des défenseurs de la poésie cultiste, José de Pellicer, occupe une place particulière. Cette polémique, en ce qui concerne le *Laurel de Apolo*, a été analysée postérieurement par la critique ; voir Francisco Marcos Álvarez, « Las invectivas del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega », in : *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, dir. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez et A. S. Trueblood, vol. II, Madrid, Istmo, 1986, p. 247-258 ; Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 140-145 ; Luis Iglesias Feijoo, « Sobre la fecha de una comedia de Lope y su guerra contra Pellicer » in : *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, éd. J. F. Botrel et al., Madrid, Gredos, 2001, p. 171-187 ; Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo* (1630), op. cit., p. 56-70.

¹¹ Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, op. cit., p. 78.

¹² Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, London, Tamesis, 2006.

¹³ Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo* (1630), op. cit., p. 12.

¹⁴ Julio Vélez Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, p. 159-192.

¹⁵ Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, op. cit., p. 203-204.

portrait de Felipe IV, bien qu'il faudrait lire ce texte en se référant à une hypothèse que nous avons soutenue ailleurs : chez Lope, toute référence à la peinture est en réalité un commentaire littéraire¹⁶. Laissons ces textes de côté et concentrons-nous maintenant sur ces 8 sonnets, auxquels nous appliquerons la clé métalittéraire que la critique a proposée pour le poème le plus long du *Laurel de Apolo*.

Comme nous l'avons avancé plus haut, les opinions de la critique sur les 8 sonnets sont rares, mais le seul qui les aborde en tant que groupe – ou, pour le moins, trois d'entre eux – suit précisément la direction que nous indiquons. Nous nous référons aux lignes que leur consacre Pedraza Jiménez, qui signale que le premier et le dernier (« A la nueva lengua » et « Cediendo a mi descrédito anhelante ») se sont toujours distingués comme des « sátiras anticulteranas », mais que le sixième (« Seyano, alevos culpadas, graves penas ») mérite aussi de recevoir de l'attention, pour sa réflexion « sobre la situación del propio poeta ante el mundo que lo rodea »¹⁷, c'est-à-dire, sur les malheurs du dénommé cycle *de senectute*¹⁸. Comme à son habitude, Pedraza Jiménez a trouvé un point clé du texte, que nous examinerons plus tard en détail, en le reliant au souci métalittéraire qui caractérise le groupe.

En effet, l'ordre des sonnets reflète cet intérêt, qui est typique du *Laurel de Apolo*. Les deux sonnets les plus connus, les satires anticulteranistes « A la nueva lengua » et « Cediendo a mi descrédito anhelante » (les deux sonnets dialogués), s'insèrent respectivement au début et à la fin de la série, déterminant le ton de cette dernière. Cela répond à la préoccupation que formule Lope dans le « Prólogo » du volume :

Yo, señor lector, me admiro de cuán aumentada y florida está el arte de escribir versos en España, y no veo lucir ingenio que con virtuosa emulación no me haga reconocer cuán lejos estoy de imitarle, que aunque es verdad que no me agrado del nuevo estilo de algunos, no por eso dejo de reconocer sus grandes ingenios y venerar sus escritos, que el agravio de nuestra lengua, si lo es, el mismo tiempo volverá por él, o se conocerá que no lo ha sido¹⁹.

¹⁶ Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y la Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, op. cit.

¹⁷ Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, op. cit., p. 191-192.

¹⁸ Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, op. cit.

¹⁹ Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo (1630)*, op. cit., p. 120. Nous citons le *Laurel de Apolo* de la dernière édition de Carreño de 2007, sauf quand le texte qui nous intéresse est ce-

Dans le livre, Lope se consacre à son nouveau champ littéraire, traitant des thèmes comme l'abondance de poètes ou le « nuevo estilo » cultiste, qui rendent le poète madrilène franchement perplexe. En somme, ce sera cette dernière préoccupation qui dominera les deux sonnets que nous venons de mentionner, qui, comme nous l'avons montré, sont des satires contre la nouvelle poésie. Comme le premier est le plus connu du groupe, nous n'avons pas besoin de l'analyser en détail. Il suffit de rappeler que le mécanisme à sa base est le dialogue de deux cavaliers qui cherchent un logement (Boscán et Garcilaso, représentants de la poésie castillane la plus éminente) et d'une aubergiste qui leur parle dans un jargon cultiste ridicule et incompréhensible, que les deux derniers vers dénigrent en le comparant à la rustique langue basque et en l'opposant à la langue castillane. Il faut simplement ajouter que la critique tend à omettre l'épigraphe du poème, peut-être parce que Lope le place après le sonnet, contre ce que veut l'usage, une nouveauté qui a poussé Carreño à l'attribuer de manière erronée au poème suivant²⁰. Toutefois, il appartient clairement au sonnet que nous venons d'analyser, et en outre il clarifie le ton et l'objectif du sonnet par une citation du poète français Gaucher de Sainte-Marthe (*Scaevola Sammarthanus*) :

*In quosdam huius aetatis scriptores,
Scevola Sammarthanus.*

*Quid iubat obscuris involvere scripta latebris?
Ne pateant animi sensa, tacere potes²¹.*

