

Autorité poétique et transfert européen : le cas de l'Espagne au travers de l'exemple de Góngora

Résumés

En Espagne, l'imitation des structures d'origine pétrarquiste en tant que moyen d'autorité poétique est, dès l'instauration du sonnet en Espagne au XVI^e siècle, marquée par des tendances de pluralisation. Celles-ci préparent la voie à de nouvelles stratégies qui se définissent de moins en moins par la simple imitation du modèle pétrarquiste, mais par la mise en scène d'une subjectivité prononcée. C'est la sagacité, la "agudeza" de l'auteur, qui devient le fondement de la nouvelle poésie, et qui se manifesterà par un emploi de plus en plus complexe de moyens rhétoriques. Dans le cas de Góngora, cette prédominance des formes stylistiques mène à la réduction du contenu sémantique de ses poèmes, y compris les références autobiographiques et morales de tradition pétrarquiste. Cette rupture avec le biographisme prémoderne est obtenue par la dépersonnalisation de ses poèmes d'un côté, et par la fictionnalisation du contenu de ses œuvres de l'autre. L'article s'efforcera de mettre en relief l'emploi culteraniste des moyens stylistiques, spécifique chez Góngora, et le dépassement du paradigme biographique pour en dégager l'importance en ce qui concerne ses propres aspirations à la distinction intellectuelle et à l'autorité poétique.

In Spain, the imitation of structures of Petrarchist origin as a means of poetic authorisation from the very first, in other words, since the instauration of the sonnet in Spain in the 16th century, denoted by trends in pluralisation. The aforementioned paved the way for new strategies in authorisation, defined less and less solely by the simple imitation of the Petrarchist model, but rather by staging the author's *ingenio*. At this point, the acuity, the "Agudeza" of the author grounded this new poetry, and was made manifest in using more and more complicated rhetorical methods. With Góngora, this predominance in stylistic forms led to the reduction of the semantical content of his poems, including all autobiographical and moral references typical of Petrarchist tradition. This rupture with pre-modern biographical style was achieved, on one hand, by depersonalising his poems, and on the other, by fictionalising the content of his works. The following article will attempt to highlight the Culteranist use of stylistic methods specific to Góngora and how said methods led to surpassing the biographical para-

digm, so as to identify the importance of his own aspirations to intellectual distinction and poetic authorisation.

Mots-clés : Imitation poétique; *Ingenio* ; Autorité poétique ; Première Modernité.

Keywords: poetic imitation; *Ingenio*; poetic authority; Early Modernity.

La nécessité historique d'établir des autorités poétiques dans le contexte de l'imitation prémoderne en Europe a été largement discutée par la critique littéraire. L'autorité poétique en question s'incarne dans la plupart des cas par des noms d'auteurs, ce qui explique un intérêt important pour la biographie ou plutôt pour la construction d'une biographie des personnages d'auteurs. Ce « biographisme » prémoderne s'observe à partir des accessus médiévaux¹. L'étude de l'évolution du statut de l'auteur depuis Dante jusqu'à la Renaissance française a mis en relief, au plus tard avec Pétrarque, l'abandon du concept du *scriba Dei* au profit de la configuration d'un nouvel auteur mondain, accepté comme autorité de plus en plus pour ses compétences rhétoriques².

Ces dernières fondent la raison principale pour laquelle, au début du XVI^e siècle, Pétrarque – étant depuis plus d'un siècle déjà l'objet principal de l'*imitatio* – est défini comme autorité par les écrits de Bembo³. Le principe de l'*imitatio* implique le respect de certaines règles pétrarquistes de style et de contenu, dont une *variatio* ingénieuse indique la compétence de l'auteur et le qualifie, lui-même, comme autorité. Ce pétrarquisme plutôt orthodoxe s'ouvre à la fin du siècle sur différents procès de pluralisation qui consistent surtout en la variation des discours amoureux⁴. Dans le pétrarquisme européen qui, par l'énorme influence de l'Italie au XVI^e siècle, s'étend sur les pays voisins, cette tendance à la pluralisation, notamment à cause de la plus grande distance au sujet, est impliquée dès le départ. En Espagne, celle-ci commence déjà avec Garcilaso de la Vega et aboutit à l'époque baroque, en particulier dans le contexte de l'abandon du sentimentalisme pétrarquiste, à l'instauration d'une nouvelle conception de l'auteur, celle de l'auteur-génie qui se distingue comme autorité pas seulement par le principe de l'*imitatio auctorum*, mais surtout par ses propres moyens stylistiques.

