Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1994)

Heft: 20

Artikel: De l'histoire fictive à la fiction historique : le cas de El Gran Duque de Moscovia de Lope de Vega

Autor: Canonica, Elvezio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006598

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Elvezio Canonica

DE L'HISTOIRE FICTIVE A LA FICTION HISTORIQUE
LE CAS DE *EL GRAN DUQUE DE MOSCOVIA* DE LOPE DE VEGA

1. Introduction

La "comedia" de Lope de Vega *El Gran Duque de Moscovia* nous offre une bonne opportunité pour analyser les rapports entre réalité historique et fiction au XVIIe siècle. Plus concrètement, l'étude de cette pièce va nous permettre de suivre pas à pas la production d'une "comedia" dans la société espagnole (et plus particulièrement madrilène) du Siècle d'Or, très friande, comme l'on sait, de ce genre de spectacles. Comme pour la plupart de ses pièces à caractère historique, Lope de Vega s'est en effet inspiré, pour l'élaboration de cette "comedia", d'un compte-rendu contemporain des faits. Ce procédé, courant dans le genre de la "comedia histórica", offrait en effet plusieurs avantages à l'auteur dramatique: l'intrigue était donnée d'avance et était généralement connue du public, ce qui permettait au dramaturge de se concentrer exclusivement sur les aspects proprement théâtraux. En outre, l'auteur pouvait travailler avec un rythme soutenu, pressé comme il l'était par la demande toujours croissante de pièces de la part des impresarios. Dans le cas de Lope, sa vitesse de composition est demeurée légendaire, puisque l'on sait qu'il a écrit plusieurs pièces en moins d'une semaine.

L'objectif principal de cet article est donc celui de comparer le point de départ, c'est-à-dire les événements historiques tels qu'ils se sont réellement passés, avec le point d'arrivée, c'est-à-dire la pièce de Lope. L'on se rend compte facilement qu'un tel parcours est semé d'embûches, à commencer par le récit des faits sur lequel s'est basé Lope, qui est loin de correspondre à notre notion moderne d'objectivité historique, qui n'en demeure pas moins une chimère. Voici donc posé le premier filtre, que l'on pourrait nommer "idéologique". Dans le cas présent, il faut ajouter un deuxième filtre, puisque Lope ne s'est pas fondé directement sur ce récit, mais sur sa traduction espagnole. Dans ce domaine également, la notion de "fidélité" à

l'original était loin d'être celle qui régit de nos jours, la liberté du traducteur étant beaucoup plus large que la nôtre. Nous nous trouvons donc face à un deuxième filtre, que l'on pourrait nommer "linguistique". Finalement, le troisième écran qui s'interpose entre les événements historiques et leur réception populaire réside dans l'intervention personnelle de Lope, qui élabore à son gré, et surtout à celui de son public, la matière première que lui fournit l'histoire. C'est ce que l'on pourrait définir le filtre "esthétique". Chacun de ces trois écrans contribue à éloigner de plus en plus le point de départ du point d'arrivée. Cependant, si ce dernier n'est forcément qu'une image distorsionnée du premier, il ne faut pas oublier que pour un auteur dramatique du XVIIe siècle, l'histoire n'est qu'un "pré-texte" qui permet l'accomplissement du "texte" littéraire. En d'autres mots, la vérité historique lui importe peu, puisqu'il conçoit l'histoire comme une mère nourricière qui satisfait à ses besoins les plus immédiats. Il est évident que cette liberté est d'autant plus grande que le fond historique est éloigné du public, comme dans le cas présent. Mais venons-en aux faits.

2. *Les événements historiques*

Comme dans plusieurs autres pièces à caractère historique, Lope a choisi pour sa "comedia" *El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido* un sujet d'actualité. En effet, les événements historiques sur lesquels est basée la pièce venaient de se produire dans la lointaine Russie, et ils n'étaient vraisemblablement pas encore clos au moment de la composition de la "comedia". Bien qu'ils soient encore en partie entourés de mystère, voici une relation succinte des faits qui sont généralement admis par la majorité des historiens[1]. Le tsar Ivan IV, le Terrible, après avoir tué, dans

1 La plus ample reconstruction historique en langue française de la figure du "faux" Dimitri demeure celle de P. Pierling, *La Russie et le Saint Siège*, Paris, Plon, 1901, t. III, ouvrage sur lequel je me fonde principalement. En plus de la traduction française de l'ouvrage de référence de l'histoire russe, celui de N.M.Karamzin, *Histoire de l'Empire de Russie*, trad. de St. Thomas et Jauffret, Paris, A. Belin, 1819-1826, vol. XI, le lecteur francophone peut consulter l'ouvrage classique de P. Mérimée, *Episode de l'histoire de Russie. Le faux Démétrius*, Paris, Michel-Lévy frères, 1853. De la première relation française de cet épisode, celle de J. Margeret, *L'Estat présent de l'Empire de Russie et Grand-Duché de Moscovie, avec ce qui s'y est passé de plus mémorable et tragique pendant le règne de quatre empereurs: à sçavoir depuis l'an 1590 jusque en l'an 1606, en septembre*, Paris en 1609, il existe une