Le caractère d'invective poétique que nous avons mis en évidence dans « A la nueva lengua » réapparaît dans le dernier sonnet du livre, qui est peut-être moins connu que le précédent. Dans ce sonnet, les trois premières strophes présentent un jargon cultiste que peut illustrer le premier quatrain :

lui des poèmes finaux, qui ne se trouvent pas dans cette édition, et que nous tirons de la *Poesía* qu'a réalisée Carreño lui-même (Lope de Vega Carpio, « Laurel de Apolo (1630) », in : *Lope de Vega. Poesía, v, op. cit.*). Cependant, nous avons légèrement modifié la ponctuation, et le texte même de ces poèmes à quelques occasions, en nous basant sur la *princeps* et en signalant les retouches textuelles au moyen de crochets.

²⁰ Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo (1630)*, op. cit., p. 696.

²¹ *Ibidem*.

Cediendo a mi descrédito anhelante
la mesticia que tengo me defrauda,
y aunque el favor lacónico me aplauda,
preces indico al celestial turbante²².

Le mécanisme est similaire à celui du premier sonnet : bien que les vers aient du sens, l'accumulation de procédés typiques de la poésie cultiste – ici, surtout des néologismes et des latinismes, mais aussi des métaphores inusitées – les rend obscurs et ridicules – n'oublions pas que c'est une aubergiste qui les énonce –, caractéristiques qui renvoyaient aux critiques que des poètes comme Lope brandissaient contre la mode gongoriste. De plus, ce dernier sonnet du volume ajoute à la satire un procédé supplémentaire : la surprise. En effet, le poème joue avec les attentes du lecteur qui, s'il est naïf, se demandera à la lecture des 11 premiers vers si Lope a finalement cédé à la mode cultiste. L'illusion prendra fin durant le dialogue final, qui révèle que tout fut un jeu du narrateur :

– ¿Entiendes, Fabio, lo que estoy diciendo?
– ¡Y cómo si lo entiendo! – Mientes, Fabio,
que yo soy quien lo digo y no me entiendo²³.

Ce « mentis » final, qui dénonce les partisans de la nouvelle poésie, constitue la note finale du volume et se fait l'écho des paroles du « Prólogo » contre les cultistes et de celles du premier sonnet de la série finale. Comme on pourrait s'y attendre, ce ton métalittéraire qui ouvre et ferme le groupe influence une grande partie des autres sonnets.

Le sonnet le plus connecté avec la satire poétique est le septième. Il apparaît sous l'épigraphe de quelques vers de l'emblème CLXI de Andrea Alciato (« Mutuum auxilium ») :

*Loripedem sublatum humeris fert lumine captus ;
Et socii hæc oculis munera retribuit²⁴.*

²² *Ibidem*, p. 700.

²³ *Ibidem*, p. 701.

²⁴ *Ibidem*, p. 700.

L'emblème fournit le matériel des deux quatrains. Ces derniers visent, comme leur source, un objet moral basé sur la métaphore de l'aide mutuelle²⁵ et la difformité physique des deux protagonistes :

Llevaba un ciego al hombro los despojos
de un cojo cuyos ojos le guiaban,
y andando y viendo, a un tiempo se prestaban
éste al ciego los pies, y aquél, los ojos.

Los dos de su fortuna los enojos
con amistad recíproca templaban:
los ojos con los pies del ciego andaban,
y él trocaba los pies por los antojos²⁶.

5

Toutefois, la vraie cible de la satire apparaît plutôt dans les tercets, et se révèle poétique :

Así Firmio a Damón versos neutrales
en su cerviz, incógnito, dispone,
y andan entrambos en un cuerpo iguales,

10

que este le da los libros que compone
y el otro la vergüenza de ser tales
que no sé cuál mayor trabajo pone²⁷.

Concrètement, les victimes de la satire sont les mauvais poètes : Damón, qui écrit de très mauvais livres, et Firmio, qui les publie en son nom, des conduites que le narrateur présente comme tout autant méprisables l'une que l'autre. En tout cas, Lope met clairement en relation le poème latin avec les rimailleurs, ce en quoi l'auteur madrilène se montre fidèle à l'esprit de sa source : plus que Alciato, celle-ci paraît être, directement, l'*Anthologie grecque*, à laquelle Lope a pu avoir accès grâce à une édition commentée des *Emblemas* d'Alciato²⁸. Le fait que les vers originaux attirèrent l'attention de Lope nous donne

²⁵ Lope exprime habilement cette réciprocité au moyen de structures symétriques.

²⁶ Lope de Vega Carpio, « Laurel de Apolo (1630) », in : *Lope de Vega. Poesía, v, op. cit.*, p. 700.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Sagrario López Poza, « Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la inventio », in : *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, dir. R. Zafra Molina et J. J. Azanza López, Madrid, Akal, 2000, p. 263-280, ici p. 270. Pour l'édition d'Alciato : Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, Bonhomme, 1550.

une autre preuve que l'état de la littérature constituait quasiment une de ses obsessions à l'époque où il écrivait le *Laurel de Apolo*. Nous pouvons le vérifier grâce au travail de Sagrario López Poza, qui a comparé le ton de satire morale de l'image de l'aveugle et du boiteux chez Alciato et Quevedo, d'une part, et Lope, de l'autre²⁹.