Dans cette présente étude, je voudrais analyser cette évolution d'une prédominance du stylistique, de l'*ornatus* de l'*elocutio*, en tant que produit d'efforts de constitution d'autorité dans la littérature espagnole à la fin du XVI^e siècle. Cette analyse se centrera sur l'aspect des procès de singularisation en Espagne en

1 Minnis, 1984.

2 Pour un vaste aperçu sur l'évolution de l'autorisation de soi dès la Renaissance italienne jusqu'à la Renaissance française, voir Nelting, 2011 : 188-214.

3 Cette mise en relief des compétences stylistiques ne signifie pas une « désubstantialisation » des mots, mais implique, au contraire, justement la transmission de certains contenus moraux et philosophiques, ce qui est la conséquence de la combinaison de *eloquentia* et *sapientia*. C'est maintenant par les aptitudes rhétoriques de l'auteur que cette dernière est transmise – d'où la nouvelle valorisation de l'auteur en tant qu'autorité.

4 Quant aux processus de pluralisation en tant que constituants de la Renaissance voir Hempfer, 1991 : 7-43 ; Hempfer, 1993 : 9-45 ; Stempel/Stierle, 1987.

général et plus particulièrement dans l'œuvre de Góngora. Cette singularisation se fonde, dans le cas du Góngora cultéraniste, sur un statut éclatant et durable de la norme poétique propre qui, elle-même, repose premièrement sur la variation du paradigme biographique de tradition pétrarquistique, comme le démontrera cette étude, et deuxièmement, par la mise en relief singulière de l'excellence rhétorico-stylistique.

La variation du paradigme biographique

Quand, en 1580, Góngora commence à écrire ses premiers poèmes, la Cour brille comme jamais, essayant de garder l'apparence de la splendeur d'un régime mondial, à savoir l'image de la grande puissance de l'Espagne. Mais sous le couvert de cette illusion, la faillite progresse, accompagnée par la peste, la décadence économique et la corruption, ce qui conduit à la perte de confiance en l'unité du régime, mais aussi en l'idéalisme et le pouvoir de l'homme. L'anthropocentrisme du XVI^e siècle est maintenant remplacé par une insécurité morale nouvelle qui repose sur cette tension entre la vérité et l'illusion dont la coïncidence a mené à cette « *confusión universal* » décrite par Baltasar Gracián dans son roman allégorique *El Criticón*, considéré comme le fondement de la pensée baroque⁵.

Si dans ces circonstances, des auteurs comme Lope de Vega, Cervantes, Quevedo ou Góngora prennent la plume, c'est dans l'intention commune de se confronter à cet « *irremediable abismo de perdición* »⁶, c'est-à-dire aux errements de l'homme dans un tel système menteur, décadent et incertain. Se positionner comme individu face à une réalité contradictoire et pleine de confusion, c'est le projet du nouvel écrivain qui, au fur et à mesure, s'institue comme auteur en tant que personnalité professionnelle et valorisée. Avec cette nouvelle reconnaissance qui se fraie un chemin, l'écrivain se voit obligé de se conceptualiser en tant qu'auteur individuel et de se distinguer par ses compétences rhétoriques.

On parle ici de l'époque de la virtuosité dont les notions telles que « originalité » et « invention » tendent vers le remplacement de la norme aristotélienne de l'*imitatio*. L'Art n'a plus la simple fonction de la représentation mimétique ; maintenant il correspond à l'idée de l'artiste, ce qui prend son expression conceptuelle dans le traité de Baltasar Gracián, écrit en 1648 avec le titre significatif : *Agudeza y Arte de ingenio (Acuité et Art de l'esprit)*. C'est dans ce traité que

5 Gracián : *El Criticón* : 415. Les deux protagonistes principaux de cette confusion universelle sont *Engaño* par lequel la vérité passe pour le mensonge et vice versa et, son complément, *Desengaño*, qui attend l'homme à la fin de sa vie et le tire de l'obscurité pour lui montrer son ignorance : « *Varias y grandes son las monstruosidades que se descubren cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana : entre todas la más portentosa es el estar el Engaño a la entrada del mundo, y el Desengaño a la salida. (...) Con él (el Engaño) comienzan, con él prosiguen: a todos les vendaba los ojos, jugando con ellos a la gallina ciega que no hay hoy juego más introducido : todos andan desatinados, dando de ojos de vicio en vicio, unos ciegos de amor, otros de codicia : éste de venganza, aquel de su ambición, y todos de sus antojos, hasta que llegan a la vejez, donde topan con el desengaño ; de él los halla a ellos, quitales las vendas, y abren los ojos quando ya no hay que ver ; porque con todo acabaron, hacienda, honra, salud, y vida ; y lo que es peor, con la conciencia: ésta es la causa de estar hoy el Engaño a la entrada del mundo y el Desengaño a la salida; la mentira al principio, la verdad al fin, aquí la ignorancia, y acullá la ya inútil experiencia.* » (*El Criticón* : 415-17.)