un accès de colère, son fils aîné Ivan, meurt en 1584 en laissant le pouvoir dans les mains de son deuxième fils, Fëdor. Cependant, ce dernier, maladif et idiot, s'en remet pour l'excercice effectif du pouvoir à son beau-frère, Boris Godunov, un parvenu ambitieux et sans scrupules. Fëdor avait un demi-frère, Dimitri, qui était encore un enfant à la mort de son père. Celui-ci, relégué dans le village d'Uglich en compagnie de sa mère, meurt tragiquement à l'âge de dix ans, le 15 mai 1591. Selon la version officielle, il se serait enfoncé un poignard dans la poitrine au cours d'une de ses crises d'épilepsie. Toutefois, la plupart des historiens mettent en doute cette version officielle, et penchent pour l'idée d'un complot dirigé par Boris dans le but d'éliminer le dernier obstacle qui lui barrait la route vers le trône de Russie, sur lequel il monte effectivement en 1598, à la mort de Fëdor. Vers 1603, alors que Boris excerce le pouvoir absolu d'une main de fer, des rumeurs commencent à courir selon lesquelles le prince héritier Dimitri serait en vie et se serait réfugié en Pologne. En effet, un jeune homme d'une vingtaine d'années, qui servait comme page ou comme cuisinier auprès d'un seigneur lituanien, révèle à son maître qu'il est le fils cadet d'Ivan le Terrible. Selon ses dires, il aurait échappé par miracle à la mort grâce à une méprise des sicaires, qui l'auraient confondu avec le fils d'un valet, mis dans son lit à sa place par son protecteur. Il prouvait ses affirmations par des objets personnels de grande valeur, et par des marques physiques. Il était en plus très cultivé et très habile dans les activités propres à la noblesse, comme l'escrime et l'équitation. Il n'en fallait pas plus pour qu'il reçoive les faveurs de la noblesse polonaise et du roi Sigismond III, depuis toujours hostiles à la Russie, qui finirent par le reconnaître officiellement comme légitime "tsarévitch", et lui accordèrent une armée pour combattre Boris, l'usurpateur du trône. Il reçut aussi les faveurs du nonce du Saint-Siège, Mgr Claudio Rangone et des jésuites, parce qu'il avait secrètement abjuré le schisme grec et s'était converti au catholicisme. Avec son armée de Polonais (à laquelle s'étaient joints nombre de Tatars et de Cosaques que Dimitri avait su gagner à sa cause) inférieure en nombre mais mieux organisée que celle de Boris, le prétendant parvint à ses fins: monter sur le trône de Russie. Il règna pendant une année, mais les faveurs qu'il accorda aux étrangers, en particulier aux Polonais, et son mariage avec une catholique, la fille du comte polonais

nouvelle édition d'A. Bennigsen, avec le titre de: *Un mousquetaire à Moscou: mémoires sur la première révolution russe 1604-1614*, Paris, Maspero, 1983. Cf. aussi C. Durand-Cheynet, *Boris Godunov et le mystère Dimitri*, Paris, Perrin, 1986.

Jerzy Mniszech, Maryna, finirent par lui attirer la haine du peuple, qui dégénéra en insurrection, au cours de laquelle il fut assassiné le 27 mai 1606. Bien que le doute ne se soit jamais vraiment dissipé, selon la version moderne la plus répandue parmi les historiens, ce personnage qui avait réussi à se faire passer pour le "tsarévitch" Dimitri, serait en réalité un moine apostat nommé Grigorij Otrepev, le "faux Dimitri".

3. Le filtre idéologique: la "Relazione" publiée par Barezzo Barezzi

A cette reconstitution "objective" des faits historiques vient s'interposer le premier filtre qui commence à obscurcir l'image qui parviendra jusqu'au public de Lope. Il s'agit de la version de ces événements qu'en donnèrent les pères jésuites. Nous avons déjà remarqué qu'ils avaient embrassé aussitôt la cause du prétendant au trône, dans l'espoir que sa conversion au catholicisme aboutirait à la réunification des deux Eglises. L'une des premières relation qui sortit de la plume du cercle des jésuites fut celle publiée anonyme à Venise en 1605 par le célèbre éditeur et hispanisant Barezzo Barezzi, qui tint le rôle de compilateur, comme l'indique le sous-titre: "Raccolta da sincerissimi avvisi da Barezzo Barezzi"[2]. Il s'agit d'un opuscule écrit en italien, intitulé: *Relazione della segnalata e come miracolosa conquista del paterno imperio conseguita dal serenissimo giovine Demetrio, Gran Duca di Moscovia, in questo anno 1605*. L'auteur présumé n'est autre que le Père Antonio Possevino, excellent connaisseur de la situation, puisque c'est lui qui avait été envoyé en Russie par le pape Grégoire XIII sur demande d'Ivan le Terrible, comme médiateur entre la Russie et la Pologne. Il s'agit, de toute évidence, d'une oeuvre de propagande, basée sur les lettres que Possevino recevait régulièrement des aumôniers polonais et destinée à faire connaître dans les pays occcidentaux l'épopée du prétendu Dimitri et surtout sa conversion au catholicisme. La date de composition et de publication indiquent clairement que le contenu ne peut avoir trait qu'à la première partie, faste, de l'épopée du futur tsar, celle qui va de son exile jusqu'à sa prise du pouvoir. En réalité,

2 Sur ce personnage cf. l'article très documenté de E. Aragone, "Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento", dans: *Rivista di letterature Moderne e Comparate*, XIV,4, 1961, pp. 284-312.

il est probable que le contenu de cette *Relazione* ne soit qu'une version amplifiée du récit soi-disant autobiographique que le jeune homme avait dicté au prince Adam Wisniowecki, auprès duquel il s'était réfugié, à la demande du roi de Pologne Sigismond III. En effet, comme la parution de la *Relazione* est à situer vers la fin de l'année 1605[3], sa source principale pourrait être la lettre que le nonce Claudio Rangone envoya au pape Paul V depuis Cracovie, le 2 juillet 1605, qui se veut une traduction littérale de la version rédigée par le prince Wisniowecki, comme on peut le déduire des propos initiaux par lesquels Rangone introduit le contenu de sa lettre:

> S.M. [i.e. le roi de Pologne] volendo certificarsi del tutto ... commandò al duca Visnovicz che facesse venire il Moscovita a sè, ma prima rimettesse particolare informatione del caso et della pretensione sua, *la quale conforme alla propria narrativa di Demetrio, di parola in parola, fu del tenor che segue*[4].

Il ne s'agit donc pas de la version "officielle" de la vie de Dimitri, mais bien de celle fournie par le principal interessé. En comparant la *Relazione* du Père Possevino avec la lettre du nonce Rangone, on s'aperçoit que tous les principaux éléments narratifs de la vie de Dimitri concordent, et se retrouvent dans la "comedia" de Lope. Le filtre idéologique posé par les jésuites n'est donc autre chose qu'un acte de foi, bonne ou mauvaise, dans le récit d'un personnage qui se prétend l'héritier légitime du trône de Russie et qui, de surcroît, se convertit au catholicisme. Voici donc posés les deux pôles autour desquels gravite cette épopée: le "légitimisme" et le "confessionalisme".

4. Le filtre linguistique: la traduction du Père Mosquera

Comme nous l'avons déjà indiqué, Lope ne s'est pas servi directement de la *Relazione* de Possevino pour la composition de sa "comedia", mais d'une traduction espagnole, une des nombreuses traductions de l'opuscule

3 La dédicace est du 8 décembre 1605. E. Taddeo, dans son introduction à une autre version romanesque de l'époque, qui n'est toutefois pas basée sur le texte de Possevino, celle de Maiolino Bisaccioni, *Il Demetrio moscovita. Istoria tragica* (Venezia, 1639), affirme que la relation publiée par Barezzo Barezzi "è stata scritta, o meglio terminata, ai primi di ottobre del 1605", cf. *op. cit.*, Florence, Olschki, 1992, p. XVIII.

