Góngora et la querelle de l'hyperbate

Mercedes Blanco

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1128>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1128

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

Pagination : 169-217

ISBN : 978-2-86781-692-5

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Mercedes Blanco, « Góngora et la querelle de l'hyperbate », *Bulletin hispanique* [En ligne], 112-1 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1128> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1128

Góngora et la querelle de l'hyperbate¹

MERCEDES BLANCO
Université de Paris IV - Sorbonne

Le célèbre Apologético d'Espinosa Medrano (1660) semble ramener in fine la polémique gongorine à la question de l'hyperbate. À partir du concept de « littéralité » promu par Nadine Ly et de ses études sur la syntaxe gongorine, l'article montre que cette question était d'emblée un point de convergence des principaux arguments des partisans et des adversaires de la poétique de Góngora. Le propos d'Espinosa Medrano, en récusant toute lecture fondée sur la recherche d'un sens caché, adopte une perspective formaliste. Ce formalisme ne marque nullement une dépréciation des contenus, mais plutôt l'hommage rendu à la force de l'imagerie gongorine et à la subtilité de son esprit. Pour Espinosa Medrano, qui en ce sens anticipe les apports de la linguistique moderne telle que la pratique Nadine Ly, la langue transfigurée par Góngora ne naît pas d'un calque maladroit du latin mais d'une investigation audacieuse et clairvoyante des possibilités spécifiques de l'espagnol.

El famoso Apologético de Espinosa Medrano (1660) concentra la fase final de la polémica gongorina en torno a la cuestión del hipérbaton. Esta cuestión era de entrada punto de convergencia de los principales argumentos de los partidarios y de los adversarios de Góngora en torno a los viejos valores retóricos de claridad (perspicuitas) y de corrección (puritas). Espinosa Medrano, que ridiculiza toda búsqueda del contenido oculto de un texto profano, adopta pues una perspectiva formalista. Este formalismo no obedece al desprecio de los contenidos de Góngora, sino que se plantea como homenaje al vigor plástico de sus imágenes y a la viveza de sus conceptos. Para Espinosa Medrano, precursor

1. Je remercie vivement mes savants amis Antonio Carreira, Juan Carlos Estenssoro et Jesús Ponce Cárdenas, qui ont bien voulu relire cet article et qui y ont apporté de précieuses remarques et corrections.

en este sentido de la lingüística moderna tal como la practica Nadine Ly, la lengua transfigurada por Góngora no procede de un calco del latín sino de una investigación audaz y clarividente de las posibilidades específicas del español.

Espinosa Medrano's 'Apologetico' (1660), a main piece of the polemic upon Góngora's poetry, emphasizes the question of the hyperbaton, as if it were the ultimate core of the controversy between partisans of and opponents to the poet. The main arguments of both groups straightaway converged on this question, since the attacks on the poet were wedged following old rhetoric norms of clarity and purity that hyperbaton infringes. The Peruvian theologian and preacher is enthusiastic about the vigour of the Góngora's imagery and his witty subtlety. As many critics favourable to Góngora, he praises him for having enhanced Spanish to such a point where it equated the magic and grandeur of Latin poetry. Most important and original yet, anticipating some performers of modern linguistics like Nadine Ly, he claims that the deep alteration of Castilian language by Góngora does not stem from a clumsy and impossible calque of Latin syntax, much more from the bold exploration of specific and congenial possibilities of Castilian vernacular.

Mots-clés : Hyperbate - Góngora - Espinosa Medrano - Poésie - Syntaxe.

ON A DÉBATTU sur Góngora au XVII^e siècle, au XVIII^e et au XX^e et il n'est pas impossible qu'on en débattenne encore au XXI^e. Il est cependant convenu de parler de la polémique gongorine comme s'il s'agissait d'un événement unique. En appendice de son indispensable édition des *Soledades*, Robert Jammes dresse un catalogue chronologique des pièces de cette *polémica gongorina*². Le point de départ des pièces cataloguées se rattache à la diffusion madrilène de la *Fábula de Polifemo* et de la *Soledad primera*³, au cours de l'été 1613, par l'entremise du jeune gazetier, bouillant admirateur du poète, Andrés de Almansa y Mendoza. Les plus anciennes expriment les réactions à chaud des premiers lecteurs et auditeurs de ces poèmes, ou plutôt ce qui en reste sous forme de lettres et autres papiers. Or ce catalogue, qui comprend 66 titres, s'arrête en 1666 avec un sonnet de Vaca de Alfaro à la gloire de Góngora. Mais l'avant-dernière pièce répertoriée, sur laquelle

2. Luis de Góngora, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 607-716.

3. Sur les premières étapes de la diffusion de Góngora à Madrid, voir María José Osuna Cabezas, *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Editorial Academia del Hispanismo, 2008. On y trouvera un état de la question, avec une bibliographie sur la polémique, p. 13-23.

portera l'essentiel de la réflexion qui va suivre, était achevée, d'après les préliminaires de sa première édition, dès 1660 et elle symbolise l'expansion de l'effet Góngora dans la vaste étendue de l'empire hispanique. J'ai nommé le fameux opuscule de Juan de Espinosa Medrano (1629 ?-1682), prédicateur attaché à la cathédrale de Cuzco, professeur du séminaire de San Antonio de la même ville, membre éminent de l'élite lettrée de la vice-royauté du Pérou⁴, l'*Apologético en favor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, Caballero portugués*⁵.