6 *Ibid.*, p. 415.

Gracián institutionnalise le génie de l'auteur en l'érigeant en concept fondamental de la nouvelle poésie, fondée sur la perspicacité et l'esprit du poète, la « *agudeza de artificio* »⁷, à laquelle correspond le programme esthétique connu sous le nom de « conceptisme ».

C'est aussi la finesse d'esprit de l'auteur qui donne forme aux figures rhétoriques lui servant de moyens d'expression et d'instruments de manifestation des *conceptos*. Dans ce sens, il n'est pas étonnant que le poète le plus admiré par Gracián dans son traité soit Góngora. Néanmoins, Gracián remarque déjà une certaine tendance à l'inflation de l'ornement rhétorique qui gagne du terrain au détriment de la sagacité⁸. Car ces éléments rhétoriques, en tant que fondements de la sagacité, ne doivent être employés que comme simples ornements au service de l'esprit, c'est-à-dire qu'ils restent subordonnés au *concepto*. Celui-ci, à son tour, est défini comme un acte de raison qui exprime la correspondance entre les choses, et surtout entre des objets opposés, en utilisant l'un pour dire l'autre. Le concept alors fait allusion au monde réel, à ce monde de la tromperie et de la confusion qui est ainsi imité et révélé. L'*ornatus* ne sert qu'à la transmission d'une de ces idées perspicaces et révélatrices. Mais l'équilibre et l'harmonie demandés entre la perspicacité et son ornement deviennent la base d'une dispute entre écrivains, unique dans l'histoire de la littérature. Même si tous se donnent la même mission – le positionnement de l'auteur face à une société incertaine par l'institutionnalisation de la *agudeza* intellectuelle –, l'équilibre entre ce projet commun et l'aspiration à la distinction comme auteur par le principe de la *superatio* intellectuelle mène à une intensification permanente des expériences artistiques, et c'est là où les avis commencent à différer. Ces expériences artistiques, pour citer Hans-Jörg Neuschäfer, « exagèrent tellement le mot satirique qu'il s'émancipe finalement du contenu »⁹ : et c'est surtout Góngora qui en se consacrant exclusivement aux complications rhétoriques et à la stylisation artificielle devient le représentant par excellence de ce nouveau principe de l'esthétique. Ce principe, connu sous la dénomination de *cultéranisme*, constitue la raison pour laquelle Góngora sera attaqué par ceux qui se considèrent comme les conceptistes au sens propre et dont les noms les plus fameux sont Lope de Vega et surtout Quevedo¹⁰.

7 Gracián : *Agudeza y Arte de Ingenio* : 9.

8 « *El fin del habla (...) es darnos a entender. El artificio (...) es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta. (...) junta lo dulce, con lo útil, como lo han practicado todos los varones ingeniosos, y elocuentes. (...) y nótese con toda advertencia que ay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza (...)* Esta es una vana, inútil afectación, indigna de ser escuchada. Ornato ay en la Retórica, para las palabras, es verdad; pero más principal para el sentido, que llaman tropos, y figuras de sentencias. Siempre insisto en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo. » *Agudeza y Arte de Ingenio* : 356-7.

9 Neuschäfer, 2006 : 113.

10 Orozco Díaz, 1973. À part les nombreuses correspondances qui témoignent d'un vif échange d'arguments, ce sont surtout les sonnets qui servent de champ de combat aux deux côtés ennemis. Tandis que Lope de Vega et Quevedo s'y moquent de Góngora, comme par exemple dans la satire : *Aguja de navegar cultos. Con la receta para hacer soledades en un día*, et l'attaquent pour son style trop artificiel et compliqué, Góngora, à son tour, évoque Caliope – la muse de la poésie épique, c'est-à-dire du style élevé – comme la muse de sa poésie (dans le sonnet 64) par laquelle il prétend se démarquer du « style plat » des conceptistes. En rapport avec la question de la référence, cette querelle est également vue comme opposant aussi la littérature d'angoisse,

Les informations données jusqu'ici mettent en lumière la difficulté d'une stricte distinction entre les deux principes, le conceptisme et le cultéranisme, étant donné qu'il faut plutôt considérer l'un comme la conséquence ou si l'on veut, comme l'exagération de l'autre¹¹. L'idée du génie de l'auteur et son importance face à une réalité incertaine, à savoir l'idée du conceptisme, est la base et le point de départ de toute une communauté d'auteurs dans laquelle s'intègre Góngora, lui aussi, mais dont il s'éloigne en même temps pour se singulariser comme auteur individuel. Regardons de plus près l'œuvre de Góngora.