4 Cette lettre est publiée en appendice de l'ouvrage de P. Pierling, cit., pp. 431-444.

de Possevino, qui avait connu un grand succès[5]. Il s'agit de la version du Père jésuite espagnol Juan Mosquera, qui parut à Valladolid seulement une année après la version originale, c'est-à-dire en 1606, avec ce titre: *Relación da la señalada y como milagrosa conquista del paterno imperio, conseguida del sereníssimo Príncipe Juan Demetrio, Gran Duque de Moscovia, en el año de 1605. Juntamente con su coronación, y con lo que ha hecho después que fue coronado, dende el último del mes de julio, hasta aora, recogido todo de varios y verdaderos avisos, venidos de aquellas partes, en diversas vezes, traduzido de lengua Italiana en nuestro vulgar Castellano*[6]. Nous devons à Gertrud von Poehl la découverte de ce document, qui peut être considéré à juste titre comme la véritable source de la "comedia" de Lope. En comparant l'original italien avec la traduction espagnole, von Poehl remarque que cette dernière introduit des variations qui se retrouvent toutes, ou presque, dans la pièce de Lope: "el traductor español introdujo varios detalles de su cosecha, que volvemos a encontrar en *El Gran Duque de Moscovia*, lo que prueba que fue la traducción lo que Lope tuvo a la vista"[7].

Le jésuite espagnol ajoute par exemple de sa propre initiative la scène de la première rencontre entre Dimitri et Boris, quand ce dernier se trouvait dans un monastère. Lope non seulement reprend cette scène, mais l'amplifie en y ajoutant une foule de détails sur la vie monastique du futur tsar. Il en est de même pour l'épisode de l'attentat auquel Dimitri aurait échappé grâce à la substitution avec un autre garçonnet de son âge: Mosquera donne une touche supplémentaire de pathétisme en affirmant que le précepteur aurait mis à la place de Dimitri son propre fils unique, tandis que l'original ne parlait que de "un figliuolo dell'istessa età e fattezze". Lope, bien évidemment, exploite cet élément, qui contient un puissant effet dramatique.

5 Déjà en 1606 paraissait une deuxième édition italienne à Florence. Encore de cette même année sont les traductions latine et allemande, à Graz, ainsi que la française, qui parut à Arras et à Paris. Toujours de 1606, nous possédons une nouvelle version allemande à Munich et à Prague, où est publiée aussi une traduction tchèque, alors qu'à Genève voit le jour une autre version latine. Finalement, l'ouvrage de Mosquera, publiée lui-aussi en 1606 à Valladolid et à Lisbonne, est traduit en latin en 1609 avec le titre: Jo. Mosquerae, *De adeptione imperii paterni principis Demetrii, Ducis Moscoviae, anno 1605*, Matriti, 1609.

6 J'ai pu consulter l'exemplaire de la Biblioteca Nacional de Madrid (R 22.201).

7 Cf. G. von Poehl, "La fuente de «El Gran Duque de Moscovia» de Lope de Vega", dans: *Revista de Filología Española*, XIX, 1932, pp. 47-63 (cit., p. 48).

Dans la *Relazione* italienne, il n'est fait aucune mention de la personnalité du protecteur du jeune prince, alors que le traducteur nous apprend qu'il était "un cauallero Tudesco de nación, natural de un lugar cerca de Colonia"[8] (Lope dira seulement: "caballero tudesco"), et il en fait une figure paternelle: "...Demetrio criado secretamente por su ayo, *o por mejor dezir, más que padre...*"[9]. De cette petite phrase Lope en tire une scène entière, où il fait intervenir aussi le jeune fils du protecteur, dans une délicieuse scène de vie familiale, qui a la fonction d'accentuer le contraste avec le terrible drame qui va se jouer immédiatement après.

Le chiffre de 5000 hommmes que donne l'original à propos du nombre de soldats polonais accordés par le Roi de Pologne à Dimitri est multiplié par mille dans la traduction: on retrouve le chiffre de 50'000 hommes dans la pièce de Lope.

Comme on le voit, il ne s'agit au fond que de détails, qui n'altèrent en rien le développement de l'intrigue, qui reste essentiellement celle fournie par la *Relazione* de Possevino. Le filtre linguistique représenté par la traduction, et à travers lequel passent les événements historiques, ne fait qu'accentuer le caractère de fiction littéraire déjà présent dans l'original[10]. Le filtre esthétique introduit par Lope ne fera que sublimer les potentialités littéraires contenues dans cette histoire exemplaire, en lui donnant une forme dramatique, en accord avec les exigences de son public. Lope est le premier auteur qui exploite la qualité littéraire intrinsèque à cet épisode historique, qui a produit un bon nombre d'oeuvres, non seulement littéraires, comme en témoigne l'opéra de Modest Mussorsky *Boris Godunov*, basée sur le roman de Pouchkine du même titre[11].

8 *Op. cit.*, f. 5v.

9 *Ibid.*, f. 6v.

10 A cette même conclusion arrive G. von Poehl, dans un autre travail, où elle affirme: "Der trockenen Erzählung des Barezzo Barezzi steht ein literarisch frisiertes Werkchen gegenüber, in dem besondere Sorgfalt auf Ausschmückung und fromme Zusätze verwendet worden ist". Cf. "Quellenkundliches zur Geschichte des Ersten Falschen Demetrius: Mosquera – Barezzo Barezzi", dans: *Zeitschrift für osteuropäische Geschichte*, 1932, pp. 73-87 (cit. p. 75).

11 La première version dramatique française sur ce sujet est une comédie anonyme de 1668 intitulé *Les Moscovites*; vers 1717, l'on joue même à Paris une "arlequinade" de Boccabadati sur ce même thème, qui porte le titre: *Arlequin Démétrius*. Mais ce sont surtout les romantiques, bien évidemment, qui s'emparent du sujet. Dans la littérature russe il faut citer la pièce de A. Sumarokov *Le faux Démétrius* de 1771. En Allemagne, Schiller laissa inachevé à sa mort le drame *Demetrius* (1805), alors que Hebbel composa un fragment dramatique sur ce même sujet en 1863. En France, Prosper Mérimée, après avoir donné un récit historique de l'épisode (cf. note 1), céda à la

5. *Le filtre esthétique: la "comedia" de Lope*

Nous arrivons finalement à l'aspect proprement littéraire de cet épisode historique, qui se matérialise dans une pièce dramatique en trois actes et en vers, c'est-à-dire une "comedia", écrite par celui qui est considéré unanimement comme le fondateur du théâtre national espagnol.