Pour cette raison, il n'est pas étonnant que la préoccupation métalittéraire affecte également les troisième et quatrième sonnets du groupe, respectivement dédiés « A la muerte de Girolamo Preti, poeta excelente » et au peintre de natures mortes « Juan van der Hamen, pintor excelente »³⁰. Concernant le second de ces sonnets, nous avons déjà expliqué dans d'autres travaux comment Lope a utilisé ce sonnet et d'autres références à van der Hamen dans le contexte de sa guerre contre les cultistes, dans laquelle le poète madrilène brandit van der Hamen comme s'il s'agissait d'une arme. Nous avons également expliqué comment le rôle de la jalousie qui poursuit injustement les génies est essentiel, dans les textes sur van der Hamen comme dans l'image de lui-même que cultivait Lope, qui se présentait comme un esprit persécuté. En somme, en parlant de van der Hamen et de peinture, Lope aborde ses propres problèmes littéraires³¹.

Il en va de même lorsqu'il déplore la mort de Girolamo Preti, qui advint en 1626 à Barcelone. Preti, dont les *Poesie* (Venise, 1614) connurent un grand succès, était un poète très lié à Giambattista Marino, un écrivain que Lope considérait comme son allié – car il l'imitait – et envers qui il exprima son admiration à plusieurs reprises. Étant donné le lien avec Marino et la célébrité de Preti, Lope devait être au courant du voyage de ce dernier en Espagne en 1626, et par là de son décès, à la suite d'une maladie qui l'atteignit durant le trajet. Cette mort pré-

²⁹ Sagrario López Poza, « Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la inventio », op. cit.; *Id.*, « Lope de Vega, Quevedo y Gracián ante un topos de la Antología griega », in : *Studies in Honor of James O. Crosby*, dir. Lía Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004 ; *Id.* « La difusión y recepción de la Antología griega en el Siglo de Oro », in : *En torno al canon, aproximaciones y estrategias*, dir. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 15-68, ici p. 62-64.

³⁰ Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo (1630)*, op. cit., p. 698-699.

³¹ Antonio Sánchez Jiménez, « Ars vs. Natura: Lope de Vega y Juan van der Hamen de León », in : *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*, dir. P. Collard, M. N. Ubarri et Y. Rodríguez Pérez, Gante, Academia, 2009, pp. 27-43 ; *Id.*, *El pincel y la Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, op. cit., p. 275-293.

coce et, comme nous le verrons, le thème de la jalousie sont au cœur du sonnet, que nous incluons ci-dessous :

A LA MUERTE DE GIROLAMO PRETI,
EXCELENTE POETA, VINIENDO DE ITALIA A ESPAÑA

Preti, la muerte que con pie invisible
rígida penetró la tierra extraña,
porque en la propia, que tu llanto baña,
donde eres inmortal, fuera imposible,

salió del mar, y con furor terrible
halló tu fin donde comienza España;
el de tu Fama no, que la acompaña
el alma de tu pluma inaccesible.

¡Oh inculta España, [a] todo ingenio dura!
mas si el veneno de sus ojos vierte,
émula de tu sol, la envidia impura

y para [no] volver, volviendo a verte,
desde Italia te sigue en sombra oscura,
¿qué culpa tiene España de tu muerte?³²

Maria Grazia Profeti a réalisé une analyse brève mais adéquate du texte, dans laquelle elle conclut que « Lope implicitamente se acomuna al destino adverso del italiano »³³, puisque la seule apparition de la jalousie persécutant un poète est suffisante chez le Phénix pour déclencher les associations avec sa propre image. L'idée se concentre dans les vers finaux, puisque les deux quatrains possèdent une fonction narrative, relatant les circonstances de la mort de Preti et contrastant avec l'immortalité qu'a obtenue la renommée du poète. Les tercets marquent un changement dans cette dynamique, signalé par un nouveau destinataire : le vers 9 est une invocation à la « inculta España », une mention qui contribue à associer le destin de Preti avec celui de Lope. Les vers suivants développent ce thème en revenant au dialogue avec le défunt Preti et en lavant l'honneur de l'Espagne avec la question finale, qui donne aux tercets une structure circulaire : l'accusation du vers 9 est réfutée dans le vers 14, entourant

³² Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo (1630)*, op. cit., p. 698.