L'excellence rhétorico-stylistique

Au début de son activité littéraire, quand il commence à écrire ses premiers sonnets en 1580 – un genre considéré comme plus savant, « *culto* », que les « *romances* » populaires espagnols – Góngora recourt à une tradition du sonnet bien implantée en Espagne, depuis son introduction par les premiers pétrarquistes espagnols du XVI^e siècle, Garcilaso de la Vega et Boscán. Le discours dominant à l'époque de son œuvre de jeunesse est le pétrarquisme, y compris naturellement toutes les tendances de pluralisations qui dès le début de son installation en Espagne se reflétaient déjà dans toutes les œuvres dites pétrarquistes. Par l'adoption partielle des traits caractéristiques du pétrarquisme, en ce qui concerne les éléments autant thématiques que stylistiques, et en reprenant les stratégies pluralistes en tant qu'instruments de l'*aemulatio*, Góngora suit ici, une fois de plus, l'exemple de ses contemporains. Mais d'un autre côté, c'est évidemment aussi la volonté de se distinguer comme auteur individuel et ingénieux qui se manifeste dans cette entreprise d'émulation.

Sur le plan thématique, on remarque, dès Garcilaso de la Vega, une certaine lassitude du sentimentalisme pétrarquiste et du concept de la *dolendi voluptas*. Le premier sonnet de *Algunas obras* de Herrera, une série de ses œuvres publiée en 1582¹², montre que le concept pétrarquiste du poète brûlant pour sa *donna* et souffrant de son inaccessibilité est peu à peu considéré comme une perte de temps¹³. Dans le sonnet 59¹⁴, Góngora lui-même parle des « *lágrimas cansadas* » et des amours déplorées « *sin premio* » et « *en vano* » ce qui signale de toute évidence son aspiration à une réorientation thématique.

L'émulation thématique chez Góngora se réalise en premier lieu par la combinaison des éléments du concept d'amour pétrarquiste avec des caractéristiques

désenchantée, se livrant à la révélation ou la critique d'un côté, et la littérature d'évasion, d'*engaño*, qui se retire dans le monde rhétorique sans affronter la réalité.

11 On a ici une sorte de *continuum* qui a mené aux discussions dans la critique littéraire. Tandis que les uns, en se basant sur les affrontements contemporains de l'époque, aspirent à une stricte division entre les deux termes, il y en a d'autres qui, en se concentrant sur les points communs de ces deux mouvements, font plutôt ressortir leur ressemblance comme le fait par exemple Andrée Collard, 1983, ou qui parlent directement d'un « conceptisme difficile » chez Góngora comme Hans-Jörg Neuschäfer : 117.

12 Herrera : *Algunas obras*, 1985.

13 « Gasté en error la edad florida mía ; / ahora veo el daño pero tarde » ; Soneto I : « Osé i temí, mas pudo la osadía », *ibid.*, p. 356.

14 Góngora : *Sonetos completos*, 1985.

du discours hédoniste d'origine antique. La référence à Pétrarque est établie principalement par la reprise du catalogue de beauté pétrarquiste, comme par exemple dans le sonnet 60¹⁵, où il est ensuite contourné par la corrélation entre les caractéristiques de la beauté féminine avec un verbe respectif de l'*amore lascivo*. De cette façon, on en vient à l'union corporelle avec la dame adorée qui normalement est caractérisée par son inaccessibilité. Les vers 7 et 8 alors : « ya cogiendo de cada labio bello / purpúreas rosas sin temor de espinas », (en prenant de chaque belle lèvre / des roses pourpres sans craindre les épines), peuvent être lus comme le refus explicite du modèle poétique¹⁶.

Cette importance accordée au corporel, nous la rencontrons encore dans le fameux sonnet 149 du *carpe-diem*, *Mientras por competir con tu cabello*¹⁷, dans lequel la dame ne nous est présentée que métonymiquement, à savoir par les quatre parties du corps qui la composent et qui rivalisent avec les éléments de la beauté de la nature.

*Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano ; / mientras con menos precio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello ; // mientras a cada labio, por cogello, / siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello, // goza cuello, cabello, labio y frente / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, // no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*¹⁸

La tension établie n'est donc pas entre la beauté de la jeunesse et la dégradation physique de la vieillesse, mais entre les éléments corporels de la dame et la nature elle-même. Son triomphe méprisant sur la nature ne compte guère finalement quand, après avoir été fragmentée, elle est anéantie, annihilée tout comme ses équivalents naturels. La beauté de la dame comme celle de la nature sera finalement transformée en rien, « *en nada* » ; toutes deux trouveront la même mort.