5.1. L'oeuvre et l'homme

Né a Madrid en 1562, et mort dans cette même ville en 1635, la vie et la production littéraire de Lope de Vega Carpio se caractérisent par l'excès. Son oeuvre est gigantesque: on lui attribue à l'état actuel des connaissances, un total de 450 "comedias"; une cinquantaine de "autos sacramentales" (des pièces versifiées en un acte qui célèbrent le Saint-Sacrement de l'Eucharistie); plusieurs poèmes épiques, des recueils de sonnets de thème amoureux et sacré, pour un total de plusieurs dizaines de milliers de vers. A cela s'ajoute sa production en prose, avec notamment de véritables "nouvelles" et l'un de ses chefs-d'oeuvre, *La Dorotea*. Mais l'extension de sa production a du être sûrement encore plus grande, à juger par le nombre élevé de titres de pièces qui ne nous sont pas parvenues. Lui-même affirmait, en exagérant peut-être, dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, publié en 1609, soit 26 ans avant sa mort, avoir composé à ce jour 483 "comedias". Il est évident que dans un tel *mare magnum*, son oeuvre touche aux arguments les plus variés: de l'histoire classique aux fables mythologiques, en passant par l'histoire nationale et internationale, du genre hagiographique au récit biblique, pratiquement tout l'univers des connaissances de l'époque passe sous sa plume. Comme on l'a déjà fait remarquer, sa façon de travailler devait être, forcément, très rapide, surtout pour la composition des "comedias", dont la vie était en général très brève. En effet, dès que l'auteur dramatique avait vendu le texte de sa "comedia" à l'impresario, celle-ci pouvait subir toutes sortes de retouches et de remaniements, car elle n'appartenait plus, légalement, à l'auteur. On peut

tentation livresque, et composa, en 1852, *Les Débuts d'un aventurier*, une pièce dramatique faite pour la lecture. Un commentaire de quelques-unes de ces versions littéraires, en relation avec la pièce de Lope, est fourni par E. Gigas, "Etudes sur quelques comedias de Lope de Vega. IV. El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido", dans: *Revue Hispanique*, 81, 1933, pp. 177-188.

se demander où il trouvait le temps pour écrire autant, puisque sa vie privée n'était pas de tout repos. Issu d'un milieu modeste, il doit chercher constamment la protection de mécènes pour survivre, en travaillant comme leur secrétaire, confident, homme à tout faire. Il se fera d'ailleurs une réputation comme compositeur de lettres galantes, auxquelles ses maîtres n'avaient plus qu'à apposer leur signature pour mener à bien leur séduction. Sa vie sentimentale est également un véritable tourbillon: en plus de ses trois épouses légitimes, on lui compte plusieurs maîtresses et enfants naturels. En 1614, à la mort de sa dernière épouse, il reçoit les ordres sacrées et embrasse la vie ecclésiastique, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre ses "liaisons dangereuses" avec sa maîtresse du moment, de laquelle il aura encore d'autres enfants. A sa mort il jouit d'une rénommée immense, qui dépasse largement les frontières nationales.

5.2. *El Gran Duque de Moscovia*: dates de publication et de composition

C'est donc dans ce contexte, historique et humain, qu'il faut situer la "comedia" qui nous intéresse, *El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido*[12]. Elle fut publiée en 1617, dans le septième tome de ses "comedias". Cependant, on sait que la publication des pièces des auteurs dramatiques du XVIIe siècle était toujours de plusieurs années postérieure à leur représentation, qui restait l'objectif principal de l'auteur. La critique s'est donc penchée sur la date de composition de la pièce. Pour Lope, l'un des critères habituellement retenu consiste en un examen de la versification. D'après cette étude métrique, l'année de composition considérée comme la plus probable est celle de 1606[13]. Il y a d'autres arguments internes qui confirment cette datation. En premier lieu: le dénouement de l'intrigue. En effet, la "comedia" culmine avec l'ascension de Demetrio sur le trône de Russie comme nouveau tsar. Au moment de composer sa pièce, Lope n'avait donc vraisemblablement pas encore eu connaissance de la fin tragique de son héros, survenue en mai 1606. L'examen des

12 L'unique édition moderne de la "comedia" de Lope reste celle de Menéndez Pelayo, dans le t. 191 des *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1965, pp. 343-405.

13 Pour la datation, cf. Sylvanus Griswold Morley/Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1968, p. 87.

sources, comme on l'a vu, concorde avec cette date *ante quem*, puisque la traduction de Mosquera est précisément de 1606. La pièce a donc dû être composée au plus tôt en 1606 et au plus tard en 1613, quand désormais la chute tragique de Dimitri était largement connue en Europe occidentale. En effet, le premier document publié en Espagne qui contient l'histoire complète de Dimitri n'est que de 1613. Il s'agit de la *Quarta parte de la historia pontifical y Católica. Compuesta y ordenada por el Doctor Luis de Bavia, Capellán del Rey nuestro Señor, en su Real Capilla de Granada*[14]. On ne peut toutefois pas exclure que Lope ait eu connaissance des événements sanglants avant cette date, puisque déjà en 1606 paraissait à Amsterdam une *Légende de la vie et de la mort de Demetrius, grand-duc de Moscovie*. Il ne faut pas oublier, en outre, l'importance des sources orales, émanant de jésuites polonais ou bien d'Espagnols qui résidaient dans les collèges polonais[15]. Il est toutefois plus probable que Lope ait écrit la "comedia" à chaud, immédiatement après avoir pris connaissance de la traduction de Mosquera. Connaissant sa rapidité d'exécution, il ne serait pas étonnant qu'il soit parvenu à la conclure encore dans le courant de l'année 1606.