³³ Maria Grazia Profeti, « Los "últimos versos" de Lope de Vega », in : *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, dir. J. Álvarez Barrientos et al., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 557-563, ici p. 562.

ainsi les vers restants. Ceux-ci dénoncent le réel coupable de la mort de l'italien, qui n'est rien d'autre que la « *envidia impura* ». Lope exprime la relation de cette figure avec le poète par une métaphore lumineuse très efficace qui transforme Preti en un soleil et la jalousie en une ombre qui le suit de manière indéfectible. Le parallélisme entre cette « *sombra oscura* » et la « *muerte* » du poète dans les deux derniers vers renforce l'idée que la jalousie fut la coupable, et par conséquent la forme du vers insiste sur la disculpation de l'Espagne. Cela suggère un contraste entre la situation de Preti, admiré dans sa patrie mais poursuivi par la jalousie, et la situation de Lope : dans le cas du Phénix, la « *inculta España* » n'est pas du tout exempte de reproches et se montre réellement « *a todo ingenio dura* ». Ce thème sous-jacent coïncide avec la thématique explicite du sonnet : à chaque niveau domine la préoccupation métalittéraire que nous avons signalée comme caractéristique du *Laurel de Apolo*.

Si ce désir domine les cinq sonnets que nous avons analysés, il est plus difficile de le mettre en relation avec les trois sonnets restants, et particulièrement le troisième, que nous citons ci-dessous :

SONETO

Cándida – y no pintada – mariposa
al fuego se acercó, sin ver el fuego;
pero, sin ser su centro, el mismo fuego
quiso templarse en nieve tan hermosa.

«No es esa, no, tu esfera luminosa»
– dijo el Amor, que entonces no era ciego –,
«que yo soy rayo, y tiemblo cuando llevo
a nieve de mi fuego victoriosa».

5

Sordo a su envidia cuanto más ardiente,
el cerco de la nieve fue abrasando,
puño a una mano de sí misma ausente.

10

El fuego está riendo; Amor, llorando.
¡Ay, celos!, pues Fenisa no lo siente,
¡quién fuera lo que estaba imaginando!³⁴

³⁴ Lope de Vega Carpio, « Laurel de Apolo (1630) », in : Lope de Vega, *Poesía*, V, *op. cit.*, p. 697-698.

Ce poème aborde un des thèmes de prédilection de Lope, qui n'est pas le thème métalittéraire mais celui de la jalousie. Le poète se base sur le cliché du papillon fatalement attiré par la flamme – image topique de l'amour destructeur – pour dépeindre une situation douloureuse : distraite par son chagrin, Fenisa se brûle la main sans même s'en rendre compte. Lope exprime cette situation avec une série de paradoxes et corrections qui finissent par compliquer la syntaxe jusqu'à donner au sonnet une esthétique presque cultiste, et qui se fonde sur des images lumineuses : la main de la belle est blanche comme la neige – ou comme un papillon blanc – et produit chez le feu des envies de se rafraîchir en elle. La personnification du feu fait pendant à une autre prosopopée, celle de l'Amour, qui se plaint en pleurant face au rire du feu. Ce dialogue contrasté laisse place au concept, qui donne la raison pour laquelle Fenisa est « *de sí misma ausente* », comme sa main : la jalousie, qui tourmente tant la dame que cette dernière s'abstrait totalement de la réalité. De plus, les vers finaux démontrent un changement de perspective : la narration objective du premier quatrain laisse place au point de vue de l'Amour dans le second, et ensuite à la narration objective du premier tercet et à ses conséquences émotionnelles chez le feu et l'Amour (v. 12). Mais dans les deux vers finaux, le point de vue se focalise sur les sentiments du narrateur, qui exprime son désir pour Fenisa, ou pour le moins son désir de jouir d'un amour aussi intense que celui qu'éprouve la belle pour son bien-aimé, et qui empêche la dame de ressentir la morsure du feu. Ce désir final nous rappelle l'attitude coquine du narrateur de certains sonnets des *Rimas de Tomé de Burguillos* (núms. 22, 96 y 99)³⁵. Le ton érotique et un tantinet humoristique nous fait penser que, bien que dans le sonnet apparaisse le thème de la jalousie (v.9), qui chez Lope a tendance à être lié à la métalittérature, nous ne sommes pas devant un sonnet qui traite de l'état de la poésie et, par conséquent, nous ne pouvons pas mettre en lien le sonnet « Cándida – y no pintada – ma-

³⁵ Nous nous référons aux poèmes du *Burguillos* pour l'édition de Carreño (Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos (1634)*, éd. A. Carreño, Salamanca, Almar, 2002), qui présente une numérotation différente des éditions critiques plus récentes – mais pas supérieures – de Juan Manuel Rozas et Jesús Cañas, d'une part (*Id., Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos (1634)*, éd. J. M. Rozas et J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005), et de Macarena Cuiñas, d'autre part (*Id., Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos (1634)*, éd. M. Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008). Pour trouver le poème en question dans ces deux éditions, il suffit de soustraire 2 au numéro de ce texte dans l'édition de Carreño.

riposa » et le ton général du *Laurel de Apolo*. Les raisons de son insertion dans le volume de 1630 nous semblent énigmatiques.

Nous pouvons presque dire la même chose du second sonnet, que voici :

SONETO

Anticipó la púrpura olorosa
un temprano clavel; Fabio, admirado,
dijo a Fenisa, que bajaba al prado:
«Corta su breve vida, Parca hermosa».

«Lástima fuera», – respondió piadosa,
y dejole con vida, y enojado,
y Fabio, de sus labios engañado,
dejó el clavel y respetó la rosa.