Le catalogue de Jammes est le point d'aboutissement actuel d'une construction historiographique datant de Menéndez Pelayo⁶, d'après laquelle il y aurait une polémique gongorine et une seule, qui s'étendrait sur cinquante années environ, période pendant laquelle on s'est posé la même question, et toujours avec la même véhémence. Góngora a-t-il droit au titre de *princeps* de la *Respublica litterarum Hispaniae*, peut-il légitimement s'intituler *príncipe de los poetas de España* ? De ce débat, l'opuscule d'Espinosa Medrano constitue le dernier rebond, qui restera apparemment sans réponse.

La question est moins futile qu'il n'y paraît, car la plupart des jeunes gens apprennent à écrire durant ces années, en prose ou en vers, en prenant pour guide Góngora⁷. Je me propose de tirer quelque enseignement du fait

4. Parmi les chercheurs qui s'efforcent de nous faire mieux connaître cette élite lettrée, citons Sonia Rose, dont le mémoire d'habilitation (en cours d'édition) traite de cette question. Parmi ses travaux publiés, on peut consulter « *Hacia un estudio de las élites letradas en el virreinato del Perú : el caso de la Academia antártica* », en M. Quijada y J. Bustamante (ed.), *Élites intelectuales y modelos colectivos. Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, Madrid, CSIC, 2005, 119-130.

5. Juan de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (Lima, Imprenta de Juan de Quevedo, 1662 et Lima, Imprenta de Juan de Quevedo, 1694), ed. anotada de Luis Jaime Cisneros, Lima, Academia Peruana de la lengua-Universidad de San Martín de Porres, 2005.

Cette édition est l'œuvre d'un professeur de la *Pontificia Universidad Católica del Perú* (Lima) qui travaille depuis longtemps sur Espinosa Medrano. Elle contient une bibliographie complète qu'on trouvera p. 290-292. Elle répertorie les six éditions modernes, p. 287, dont je me borne à citer les plus remarquables, celle de Ventura Rodríguez Calderón (*Revue Hispanique*, LXV, 1925, p. 5-146) et celle de José Carlos Rodríguez Boixó, Rome, Bulzoni Editore, 1997. L'édition de Luis J. Cisneros a le mérite de s'appuyer sur la première édition, celle de 1662 (ce qui n'était pas le cas des précédentes).

6. Son appui le plus solide est, comme l'écrit José M. Rico García, l'existence de manuscrits qui rassemblent les pièces de la polémique, parfois en compagnie des poèmes contestés ou de leurs imitations burlesques, telles la *Fábula de Polifemo* de Castillo Solórzano. Voir Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, estudio y ed. crítica de J. M. Rico García, Universidad de Sevilla, 2002, p. LVIII.

7. L'influence massive de Góngora sur une grande partie de ce qui s'écrit dans la Péninsule ibérique et dans l'Amérique espagnole et portugaise pendant au moins un siècle est un fait

que la polémique aboutit à cette pièce singulière, l'*Apologético*⁸. Singulière, elle l'est par les circonstances de sa production, l'éloignement géographique et surtout le décalage temporel, puisque l'ouvrage auquel répond Espinosa Medrano était paru à Madrid en 1639⁹. De plus, Manuel de Faria y Sousa,

reconnu et parfois déploré par ceux qui en ont été acteurs et témoins. Jusqu'à une date récente, la difficulté du sujet, le peu d'accessibilité des textes, ainsi que des préjugés tenaces, nous ont privés des enquêtes méthodiques qui poseraient les bases d'une histoire du gongorisme. Mais dès les années 50, on disposait pourtant d'une monographie sur l'influence de Góngora dans la littérature portugaise plus complète et impartiale que tout ce qui concernait la littérature espagnole, le livre de José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1954. Pour ce qui est du théâtre, il faut signaler le bel article de Carmelo Samonà, « *Poesía, teatro : un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età de Lope* » (1964), *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti editore, 1990, p. 109-187. On ne saurait omettre la monographie d'Aurora Egido sur le gongorisme des poètes aragonais, *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo*, Universidad de Barcelona, 1976. Mais c'est surtout dans les dix dernières années que de jeunes chercheurs entreprennent des enquêtes systématiques. Parmi eux, Jesús Ponce Cárdenas est l'auteur d'un panorama du gongorisme dans la poésie lyrique, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, et il n'a cessé depuis cette date d'apporter du nouveau sur cette question en étudiant des genres tels que l'*epyllion* et l'épithalame, ainsi que des poètes dits mineurs, comme Pantaleón de Ribera, Colodrero de Villalobos, Cuadrado Maldonado, Salazar y Torres, Jerónimo de Porras. Pour sa part, Rafael Bonilla Cerezo a exploré dans sa thèse l'influence de Góngora dans un vaste corpus de nouvelles du XVII^e siècle, le plus souvent amoureuses, *Lenguas de templado fuego : el gongorismo en la narrativa del siglo XVII*, 2005

(<http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/323/13219376.pdf?sequence=1>).