Avec la concentration sur l'élément baroque de la mort imminente, on en vient à la modification de la perspective dont l'évolution peut être considérée comme le remplacement de la stratégie de persuasion, qui avait encore été

15 « Ya besando unas manos cristalinas, / ya anudándome a un blanco y liso cuello, / ya esparciendo por él aquel cabello, / que Amor sacó entre el oro de sus minas, / ya quebrando en aquellas perlas finas / palabras dulces mil sin merecello, / ya cogiendo de cada labio bello / purpúreas rosas sin de espinas, / estaba, oh claro solo envidioso, / cuando tu luz, hiriéndome los ojos, / mató mi gloria y acabó mi suerte. // Si el cielo ya no es menos poderoso, / porque no den los tuyos más enojos, / rayos, como a tu hijo, te den muerte. »

16 Ces dernières observations ont aussi été faites par Stefan Leopold, 2009 : 317.

17 Soneto 149, *Sonetos completos* : 230.

18 « Tandis que pour lutter avec ta chevelure, / Or bruni au soleil vainement étincelle, / Tandis qu'avec mépris au milieu de la plaine, / Contemple ton front blanc la belle fleur du lis, // Tandis que pour cueillir chacune de tes lèvres / Te poursuivent plus d'yeux que l'œillet du printemps / Et que superbement dédaigne, triomphant / Du cristal lumineux, ta gorge souveraine ; // Cette gorge et ce front, ces cheveux, cette lèvre / Cueille-les dès avant que ce qui fut hier / En ton âge doré, lis, œillet, or, cristal, / En argent ne se change, en violette fanée, / Mais plus encore, et toi avec eux mêmement, / en poussières, en fumée, en cendre, en ombre, en rien. », traduction de C. Esteban, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, 1995, 367.

le fondement thématique du sonnet original de Garcilaso de la Vega¹⁹, par la concentration sur le plaisir corporel de la dame. En effet, on peut se demander ici qui est le destinataire de sa jouissance car il n'y a pas de « moi poétique » qui essaie de convaincre la dame de ses rêves de se donner à lui avant de se transformer en vieille femme, à savoir en femme à la peau ridée et par conséquent, moins désirable pour *lui*. Dans le modèle poétique, le référent est encore l'auteur amoureux dont le cœur est attiré par la jeunesse de sa dame qu'il invite à en jouir, c'est-à-dire à se donner à lui avant de vieillir et de perdre sa beauté : « *En tanto que [...] vuestro mirar ardiente, honesto / enciende al corazón y lo refrena [...] coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto.* » L'impératif du vers 9 du sonnet de Góngora « goza », que tu jouisses, par contre, se réfère plutôt à la dame même qui devrait jouir des parties de son corps, « *cuello, cabello, labio y frente* », (cou, cheveux, lèvre et front), tant qu'elle le peut, c'est-à-dire avant qu'elle vieillisse et meure. De cette manière, la sensualité revient une fois de plus comme l'élément principal du discours hédoniste, mais ce qui est plus important en ce qui concerne l'originalité de ce sonnet, c'est l'établissement du principe de la dépersonnalisation de l'auteur. Le centre d'intérêt est la dame narcissique et sensuelle qui, explicitement, ne devient pas seulement fleur fanée, peu attractive, comme dans la poésie antérieure, « *lo que fue (...) oro, lilio, clavel, cristal luciente, no solo en plata o viola troncada se vuelva* »²⁰, mais qui meurt également, tandis que lui-même, le poète, prend de la distance par rapport au sujet.

Cette dépersonnalisation de l'auteur est, semble-t-il, l'aspect central de toute son œuvre. Dans son premier « romance », *Ciego que apuntas y atinas*²¹, on remarque déjà cette tendance vers la rupture de l'union entre le narrateur et le narré. En commençant le quatrième couplet de ce poème avec les mots, « *diez años desperdié / los mejores de mi edad / en ser labrador de mi Amor / a costa de mi caudal* », le jeune Góngora établit la jonction avec le système pétrarquiste comme base de l'*aemulatio*, c'est-à-dire qu'il fait allusion aux fameux poèmes de regret qui introduisent d'habitude une collection de sonnets de tradition pétrarquiste²². Si nous prenons en considération le fait que ce poème a déjà été écrit en 1580 et que Góngora était encore alors très jeune, ces dix ans d'illusion amoureuse, si on ne veut pas les comprendre directement comme une parodie, du

19 Soneto XXIII : Garcilaso de la Vega : *Poesía castellana completa*, 1983 : 193-94.

20 Voir le sonnet original : « Marchitará la rosa el viento helado / todo lo mudará la edad ligera » (voir *ibid.*, p. 194.).