¡Ay necio Fabio! La siguiente aurora
de un etiope vil la negra mano,
en el jardín entrándose a deshora,

cortó el clavel y le gozó tirano.
Así perdida la ocasión se llora
y al más indigno se defiende en vano.³⁶

Ce poème partage avec le précédent la thématique amoureuse et un érotisme subtil, qui s'avère plus évident ici. Dans ce cas, ce sont les connotations de la fleur qui innervent le texte : le « clavel », et surtout la « rosa » qui naît dans un pré qui se transforme ensuite en un *hortus conclusus*. En se fondant sur ces connotations, l'anecdote relatée dans la partie narrative du sonnet acquiert un sens lancinant et rend la réflexion finale beaucoup plus intime et douloureuse. La narration divise le sonnet en deux sections : quatrains d'un côté, et tercets de l'autre. Les premiers présentent les deux personnages centraux – Fabio l'amoureux et la belle Fenisa – et l'image de l'œillet exceptionnel, qu'une prière de Fenisa parvient à sauver du désir de Fabio. Le vers final du second quatrain active les connotations érotiques de la scène, avec l'apparition inespérée de la « rosa », qui renvoie à la virginité de Fenisa. Les tercets marquent clairement un changement en introduisant l'exclamation du narrateur (« ¡Ay,

³⁶ Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo* (1630), *op. cit.*, p. 696-697.

necio Fabio! »), qui nous donne son opinion sur la pitié que Fabio a démontrée envers les fleurs. Le commentaire annonce la seconde partie de la narration : le jour suivant, un Noir se glisse dans le jardin et coupe l'œillet. La façon dont Lope décrit son entrée dans le jardin promet déjà des dangers, puisque l'hyperbate fait que nous voyons l'« etiope vil » avant sa « negra mano », qui s'introduit silencieusement dans le jardin, une image dont la précision temporelle « a deshora » fait penser au pire. L'impression se confirme brutalement au vers 12, avec la soudaineté des deux verbes au passé simple (« cortó », « gozó ») et avec un rythme iam-bique parfait qui évoque avec élégance ce qui est en train de se produire : une scène d'action, de violence, de viol symbolique, puisque l'expression « gozó tirano » recueille les connotations sexuelles des fleurs indiquées plus haut.

Cette scène brutale laisse place à la sentence finale, qui occupe les deux derniers vers et qui renvoie à la nécessité de savoir profiter des occasions au bon moment. Le caractère intime de l'« ocasión » particulière narrée dans les vers antérieurs, ainsi que l'offense causée par le fait que ce fut précisément un « vil etiope » qui en a profité, donne à la réflexion un ton amer. La scène se présente comme un désastre, après avoir souligné la tristesse que provoque l'opportunité manquée. De plus, Lope met peu après l'accent sur la douleur accrue qui pousse à s'interroger sur la façon dont, malgré les efforts mis en œuvre (« se defiende en vano »), le « más indigno » réussit toujours à profiter de ce dont on devrait avoir bénéficié. Il serait facile de lire cette réflexion *biographico modo*, comme une référence aux récompenses qui devraient avoir été concédées à Lope – selon son point de vue – mais qui par la suite orneront le front de quelques écrivains indignes. La référence la plus évidente pourrait être celle du poste de chroniqueur royal, bien que nous pourrions également penser aux lauriers plus directement poétiques, comme les faveurs des nobles – qui, d'après Lope, sont hypnotisés par la mode superficielle de la nouvelle poésie – ou du public inconstant des *corrales de comedias* – attirés par le théâtre de « pájaros nuevos » comme Calderón –. Cependant, la lecture biographique n'est pas indiquée et se révèle même imprudente, tout d'abord parce que le sonnet parle d'occasions que l'on a soi-même manquées, et parce que Lope ne pensait pas que le succès de modes telles que la nouvelle poésie ou le théâtre des jeunes dramaturges fût

de sa faute. Et deuxièmement, simplement parce que le poème ne nous invite pas à le faire. La seule clé de lecture que nous possédions est le contexte du sonnet, qui est clairement métalittéraire : parce qu'il est inclus dans le *Laurel de Apolo* et qu'il se trouve en compagnie des cinq poèmes que nous avons analysés plus haut, nous pourrions mettre ce sonnet en relation avec les préoccupations poétiques qu'exprimait si ouvertement Lope en 1630. Toutefois, nous considérons plus judicieux de faire ressortir les différences entre ce sonnet et les cinq que nous avons analysés en premier lieu. Son insertion dans le *Laurel de Apolo* n'est pas aussi mystérieuse que celle de «Cándida – y no pintada – mariposa», puisqu'y domine un sentiment de désillusion mélancolique typique du cycle de *de senectute* qui coïncide avec l'attitude de Lope envers l'état de la littérature dans le reste de l'œuvre. Cependant, ce n'est pas un sonnet directement métalittéraire.

Le dernier sonnet que nous allons analyser, « Seyano, a leves culpas, graves penas », ne l'est pas non plus, bien que dans ce cas il y ait de plus fortes raisons pour une lecture du sonnet au sein de la sphère d'influence du poétique. Le texte est le suivant :

SONETO

Seyano, a leves culpas, graves penas,
valor piden a un pecho generoso.
O tenerle o morir será forzoso,
o trasladar la patria a las ajenas.