5.3. L'intrigue

Le moment est venu de donner un bref résumé des événements historiques tels que les a reconstruits Lope dans sa "comedia". Le grand-duc de Moscovie, Basilio, est le grand-père de Demetrio: il a deux fils, Teodoro, le père de Demetrio, et Juan, le cadet qui n'a pas d'enfants. Teodoro, de par ses propos extravagants et pleins d'effets comiques, est présenté comme le sot, tandis que Juan fait figure d'homme intelligent et apte à l'excercice du pouvoir. L'on apprend que l'état mental de Teodoro n'est pas congénital, mais est dû à un breuvage que son propre père lui aurait fait avaler, dans le but de l'écarter de la succession au trône, sur lequel il veut faire monter Juan, son fils cadet. La position du petit Demetrio, également haï par son grand-père, devient donc délicate. C'est pour cette raison que Cristina, la mère de Demetrio, décide de placer son enfant dans

14 Sur ce document et sa possible relation avec *El Gran Duque de Moscovia*, cf. J.A. van Praag, "Más noticias sobre la fuente de «El Gran Duque de Moscovia» de Lope de Vega", dans: *Bulletin Hispanique*, XXXIX, 1937, pp. 356-366.

15 Sur l'importance des sources orales, cf. J. Vernet, "Las fuentes de «El Gran Duque de Moscovia»", dans: *Cuadernos de literatura*, V, 1949, pp. 17-36.

une maison bien gardée, où il sera élevé par un précepteur allemand, Lamberto, qui a un enfant du même âge que Demetrio. Pendant ce temps, Isabela, femme de Juan, croyant que son mari est stérile, décide, dans l'espoir de lui donner un descendant, de séduire un gentilhomme de la cour, Rodulfo. Voilà que Basilio les surprend et, fou de colère, donne une gifle à Isabela juste au moment où Juan, le mari trompé, fait son entrée. Isabela parvient à lui faire croire qu'il s'agissait en fait d'une tentative de viol perpetrée par Basilio lui-même, qui l'aurait giflée parce qu'elle refusait d'assouvir ses bas instincts. Juan se jette furieux contre son père, mais ce dernier lui assène un coup à la tête avec son sceptre et tue son fils préféré. La succession est de ce fait remise en cause. C'est ici que fait son apparition Boris Godunov, le frère de Cristina et l'oncle de Demetrio. Alors que Basilio se meurt de chagrin, Cristina lui promet que son frère Boris règnera jusqu'à ce que Demetrio ait atteint la majorité d'âge. Pendant ce temps, Demetrio est accueilli dans la maison de Lamberto, qui emploie un majordome espagnol, Rufino. C'est lui qui est envoyé secrètement à la cour pour connaître les véritables intentions de Boris sur le compte de Demetrio. Rufino découvre qu'elles sont meurtrières et prévient aussitôt Lamberto. Au moment venu, ce dernier met son propre fils dans le lit de Demetrio, qui a la vie sauve grâce à ce sacrifice et à cette preuve exceptionnelle de fidélité.

Entre le premier et le deuxième acte, dix ans se sont écoulés. Boris règne en dictateur absolu et sanguinaire. Teodoro a été assassiné et Cristina s'est retirée dans un monastère. A la mort de son précepteur Lamberto, Demetrio entre comme moine dans un couvent, accompagné par le fidèle Rufino. Un jour, Boris y fait une halte et remarque l'étrange ressemblance du moine avec Demetrio. Comme il avait déjà eu vent des rumeurs selon lesquelles Demetrio serait toujours en vie, il ordonne au prieur de tuer celui qu'il tient pour son sosie en échange d'une belle église. Demetrio, qui a tout entendu, parvient à s'échapper du monastère et demande asile dans une maison de paysans. Il reste auprès d'eux, en travaillant dans les champs avec Rufino. C'est ici qu'il fait la rencontre du comte Palatino, un proche du roi de Pologne, qui fait une partie de chasse accompagné de sa fille Margarita. Demetrio tombe amoureux d'elle, et parvient à se faire engager auprès du comte comme cuisinier.

Le troisième acte s'ouvre avec la réception de Demetrio par le roi de Pologne, Segismundo III. Celui-ci reconnaît en lui le légitime héritier au trône de Russie, et lui promet une armée de 50'000 hommes pour combattre les troupes de Boris, qui peut compter, lui, sur 100'000 soldats.

Malgré cette disparité, l'armée de Demetrio parvient à battre l'ennemi. Boris se suicide avec toute sa famille. Demetrio se marie avec Margarita, il nomme Rufino duc de Cracovie et marquis de "çaçuriso" (i.e. Zaporojïé, le pays des Cosaques libres du Dniepr). Pour conclure, il promet au roi Segismundo son aide pour combattre le roi Charles de Suède.

5.4. Principales différences entre la source et la "comedia"

On doit s'interroger maintenant sur l'attitude de Lope face aux événements historiques dont il s'occupe. Si l'on admet que le texte de Mosquera est sa source principale et presque exclusive, il s'agit de montrer les principales différences qui existent entre la pièce dramatique et la source. D'une manière générale, on peut affirmer que là où Lope se distance de la source il le fait pour des raisons essentiellement dramatiques, de mise en scène. Ainsi, par exemple, l'introduction d'un personnage espagnol dans ces terres lointaines est un procédé courant, dont la fonction est celle de s'attirer les sympathies du public, qui peut s'identifier avec ce compatriote sur scène. Notons en plus que Rufino, par sa fidelité à son maître, par son astuce et sa bonne humeur, est un personnage presque obligatoire dans les "comedias" de cette époque, qui présentent d'une façon régulière le tandem patron-serviteur, dans le but d'équilibrer le ton grave du premier acte avec le ton plus frivole, gai et comique du deuxième, qui est appelé précisément "gracioso" ("bouffon, pitre"). Quant à la confusion entre Basilio et Ivan le Terrible, je crois qu'elle découle d'une lecture hâtive de la source. Celle-ci, comme l'original, présente correctement Dimitri comme petit-fils de Basilio, père d'Ivan le Terrible. Lope confond le grand-père avec le père, et attribue au premier les faits et gestes du second. Ce qui peut expliquer qu'il fasse de Teodoro (Fëdor) le père de Dimitri, alors qu'en réalité il était son demi-frère. Dans la lettre du nonce Rangone, citée plus haut, il est clairement établi que "Giovanni" (Ivan le Terrible) était "figliuolo di Basilio" (le grand kniaz Vassili III).