21 Góngora : *Romances*, 1982 : 87.

22 Le point de référence thématique de l'*imitatio* pétrarquiste est généralement la poésie amoureuse de Pétrarque dont le concept principal est celui de l'amour douloureux dont souffre le poète. C'est ici un concept d'amour paradoxal qui se manifeste dans l'idée de la *dolendi voluptas*, le goût de souffrance. Étant stylisé en modalité biographique, cet amour et ses diverses étapes traversent tout le « canzoniere » et lui confèrent, de cette manière, sa cohérence typique d'événements allant depuis l'*innamoramento* jusqu'à la mort de la dame et finalement au refus repentant de tant d'amour souffert en vain. Le premier poème du « canzoniere » donne d'habitude une préfiguration à ces regrets du poète qui se plaint ici de son erreur juvénile. Voir le sonnet d'introduction de Pétrarque, *Canzoniere* : 5 : « *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core / in sul mio primo giovanile errore / quand' era in parte altr'uom da quel ch'i' sono : / [...] et del io vaneggiar vergogna è 'l frutto, / e 'l pentèrsi, e 'l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno.* »

moins faut-il les considérer comme un bouleversement du système, dans le sens d'une transformation de la poésie autobiographique de tradition pétrarquiste en fiction. Dans un poème écrit quatre ans plus tard, elles ne sont plus que six, les années que le narrateur prétend avoir gaspillées²³, un aspect qui par sa rupture avec le principe réaliste du déroulement chronologique, confirme cette thèse de la progression vers la fiction.

À la différence de la prétendue sincérité pétrarquiste au service d'une « *literatura de angustia* » et de la désillusion baroque, Góngora « fictionnalise » le contenu de ses poèmes par son objectivation²⁴. Cette tendance à une écriture « *a contemplación ajena* », dénomination établie par le premier biographe de Góngora dans son *Escrutinio*²⁵, se manifeste aussi dans cette claire disposition structurelle de ses sonnets par laquelle – comme on peut voir dans le sonnet 149, mentionné ci-dessus – il remplace la structure asymétrique des vers originaux considérés comme plus dynamiques et donc plus personnels.

Ce phénomène est encore plus remarquable dans le sonnet 70 de 1584, dans lequel l'auteur abandonne complètement le langage subjectif de son modèle Torquato Tasso²⁶ pour le remplacer par une écriture impersonnelle et démonstrative²⁷ :

*La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas destilado,
/ y a no invidiar aquel licor sagrado, / que a Júpiter ministra el garzón
de Ida. // Amantes, no toquéis, si queréis vida; / porque entre un labio
y otro colorado, / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y
flor de sierpe escondida. // No os engañen las rosas, que a la Aurora/
diréis que, aljofaradas y olorosas, / se le cayeron del purpúreo seno; //
Manzanas son de Tántalo, y no rosas / que después huyen de el que
incitan ahora / y sólo del Amor queda el veneno.*

En plus d'effacer toute mention du « moi-poétique » du texte original, Góngora modifie, ici aussi, la structure du poème en supprimant l'asymétrie

23 *Romance 15* : « *Noble desengaño / gracias doy al cielo / que rompieste el lazo / que me tenía preso. (...) Adiós, mi señora, / porque me es tu gesto / chimenea en verano / y nieve en invierno / y el bazo me tienes / de guijarros lleno, / porque creo que bastan / seis años de necio.* » *Romances* : 138 ; 142.

24 Dans la collection de ses sonnets, Góngora suspend le substrat narratif typique des « canzoniere » italiens, et ainsi, en tant qu'auteur, se trouve bien hors du monde fictif qu'il a créé.

25 *El Escrutinio*, dont l'auteur est inconnu, est une apologie des œuvres de Góngora qui est conservée en différents manuscrits, voir les indications dans l'édition de Millé.

26 Soneto XII (Rime di vario argomento) : Tasso : *Rime*: 804-805 : *Quel labro che le rose han colorito / molle si sporge e tumidetto in fuore / spinto per arte, mi cred'io, d'Amore, la fare a i baci insidioso invito. // Amanti, alcun con sia cotanto ardito / ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore / si sta qual angue ad attoscarvi il core / quel fiero intento: io 'l veggio e ve l'addito. // Io, ch'altre volte fui ne le amorose / l'insidie colto, or ben le riconosco, le le discopro, o giovinetti a voi: // Quasi pommi di Tantalò, le rose / fiansi a l'incontro e s'allontanano poi; / sol resta Amor che spira fiamma e toscò.*

27 Soneto 70, Góngora: *Sonetos completos* :135 : Cette suave bouche qui invite à goûter / une sève parmi des perles distillée / et à ne pas envier l'autre liqueur sacrée / qu'à Jupiter présente l'éphèbe de l'Ida, / amants, n'y touchez pas, si vous désirez vivre / car entre ces lèvres toutes deux vermeilles, / se trouve l'Amour, de son poison armé, / comme entre deux fleurs, serpent dissimulé. // Ne vous laissez pas abuser par les roses, / car à l'Aurore direz que cet arôme en perles / en pluie tomba de sa gorge empourprée ; / ce sont des pommes de Tantale et non des roses / car bientôt elles fuiront qui à présent invitent / et seul restera de l'Amour le poison. (Les éditeurs remercient Florence Dumora pour cette traduction de sa plume).