5

Peligrosas aquí, dulces sirenas
mejores son que el ocio perezoso,
que es menos mal el golfo proceloso
que solas en la playa las arenas.

Mas tú no vives solo, acompañado
(aunque te fueras al opuesto polo)
de tu agravio, tu amor y tu cuidado,

10

que quien está desde que nace Apolo
de tantos pensamientos ocupado,
¿cómo puede decir que vive solo?³⁷

³⁷ Lope de Vega Carpio, « Laurel de Apolo (1630) », in : Lope de Vega, *Poesía*, V, *op. cit.*, p. 699-700.

Comme nous l'avons expliqué plus haut, Pedraza Jiménez a mis en relation ce sonnet avec l'attitude désabusée du Lope de *de senectute*, en précisant que dans le second quatrain le narrateur « se décide a afrontar los peligros de la vida social », et que dans le troisième il énonce une remarque similaire à celle du *romance* « A mis soledades voy », de *La Dorotea* : « la temida soledad no existe »³⁸. Pedraza Jiménez ne se trompe pas lorsqu'il identifie le thème et l'esprit central du sonnet, ainsi qu'en faisant ressortir le « ritmo de vaivén » ; ajoutons que l'on observe également ce dernier dans le *romance* de *La Dorotea* mentionné plus haut. On peut compléter cette information avec encore deux précisions : la date du sonnet et la signification du nom du dédicataire (« Seyano »).

La première nous a généreusement été fournie par correspondance personnelle avec Carreño, l'érudit spécialiste de Lope, qui a remarqué que le sonnet apparaît – sans variantes, précisons-le – dans une lettre au duc de Sessa que Lope signe à Madrid, en date du 14 février 1628. Le sonnet est suivi d'un commentaire de Lope dont nous citons le détail :

Así pienso que estará vuestra excelencia, señor, porque verdaderamente no es soledad estar un hombre de día y de noche acompañado de tantos pensamientos, que estuviera más solo en un ejército o en Madrid el día del Ángel. Gracia del cielo ha sido resistir la salud a tantos cuidados. ¿Quién duda que ha hecho su oficio el valor con que nació vuestra excelencia, acompañado de su raro juicio y prudencia, y en año en que andaba la muerte segando las mejores vidas, como quien anda en un jardín escogiendo las mejores flores? Vuestra excelencia escribe de sí mismo tales documentos que enseña a tener paciencia y a recoger la rienda a los gustos, por no ofender la reputación con la flaqueza. En esa misma tierra he leído en la *Historia del rey Fernando* que estaba el Gran Capitán, de quien la heredó vuestra excelencia, después de tantas victorias y de dar a los reinos de Castilla el de Nápoles, retirado, haciendo rostro a la ingratitude y con magnánimo pecho a la Fortuna. No es forastero el ejemplo: mayores quejas eran aquellas y más justas. Quien tiene la misma sangre y el mismo valor, pídale a su memoria algunas reliquias de aquella ilustre paciencia, y con generoso corazón resista a las que ofrece la imaginación de los pasados gustos. Bien sé que amor es planta que ninguna fuerza humana la ha sacado con raíces, y que es fuerza

³⁸ Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 191-192.

que queden muchas, mayormente donde el trato no se acabó por agravios, sino por enemigos³⁹.

La lettre s'éloigne ensuite du sonnet et de sa relation avec les états d'âme du duc, mais les phrases qui se situent avant ce passage nous fournissent déjà des informations très précieuses. En premier lieu, elles nous indiquent un nouveau *terminus ad quem* avant lequel Lope a écrit le sonnet : février 1628. En second lieu, elles nous donnent le contexte au sein duquel le Phénix a pu avoir écrit le poème : l'exil du duc en direction de ses propriétés andalouses. Par ailleurs, bien que Lope puisse avoir écrit le sonnet antérieurement et à une autre occasion, la ressemblance entre le contenu du poème et la situation du duc, mise en évidence par le Phénix dans la lettre, est remarquable⁴⁰ : les deux s'adressent à quelqu'un qui est exilé, les deux parlent d'amours (les « dulces sirenas » du v. 5) et les deux font appel au courage du dédicataire en lui rappelant celui de ses ancêtres (c'est ce que suggère l'adjectif « generoso », c'est-à-dire 'noble', du v. 2). Et surtout, dans les deux on rejette l'idée de la solitude au moyen d'un concept final mélancolique qui, comme l'a affirmé Pedraza Jiménez, apparaît également dans « A mis soledades voy »⁴¹ : celui qui se voit toujours poursuivi par de tristes pensées ne vit pas seul, puisque ces dernières l'accompagnent.