En général, à Lope peu de mots de la source suffisent pour en tirer un épisode dramatique. Ainsi, la scène qui ouvre la pièce, où Basilio donne libre cours à sa colère contre son fils Teodoro, le sot, coupable d'avoir mal reçu l'émissaire du Pape, est une version libre du passage dans lequel Mosquera attribue à la maladie mentale de Teodoro le fait que le Nonce n'ait pas pu le rencontrer:

> Por lo cual [i.e. ses troubles mentaux] el Padre Possevino, de la Compañía, que el papa Gregorio embió a Moscovia para tratar de las pazes y de la Religión, no le fue permitido que le viesse ni menos que le diesse el Breve de su Santidad que le ecriuía, como a hijo del Gran Duque[16].

De la même manière, toute l'intrigue romanesque entre Isabela et Basilio, qui se termine par la mort de Juan, procède de ce passage de Mosquera:

> Dios nuestro Señor, por sus ocultos y secretos juyzios, permitió que el padre, riñendo un día con Juan, su hijo mayor, *por causa de su mujer*, lo hirió malamente ..., de la qual herida murió en breve[17].

Cette petite précision suffit à Lope pour imaginer une scène d'infidelité et de jalousie. Les humbles tâches que doit accomplir Demetrio dans les cuisines du palais du roi de Pologne sont aussi probablement une amplification d'un passage de Mosquera, qui insiste sur le fait que c'est précisément dans les cuisines du palais que Demetrio avait appris le mécontentement du peuple Moscovite face au tyran Boris, ce qui le décida à dévoiler sa vraie identité au comte Palatin. D'autres motifs sont à attribuer aux préférences de Lope pour certains types dramatiques. Ainsi par exemple, l'intelligence précoce de l'enfant Demetrio, dont il n'est nullement fait mention dans la source, est un motif assez fréquent dans les pièces de Lope, surtout celles à caractère hagiographique. La même observation est valable pour la "folie" de Teodoro, dont la manifestation a de fortes ressemblances avec celle que l'on trouve dans d'autres personnages "fous" du théâtre de Lope. D'autres scènes sont inventées de toutes pièces, et ce sont en général les plus romanesques. Ainsi, le moyen pour apprendre l'heure et le lieu du crime projeté par Boris, donne lieu à une scène très amusante dans laquelle Rufino fait semblant d'être sourd-muet pour dissiper les soupçons de Boris qui croyait qu'il avait tout entendu. Par contre, quant aux plans de Boris, Lope a suivi littéralement sa source. Il en est de même pour la délicieuse scène champêtre et très castillane des faucheurs de blé, qui chantent leurs airs caractéristiques, et qui n'est pas sans rappeler celles du même type qui apparaissent dans d'autres pièces, dont la célèbre *Peribañez y comendador de Ocaña*. La relation du père jésuite offrait à Lope, comme sur un plateau, l'ingrédient indispensable pour le succès de toute "comedia": l'amour. En réalité, Mosquera dit simplement que Demetrio s'était marié avec la fille du comte Palatin de Sendomiria. Lope imagine donc quelques scènes galantes,

16 *Op.cit.*, f. 5r.
17 *Ibid.*

quoique beaucoup moins nombreuses que dans d'autres pièces. Il faut dire que Lope, même s'il n'avait pas trouvé cet élément dans sa source, l'aurait introduit sans hésiter dans sa pièce. On pourrait multiplier les exemples de correspondances entre la pièce et la source, mais je crois que cela peut suffir. Lope a trouvé exactement ce dont il avait besoin: un argument romanesque, avec un héros injustement chassé de son royaume légitime qui, en passant par toutes sortes de péripéties, parvient à rétablir l'ordre légitime. A cette trame de base, il n'a plus qu'à ajouter les ingrédients habituels qui lui assurent le succès populaire, qui était son objectif principal: quelques épisodes roses, quelques scènes champêtres et surtout l'invention d'un personnage espagnol, avec lequel le public allait s'identifier. Maintenant que nous connaissons les sources, on pourrait croire que Possevino et Mosquera ont écrit comme s'ils voulaient fournir du matériel dramatique à Lope.

6. "Légitimisme" et "confessionalisme"

Comme on l'a déjà fait remarquer, si cette anecdote historique a connu tant de succès à son époque, c'est sans doute parce qu'elle touchait deux points sensibles de la conscience idéologique des Espagnols du XVIIe siècle. D'un côté, le dilemme entre la légitimité du pouvoir transmise par le sang et l'accès au pouvoir par l'entremise de l'argent; de l'autre côté, la dispute théologique entre les défenseurs de la libérté de croyance et les grands inquisiteurs, les "intégristes" de l'époque.

C'est dans ce contexte, je crois, que se situe l'écart le plus sensible entre la pièce de Lope et ses sources. En effet, dans ces dernières, il ne fait aucun doute que c'est le pôle du "confessionalisme" qui revêt la plus grande importance. Pour les jésuites, cette histoire est édifiante, car elle obéit à une conception providentielle de l'Histoire, comme l'indique l'adjectif "miracolosa-milagrosa" qui apparaît dans le titre de leurs versions. C'est la Providence qui dicte à Demetrio sa conduite morale et qui aboutit à sa conversion au catholicisme, en ouvrant la voie à la réunification des deux Eglises sous l'autorité souveraine du pape. Or, curieusement, rien de tout ceci ne se retrouve dans la "comedia" de Lope: pas un mot sur la conversion de Demetrio, qui est l'élément central pour les jésuites. En fait, les allusions au contexte religieux et confessionnel des moscovites sont presque inexistantes. Je n'irai tout de même pas jusqu'à affirmer, comme le fait von Poehl, que "Lope da por supuesto que la acción tiene

lugar en país católico"[18]. Ceci aurait été une erreur trop grossière, qui serait en plus inexpliquable si l'on admet que le dramaturge s'est inspiré d'une source émanant des jésuites, dans laquelle les derniers chapitres sont précisément consacrés à l'exposition des principales "erreurs" de croyance des schismatiques et aux efforts de Demetrio pour qu'ils adhèrent à la foi catholique. D'ailleurs, les "preuves" que von Poehl apporte pour confirmer son jugement sont plutôt faibles et ne peuvent justifier une conclusion aussi nette. La définition du Saint-Père que Basilio donne à son fils Teodoro ("¿No sabes / que es el que tiene las llaves / de Pedro, y Pedro de Cristo?"), est certes très précise, mais n'implique pas une profession de foi catholique. De même, le fait que Boris décide d'entreprendre une offensive de charme auprès de l'empereur et du pape en se présentant comme "Príncipe clemente y católico", fustige uniquement sa naïveté et son ignorance. A noter, à ce propos, que Lope opère un changement significatif du passage correspondant de Mosquera. Le jésuite dit que Boris "escriuió cartas a Italia, y otras muchas partes de Europa, esparziendo fama de que era Príncipe clemente y *magnánimo*"[19]. Comme l'on voit, le remplacement de "magnánimo" par "católico" est une trouvaille géniale de Lope pour ridiculiser Boris. Même l'invocation topique à la Sainte-Vierge dans la bouche de Demetrio au moment de se lancer dans la bataille finale ne peut être considérée comme une preuve de sa foi catholique, puisque la Vierge est également vénérée par les orthodoxes.