dynamique des vers, considérée comme moyen d'expression d'un mouvement passionnel de l'auteur, et en la remplaçant par une structure duelle aux contours fixes. Cette inclination du jeune Góngora pour les formes symétriques, presque géométriques et surtout statiques de ses sonnets, qui a été largement analysée par Dámaso Alonso²⁸, n'est donc pas seulement un recours direct à Pétrarque, mais un trait significatif de ses poèmes au service de l'objectivation.

Par ailleurs celle-ci est favorisée dans ce poème par l'abandon des éléments verbaux présents dans le poème italien. Le deuxième quatrain et le premier tercet dans l'original de Tasso sont pleins de formes verbales finies et indéfinies qui lui servent d'éléments dynamiques d'un expressionnisme passionnel, à la première personne du singulier. Góngora efface tous ces éléments verbaux comme « *mi cred'io* » et les remplace parfois par des constructions participiales statiques en tant que structures nominales indiquant l'immobilité d'un état donné, comme par exemple dans les vers 7 et 8, dans lesquels l'original « *d'attoscarvi il core (...) intento: io'l veggio e ve l'addito.* », est transformé en « *entre un labio y otro colorado / Amor está, de su veneno armado / cual entre flor y flor sierpe escondida* ».

Un autre aspect important du cultéranisme de Góngora, c'est la manière complexe dont il instaure ses métaphores. Dans ce sonnet, c'est surtout l'enchaînement de l'image des roses de la bouche au premier tercet avec une image secondaire, le giron de l'Aurore qui, à son tour est enrichie par une triple adjectivation, comme l'a indiqué Ulrich Schulz-Buschhaus²⁹.

Comme le point de départ était le principe de la dépersonnalisation de l'auteur, il ne faut pas s'attarder ici sur l'interprétation thématique des métaphores. Le point important dans ce contexte, c'est le lieu et la manière dont elles sont employées. Et c'est surtout dans les vers où, dans le modèle italien, on note nettement la présence de la personnalité de l'auteur que Góngora recourt aux ornements métaphoriques et aux complications syntaxiques comme le fait remarquer Schulz-Buschhaus. Là où Tasso met l'accent sur son expérience personnelle et cruelle, employée dans l'intention d'avertir les autres³⁰, Góngora intensifie le concept de l'objectivation en remplaçant cet aveu subjectif par la description métaphorique.

Conclusion

Au cours de ce bref exposé, nous avons vu l'orientation formelle et thématique vers des sujets pétrarquistes par lesquels Góngora s'intègre dans un certain groupe d'auteurs contemporains. D'un autre côté, il ne se sert de ces aspects que dans l'intention de construire l'écriture dépersonnalisée et statique de sa nouvelle poésie. Dans ce but, il emploie des moyens rhétoriques en tant qu'instru-

²⁸ Alonso, 1955.

²⁹ Schulz-Buschhaus, 1969 : 222.

³⁰ Voir le premier tercet : « *Io, ch'altre volte fui ne le amorose / insidie colto, or ben le riconosco / e le discopro, o giovinetti a voi: (...)* ».

ments de stylisation formelle par lesquels il réalise la suppression des structures affectives d'une écriture autobiographique. Comme cette stylisation est aussi le fondement de l'instauration conceptiste du génie de l'auteur en tant qu'instance stable vis-à-vis d'une société incertaine, il se solidarise ici une fois de plus avec les conceptistes. Ayant le même point de départ, ils poursuivent quand même des objectifs différents. Tandis que les conceptistes emploient leur perspicacité plutôt, dans le sens de la littérature d'angoisse, pour révéler et attirer l'attention sur des inconvénients de la société, Góngora se singularise par la transformation du contenu en fiction, entendue ici comme trait caractéristique d'une littérature d'évasion. Tant la modification thématique que la stylisation linguistique lui permettent d'éliminer l'auteur du texte et d'autonomiser le contenu en créant un monde purement fictif. Le vrai auteur ne fait pas partie de ce monde poétique : l'auteur en tant que personnalité omnisciente et imaginative, c'est-à-dire ingénieuse, se trouve hors du texte qu'il domine et qu'il invente lui-même³¹. Par cette position excentrique, Góngora s'attribue lui-même l'autorité ; c'est alors justement l'abandon des paradigmes biographiques courants qui lui permet d'établir son autorité incontestable.