Si la lettre éclaircit la toile de fond sur laquelle Lope a composé le sonnet, elle n'explique pas pourquoi il a trouvé opportun de l'inclure deux ans plus tard dans le *Laurel de Apolo*. Une explication possible consisterait à se focaliser sur les connotations du nom « Seyano » et de son usage dans la poésie lopesque. Bien sûr, ce nom est significatif : en premier lieu, il faut se demander pourquoi Lope choisit de l'employer

³⁹ Lope de Vega Carpio, *Epistolario*, éd. A. de Amezá y Mayo, vol. IV, Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, p. 107-108. Nous avons procédé à la modernisation des graphies et de la ponctuation du texte.

⁴⁰ Il ne nous paraît pas extraordinaire que Lope ait composé un sonnet avec pour seul objectif de divertir le duc. Dans la très longue lettre – qui inclut évidemment un autre sonnet, « Paulo, jurisconsulto soberano » (Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo (1630)*, *op. cit.*, p. 110) – le poète s'efforce de faire plaisir à son maître et lui demande pardon pour ne pas lui avoir écrit régulièrement lors de son exil, une attitude négligente qui apparemment avait offensé Sessa. Dans ce contexte, il est compréhensible que Lope ait consacré l'effort et le temps nécessaires à rédiger un sonnet *ad hoc* afin que son maître lui pardonne.

⁴¹ Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 192.

pour évoquer le duc de Sessa alors que le « Lisardo » habituel semble être une bonne alternative du point de vue du rythme. La raison se trouve dans les connotations du nom, qui renvoient à la malchance et concrètement à l'« aciago caballo Seyano », qui « llevaba la malaventura a sus dueños »⁴². Comme l'explique Simon A. Vosters, cette signification provient des *Noctes Atticae* d'Aulu-Gelle (III, 9), qui nous parle du cheval *seianus* (ou plutôt de Gneus Seius, son premier maître), dont tous les maîtres vécurent de nombreuses mésaventures. Lope put trouver cet élément chez Antonio de Guevara, qui contribua grandement à sa diffusion, bien qu'elle apparaisse également dans divers livres d'adages, comme ceux d'Érasme⁴³. Toutefois, plus que la source de cette information, c'est la façon dont Lope y a recours qui est importante, et ici la réponse est limpide : elle illustre l'infortune du duc, exilé sans avoir commis de faute et par l'action d'« enemigos », comme l'expliquait le Phénix dans la lettre mentionnée.

Étant donné qu'il fut composé dans des circonstances si particulières, les motivations de Lope pour inclure ce sonnet dans le *Laurel de Apolo* sont moins transparentes. Bien que le volume soit paru tout juste deux ans après que Lope avait envoyé le sonnet à Sessa, et bien que le poète n'ait pas modifié une seule lettre du sonnet, le poème n'est plus le même en 1630. En effet, Lope l'a sorti de son contexte pour le placer dans une ambiance différente, celle que nous avons analysée à travers les 8 sonnets finaux du volume. Ainsi, cette nouvelle atmosphère n'invite pas à une lecture biographique concernant l'exil du duc de Sessa, mais à une lecture touchant la métalittérature, l'amour ou la morale, comme dans le cas des autres sonnets. Parmi ces options, nous pouvons déjà écarter la seconde, puisque le sonnet qui nous occupe ne paraît avoir rien de commun avec « Cándida – y no pintada – mariposa », qui demeure le plus mystérieux du groupe. Au contraire, son ton mélancolique n'est pas loin de celui de « Anticipó la púrpura olorosa » et d'autres poèmes du cycle *de senectute*, comme l'a rappelé Pedraza Jiménez en le comparant avec « A mis soledades voy », un texte à la fois triste et satirique. De plus, le nom particulier du dédicataire (« Seyano ») nous fournit un indice qui pourrait

⁴² Simon A. Vosters, *Antonio de Guevara y Europa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, p. 742.

⁴³ *Ibidem*.

relier ce sonnet aux sonnets métalittéraires : à notre connaissance, Lope a seulement employé ce nom une fois auparavant. Il se trouve dans le *motto* d'un emblème de la couverture de la première édition sévillane de *El peregrino en su patria*, qui montrait Pégase avec un cartouche⁴⁴. La Barrera décrit l'image ainsi :

sobre la cornisa de pilastras se alza un frontis caprichoso, por encima del cual se alcanza a ver el caballo Pegaso. Detrás del caballo ondea una gran cinta con este letrero: *Seianus mihi Pegasus*. [...] En el letrero del caballo indudablemente quiso hablar el autor diciéndonos: « *El caballo Pegaso ha sido para mí el caballo de Seyano* ». Bien es sabido que todos los dueños de tal caballo murieron desastradamente.⁴⁵

En effet, la couverture⁴⁶, que reproduit l'édition de Juan Bautista Avallé-Arce⁴⁷, présente entre autres maximes ce *Seianus michi Pegasus* qui se révèle pour le moins intéressant pour interpréter le sonnet qui nous occupe. Il suggère qu'en 1604 Lope identifiait la poésie au malheur grâce à un jeu ingénieux mêlant les deux chevaux : Pégase, associé à l'inspiration et à la mise en scène parnassienne⁴⁸, se convertissait en cheval de Séius. Autrement dit, le Phénix avait recours au cheval pour se plaindre de sa situation dans le monde des lettres en se représentant, comme il était l'usage, sous la forme d'un génie persécuté par la jalousie, mais ni reconnu ni récompensé par les mécènes. Quoi qu'il en soit, Lope associait le cheval de Séius à la poésie, ce qui peut constituer une des raisons pour avoir inclus le sonnet qui nous occupe dans le *Laurel de Apolo*. Dans le nouveau contexte, le poème n'avait plus de lien avec les malheurs de Sessa et parlait bien plus de ceux de l'auteur, qui devait considérer que la mention du cheval de Séius était suffisante pour que des lecteurs perspicaces se rappellent

⁴⁴ Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria (1604)*, éd. M. A. Peyton, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971, p. 87-88.