Il me semble donc plus correct d'affirmer qu'à aucun moment Lope ne laisse apparaître que l'action se déroule dans un pays non-catholique. De toute évidence, l'aspect confessionnel de cette histoire ne l'intéresse pas. Ceci est dû en partie au fait que Lope dispose, pour traiter le thème religieux et confessionnel, d'un autre registre dramatique, celui de la "comedia de santos", à caractère hagiographique. S'il a décidé de traiter ce sujet dans une "comedia histórica", ceci signifie que ce qui l'intéresse avant tout ce sont précisément les événements historiques.

L'absence du thème confessionnel ne peut donc pas être considérée non plus comme une preuve de son hostilité à l'égard de la politique catholique, comme le prétend Balaschow[20]. Le cas des "comedias" de

18 Cf. art. cit., p. 52.

19 Cf. *op.cit.*, f. 8v.

20 Cf. N.I. Balaschow, "Lope de Vega und das slawische Thema im spanischen Drama des 17. Jahrhunderts", dans: *Beiträge zur romanischen Philologie*, IV, 1965, Heft 1-2, pp. 16-33. L'auteur affirme que Lope "der katholischen Politik fremd und ablehnend gegenüberstand" (p. 22).

Lope qui ont trait à la conquête des Indes Occidentales et des Iles Canaries, citées par Balaschow pour appuyer sa théorie, est bien différent. Le jugement de Lope sur le comportement des conquistadors est certes très sévère, mais jamais il ne remet en doute le bien-fondé de l'évangélisation, en se situant dans la ligne de pensée du père Bartolomé de Las Casas. Or, le fait que Lope se désintéresse du thème confessionnel dans cette pièce ne veut pas dire qu'il soit hostile à l'idée de la nécessité de l'expansion du crédo catholique dans tous les pays non-catholiques. N'oublions pas qu'il avait pris part, dans sa jeunesse, à l'expédition contre les protestants anglais, qui s'était soldée par la cuisante défaite de la "Invencible Armada" espagnole en 1588. Je suis convaincu que, s'il avait été un peu plus âgé, il aurait pris part avec ferveur à la bataille de Lépante de 1571 et, comme Cervantès, aurait été fier de sa blessure. Il suffit d'ailleurs de lire quelques-unes de ses pièces qui ont trait à la "Reconquista" espagnole contre les musulmans pour se rendre compte du mépris avec lequel Lope considère les infidèles et de sa profonde aversion contre la religion islamique.

Pour en revenir à notre pièce, il me semble plus judicieux d'affirmer que Lope a dû opérer un choix, pour des raisons purement techniques, entre l'un ou l'autre des deux pôles. S'il a choisi le premier, c'est-à-dire celui de la légitimité naturelle du pouvoir, c'est sans doute parce qu'il le trouvait plus attrayant pour son public et plus actuel. En effet, une des conséquences de la conquête des territoires indiens d'outre-mer fut l'apparition d'une classe sociale de riches parvenus, qui aspirait aux titres nobiliaires grâce à son argent, et souvent les obtenait. Lope a toujours montré son profond dégoût pour ces personnages, qu'il ridiculise souvent sur scène, et dont Boris Godunov est le paradigme dans cette pièce. Tous ses efforts vont donc se concentrer à réaffirmer le droit du sang face au droit de l'argent, et ce à travers la figure exemplaire de Demetrio, telle que ses sources la lui présentaient. Dans son héros, qui était sans doute déjà mort quand le public madrilène applaudissait son parcours exemplaire, Lope voit un modèle de ce droit naturel, transmis par le patrimoine génétique, qui, à ses yeux, représentait le seul véritable droit au pouvoir. D'ailleurs, la noblesse cachée et qui s'impose tout naturellement par le comportement, est l'un des thèmes favoris et constants de son théâtre. Et c'est sur ce point qu'il rejoint la conception providentielle de l'Histoire des jésuites, mais en insistant tout spécialement sur le pôle du "légitimisme": c'est la Providence qui a guidé les pas du jeune prince légitime sur le chemin du trône.

7. El rey sin reino: *suite et fin de l'histoire de Demetrio?*

Marcelino Menéndez Pelayo avait attiré l'attention sur les ressemblances entre *El Gran Duque de Moscovia* et une autre pièce de Lope, *El rey sin reino*[21]. Balaschow reprend cette observation et se dit convaincu que cette dernière "comedia" constitue la suite de l'histoire de Demetrio, une fois que Lope a pris connaissance de la fin tragique de son héros[22]. Il me semble donc qu'il vaut la peine de se pencher sur cette pièce, afin de prendre position sur la théorie de Balaschow. *El rey sin reino* a été publiée en 1625, dans la vingtième partie des "comedias" de Lope. Quant à sa composition, l'étude métrique indique une date antérieure à 1612[23], c'est-à-dire à une époque où l'on peut raisonnablement supposer que la mort tragique de Dimitri était désormais connue en Espagne. Dans cette autre "comedia histórica", Lope s'occupe de l'histoire hongroise en puisant, probablement, dans une encyclopédie historique de l'époque parmi les plus répandues, celle de Pero Mexía: *Historia imperial y cesárea* (1545), notamment dans le chapître III, qui présente la figure de l'empereur Frédéric III. Dans les deux premiers actes, il expose les avatars de la succession au royaume de Hongrie suite à la mort du roi Albert d'Autriche en 1457, qui décède alors que son épouse est enceinte. Le roi de Pologne oblige la future mère à se remarier avec lui, en lui promettant que, si l'enfant qui doit naître est un garçon, il sera sacré roi de Hongrie. Mais en réalité, il est évident qu'il pense de s'en débarasser le plus vite possible. La reine d'Hongrie donne effectivement naissance à un garçon, qui passera à la postérité comme Ladislas le Posthume. Par mesure de sécurité, elle le place chez l'empereur Frédéric, son oncle. Les Hongrois alliés au régent essayent par tous les moyens d'éliminer l'enfant mais n'y parviennent pas. Quand il apprend que l'empereur lui-même compte entrer en possession du royaume de Hongrie, le jeune homme s'enfuit de la cour impériale en compagnie de son précepteur espagnol, se cache chez des bergers et, à la mort du régent, revient en Hongrie en tant que roi légitime. Jusqu'ici la liaison avec l'histoire de Dimitri, telle que Lope l'a exposé dans les trois actes de sa "comedia", est asséz frappante. Or, dans le troisième acte de *El rey sin reino*, Lope donne la suite des événements. Le roi légitime Ladislas

21 Cf. "Estudio preliminar", dans: *Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1965, t. 188, p. 325. La "comedia" *El rey sin reino* est publié dans le tome 191 de la même collection, pp. 281-343.