La querelle avec ses contemporains, semble-t-il, se base moins sur le reproche de la stylisation rhétorique que sur le sujet de l'évasion obtenue. Cependant, il existe une autre raison possible aux attaques contre Góngora et cela serait la reconnaissance de son génie et, dans le contexte de la formation des autorités, le besoin de sa dévalorisation, car en fin de compte, Góngora influençait les auteurs ennemis d'une manière particulière et il est devenu, à son tour, le modèle d'imitation le plus populaire parmi les auteurs postérieurs.

Par la présentation de la difficulté concernant la distinction entre le conceptisme et le cultéranisme en Espagne, j'ai essayé de faire ressortir l'institutionnalisation de l'auteur et de son génie comme la base commune de tout un groupe d'auteurs à la fin du XVI^e siècle, malgré leurs différences concernant la mise en pratique d'un tel objectif.

Carina Zeiger
Ruhr-Universität Bochum

31 Il faut ici constater les interférences évidentes avec l'époque maniériste du baroque italien qui a été analysé par David Nelting à travers l'exemple de Giovan Battista Marino. Nelting remarque ici la formation d'un « auteur-génie » qui ne se distingue plus par une stylisation mondaine de soi à l'intérieur du texte, suivant le modèle des procédés d'autorisation de la Renaissance, mais par son caprice individuel créateur par lequel l'auteur, se trouvant d'une certaine manière derrière le texte, engendre son œuvre. Y sont abandonnées toutes les constitutions de sens du contexte de l'*imitatio* en faveur d'un procédé purement stylistique qui aboutit par la loi poétique de la *superatio* rhétorique à l'autoréférence de l'œuvre d'art et, vu sous cet angle, à la référence aux compétences créatrices de l'auteur même.

Œuvres citées

- Anthologie bilingue de la poésie espagnole* (1995). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ALONSO, Dámaso (1955) : *Estudios y ensayos gongorinos*, 18. Madrid : Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- GARCILASO DE LA VEGA (1983) : *Poesía castellana completa*. (Letras hispánicas, 9. éd., 42). Madrid : Cátedra.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1982) : *Romances*. (Letras hispánicas, 160). Madrid: Cátedra.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1985) : *Sonetos completos*. Éd. Birute Ciplijauskaitė. Madrid : Castalia.
- GRACIÁN, Baltasar (1669) : *Agudeza y Arte de Ingenio*. Amberes: Casa de Geronymo y Iuan Baptista Verdussen.
- GRACIÁN, Baltasar (1938) : *El Criticón*. Tomo Primero. University of Pennsylvania Press; London, Humphrey Milford; Oxford University Press.
- HEMPFER, K. W. (1991) : “Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel : Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)”. *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Éd. M. Tietzmann. Tübingen : Niemeyer : 7-43.
- HEMPFER, K.W. (1993) : “Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische Wende”. *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*. Éd. K. W. Hempfer. Stuttgart : Steiner : 9-45 .
- HERRERA, Fernando de (1985) : *Algunas obras*, 2 éd. (Poesía castellana original completa). Madrid: Cátedra.
- LEOPOLD, Stefan (2009) : “Petrankistische Mimikry bei Luis de Góngora und dem Conde de Villamediana”. *Die Erotik der Petrankisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*, München : Fink : 317.
- MINNIS, Alastair (1984): *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. London: Scolar Press.
- MONGE, Felix / COLLARD, Andrée (1983) : “Conceptismo y culteranismo”. *Siglos de Oro – Barroco*. Éd. Wardropper, Bruce . (Rico, Francisco: Historia y crítica de la literatura española, 3). Barcelona: Editorial Crítica S.A. : 103-112.
- NELTING, David (2011) : “Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singularisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay)”. *Romanistisches Jahrbuch*. 62 : 188-214.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (2006) : “Die Lyrik im goldenen Zeitalter”. *Spanische Literaturgeschichte*. Éd. H-G. Neuschäfer. Stuttgart : Metzler : 103-123.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1973) : *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos.
- PETRARCA, Francesco (1989): *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano: Mondadori.
- REGN, Gerhard (2004) : “Petrankische Selbstsorge und petrankistische Selbstrepräsentation. Bembos Poetik der gloria”. *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Éd. Maria Moog-Grünwald. Heidelberg : 95-125.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1969) : “Der frühe Góngora und die italienische Lyrik”. *Romanistisches Jahrbuch* 20 : 219-238.

- STEMPEL, W.-D. / Stierle, K. (Éds.) (1987) : *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München : Fink.
- TASSO, Torquato (1951) : *Rime. Ds: Poesie. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi*. (La letteratura italiana. Storia e testi, vol. 21).
- WARNING Rainer (2007) : "Autorschaft bei Ronsard". Renaissance. *Episteme und Agon*. Éd. Andreas Kablitz, Gerhard Regn. Heidelberg : Winter : 327-349.