⁴⁵ C. A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, op. cit., p. 120.

⁴⁶ Pour l'analyse d'autres pages de couverture lopesques nous renvoyons au travail de Ignacio García Aguilar (*Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, p. 145-151), qui se concentre sur les livres de poésie. Également intéressante est son étude sur la poésie de Lope et l'imprimerie, qui s'occupe aussi des pages de couverture (Ignacio García Aguilar, *Imprenta y poesía en la literatura del Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*, Madrid, del Orto, 2006).

⁴⁷ Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria (1604)*, éd. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 43.

⁴⁸ Julio Vélez Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, op. cit.

la page de couverture de *El peregrino en su patria*, publiée vingt-six ans auparavant.

En somme, nous pouvons conclure que les huit sonnets du *Laurel de Apolo* ne forment pas un groupe parfaitement cohérent, mais plutôt un ensemble dominé par quelques lignes unificatrices. De ces huit sonnets, cinq sont métalittéraires, et de ce fait reprennent le thème principal du volume. En outre, deux d'entre eux (« *A la nueva lengua* » et « *Cediendo a mi descrédito anhelante* ») sont ouvertement anticultistes, de sorte qu'ils abordent une des préoccupations du « *Prólogo* » du livre. Concernant les trois autres, deux d'entre eux explorent, chacun au moyen d'une épitaphe – à Juan van der Hamen et à Girolamo Preti – le thème de la jalousie poétique, qui apparaît aussi régulièrement dans le *Laurel de Apolo*. Le dernier de ces sonnets métalittéraires (« *Llevaba un ciego al hombro los despojos* »), pour sa part, est une satire contre les rimailleurs – pas forcément adeptes de la nouvelle poésie –, un thème important dans le *Laurel de Apolo* comme dans d'autres œuvres du cycle de *senectute*, telles que les *Rimas de Tomé de Burguillos*. En ce qui concerne les trois sonnets restants, deux d'entre eux (« *Anticipó la púrpura olorosa* » et « *Seyano, a graves culpas, leves penas* ») proposent une lecture morale mélancolique et désabusée à laquelle peut se superposer une interprétation métalittéraire très en accord avec les préoccupations du *Laurel de Apolo* : comme nous l'avons expliqué, le premier correspondrait à une réflexion sur la jalousie – et serait donc un sonnet parallèle aux deux épitaphes étudiées plus haut – tandis que le second traiterait du malheur du poète et de ses rares moments de réconfort. Ils auraient donc parfaitement leur place au sein du volume, ce qu'il n'est pas possible d'affirmer dans le cas du sonnet « *Cándida – y no pintada – mariposa* », au contenu érotique et au ton cocasse, et dont la relation avec le reste des poèmes que nous avons analysés nous échappe.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ

TABLE DES MATIÈRES

Johannes BARTUSCHAT et Patrick LABARTHE Avant-propos.....	7
Olivier POT Le « poème en sonnets ». Considérations variées sur un dispositif sériel.....	11
Stefano PRANDI « Rime Sparse »: il sonetto proemiale dai <i>Fragmenta</i> alla lirica rinascimenta.....	47
Katia SENJIC Luigi Alamanni, le sonnet italien en terre française et les enjeux de l'écriture.....	81
Marco VENEZIALE Sonnets, presque sonnets et structures : quelques notes autour du manuscrit Chantilly, Musée Condé.....	95
Pascale DROUET Shakespeare et le sonnet : « To put fair truth upon so foul a face? ».....	109
Itziar LÓPEZ GUIL & GRUPO Z L'autoréflexion implicite chez deux maîtres espagnols du sonnet : Francisco de Quevedo et Blas de Otero.....	123
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ Lope de Vega et le cheval de Séius : les sonnets du <i>Laurel de Apolo</i> (1630).....	143

Jean-Noël PASCAL Lazare Carnot (1753-1823), poète oublié et sonnettiste anachronique.....	165
Dominique BILLY <i>Bien loin d'ici</i> et ses modèles.....	183
Julie ABREU-DEKENS L'ouvert et l'origine : étude du sonnet dans les <i>Sonnets à Orphée</i> de Rainer Maria Rilke.....	223
Peter FRÖHLICHER Sonnets à quatre voix : un <i>renga</i> occident.....	239
Patrick LABARTHE Bonneyoy et le sonnet comme anamnèse	253
Index des noms de personnes.....	271
Présentation des auteurs.....	279