22 Cf. art. cit., pp. 31-33.

23 Cf. Morley/Bruerton, *op. cit.*, pp. 389-90.

de Hongrie n'a que quinze ans quand il doit élire les gouverneurs de ses provinces, ce qui provoque des jalousies. Les fils de Jean Hunyadès, le héros de la guerre contre les Turcs, apprennent que l'oncle du roi, assoiffé de pouvoir, a monté un complot pour les tuer. Au cours d'une rencontre fortuite, ce dernier est abattu par l'un d'entre eux. Le roi, qui n'était pas au courant de ce complot, promet à la mère des Hunyadès le pardon envers ses fils, mais il en fait secrètement exécuter un. A la vue de sa tête tranchée, il se repentit et ne se considère plus digne de vivre: il meurt dans des circonstances peu claires (suicide? meurtre par empoisonnement?) en invoquant le pardon de Dieu.

Si l'on veut interpréter cette pièce, et notamment le troisième acte, comme la suite de la vie de Demetrio, ce qui est toujours risqué s'agissant d'une autre histoire nationale, je crois que cela ne ferait qu'appuyer la thèse de la légitimité du pouvoir transmise par le sang. En effet, je ne crois pas que l'on puisse affirmer, comme le fait Balaschow, que Lope passe de la sympathie pour Dimitri à l'antipathie, voire la haine, pour Ladislas de Hongrie[24]. Ce dernier est, certes, un assassin, mais il est poussé à agir ainsi par son manque d'expérience (il n'a que quinze ans) et parce qu'il est manipulé par ses ennemis, qui lui cachent la vérité. En plus, la vue du sang qu'il a fait répandre le plonge dans une telle amertume qu'il invoque la mort, qui vient comme par enchantement. On dirait plutôt que Lope, dès qu'il a appris quel avait été le comportement de Dimitri une fois au pouvoir, fait tout ce qu'il peut pour lui donner, par l'entremise de Ladislas, une fin digne de l'estime qu'il avait eue pour lui, et qui restait liée à l'image d'un jeune prince, souverain légitime et injustement pourchassé de son royaume.

8. Conclusions

L'étude d'une pièce à caractère historique écrite par un auteur dramatique espagnol du XVIIe siècle nous a permis de mieux comprendre les rapports entre Histoire et Fiction à l'époque "maniériste". A partir d'un "fait divers" de l'histoire russe, qui n'a pas encore été clairement élucidé, une série de trois filtres obscurcissent et déforment l'image de l'Histoire que reçoivent les Espagnols du XVIIe siècle. L'oeuvre littéraire n'est, dans ce cas, que l'un de ces trois filtres, certainement le plus puissant pour le

24 Cf. art. cit., p. 32.

public populaire, qui était celui de la "comedia". Bien entendu, la fonction "didactique" n'était pas la plus importante de la "comedia", et elle restait soumise à celle de divertir. Dans ce contexte, on peut comprendre que pour Lope de Vega la vérité historique importât relativement peu: ce qui comptait avant tout c'etait le succès populaire. Lope se sert de la version des jésuites, mais la façonne à sa manière, en inversant les priorités. Au lieu d'insister sur l'aspect confessionnel, il se concentre sur le problème de la légitimité du pouvoir, alors que dans sa source celui-ci était subordonné au premier. Ce choix fait apparaître la préoccupation primordiale de Lope, celle de mettre le doigt sur la plaie qu'il voyait s'agrandir de jour en jour autour de lui: la déchéance des anciennes valeurs sur lesquelles était fondée la société espagnole depuis des siècles, remplacées de plus en plus par de nouvelles valeurs matérielles, qu'il jugeait méprisables. Il n'est pas exclu que ses origines modestes soient à la base de cette aversion pour les parvenus. En effet, ceux-ci, issus de la même classe sociale que lui, pouvaient obtenir grâce à leur argent ce qui lui avait toujours été refusé à cause de son appartenance à une classe inférieure. Mais il y a fort à parier que Lope, au fait, était plus envieux que réactionnaire.

Zusammenfassung

Der Artikel behandelt die komplexen Beziehungen zwischen Geschichte und Fiktion in der manieristischen Epoche an einem Beispiel der im Spanien des Goldenen Zeitalters besonders populären "comedia histórica", *El Gran Duque de Moscovia* von Lope de Vega, dem madrilenischen Meister des Genres. Schritt für Schritt wird verfolgt, wie hier Historie in Fiktion verwandelt wird. Eine Episode der russischen Geschichte, die Vorgänge um Dmitrij, den vorgeblichen Sohn Ivans des Schrecklichen, wird durch drei Filter geschickt und kommt schließlich als verschlüsseltes und verformtes Bild beim spanischen Publikum der "comedia" an. Lope geht aus von einem Bericht über die Episode, dessen Urheber stark in die Affäre impliziert sind (ideologischer Filter) und der überdies eine Übersetzung aus dem Italienischen in das Spanische ist (sprachlicher Filter). Hieraus konstruiert er – durch Hervorhebung bestimmter Elemente seiner Vorlage und durch Aussparung anderer Elemente – eine für sein Publikum maßgeschneiderte Intrige (ästhetischer Filter). Ein historisches Ereignis, dessen Verwirrungen bis heute nicht völlig gelöst sind, wird auf diese Weise für die Spanier des 17. Jahrhunderts zur Exemplarischen Geschichte. Der russische historische Kontext ist dabei auf die konkrete Situation des zeitgenössischen Spaniens bezogen: Der den russischen Helden betreffende dramatische Konflikt ist nichts als ein "Prä-Text" und legt in Tat und Wahrheit den Finger auf die Konflikte der damaligen spanischen Gesellschaft.