R. Bonilla est aussi l'auteur d'un livre sur la première parodie d'un des grands poèmes de Góngora, *Lacayo de risa ajena, El gongorismo de la « Fábula de Polifemo » de Alonso Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006. María Dolores Martos, auteur d'une thèse sur Agustín de Tejada, a pour projet post-doctoral l'étude de la réception de Góngora dans le poème épique.

8. Dans la bibliographie sur l'*Apologético* on lit assez souvent que son auteur entreprit de défendre Góngora contre Faria y Sousa sans connaître l'historique de la querelle. Mais cette affirmation est fondée sur les silences d'Espinosa Medrano et sur l'originalité de son argumentation, qui par eux mêmes ne prouvent rien. Je crois assez probable qu'il connaissait une partie des pièces de la polémique. Il n'est pas rare en effet que ses exemples et ses autorités coïncident avec ceux de ses prédécesseurs. Le fait qu'il se concentre sur Faria s'explique pour des raisons stratégiques car il est plus commode de se dresser contre un adversaire unique. De plus, l'attaque de Faria, la plus récente, était parue dans un livre imprimé. Il est à noter que la plupart des adversaires de Góngora font circuler leurs critiques en manuscrit ou, lorsqu'ils les impriment, ils ne s'en prennent pas nommément au poète et parlent plutôt de manière générale des *cultos*, ou de la nouvelle poésie. Faria et Cascales, qui attaquent ouvertement, sont donc exceptionnels et de plus, la publication de leurs textes est assez tardive, postérieure à la mort du poète.

9. Les circonstances et les motivations de l'*Apologético* restent obscures, à moins qu'on ne veuille se contenter de l'explication que donne Espinosa Medrano dans son adresse au lecteur.

ce caballero portugués avec lequel Espinosa Medrano croise le fer avec tant de verve et de fougue, était mort dix ans plus tôt, en juin 1649.

C'est plutôt, néanmoins, la singularité du contenu de l'œuvre qui retiendra mon intérêt. Cette ultime défense des titres de gloire de Góngora, de la légitimité de son principat, tourne autour de la question de l'hyperbate. Du reste, la critique a relevé souvent l'intérêt tout particulier des réflexions de l'*Apologético* à ce sujet¹⁰. Personne ne s'est demandé toutefois pourquoi cette polémique, qui s'étend sur un demi-siècle, se focalise vers sa fin sur l'hyperbate, que l'on définit traditionnellement comme une altération de l'ordre des mots¹¹. Car, en parcourant les pièces les plus connues, on observe

Il invoque l'éloignement des créoles et la « paresse » des Espagnols à communiquer avec eux, si l'intérêt ne les y incite pas : « ... *vivimos muy lejos los criollos y, si no traen las alas del interés, perezosamente nos visitan las cosas de España* [...] ». On voit poindre une rancœur à l'égard de la métropole, probablement très répandue à cette époque et à d'autres dans l'Amérique coloniale, mais cela n'apporte aucun fait précis susceptible d'éclairer les circonstances de la rédaction. De ce ressentiment, exprimé du reste avec une merveilleuse éloquence, on trouve d'autres traces très claires dans le paratexte, qui furent censurées dans l'édition péninsulaire de 1694. Voir sur ce point Roberto González Echevarría, « *Poética y modernidad de Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo* », *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Editorial Colibrí, 1999, p. 181-201.

La suite de la préface indique toutefois, de manière voilée, qu'Espinosa Medrano savait que son adversaire ne vivait plus : « [...] *además que cuando Manuel de Faria pronunció su censura, Góngora era muerto ; y yo no había nacido. Si alguien quisiera proseguir la batalla, la pluma me queda sana, y volveré sin temor al combate.* » (*Apologético*, ed. cit. p. 127). Les travaux de Luis J. Cisneros et de Pedro Guibovich permettent de mieux connaître l'ambiance culturelle de Cuzco à l'époque d'Espinosa Medrano, mais sur les circonstances de son intervention dans la polémique gongorine ils ne nous offrent que des conjectures. Voir Pedro Guibovich, « *El Apologético de Espinoza [sic] Medrano y su contexto histórico* », *Lexis*, XXIX, n° 1, 2005, p. 97-110.

10. Voir en particulier, J. Sanchis-Banús, « *En torno al Apologético de Espinosa Medrano en favor de Góngora y contra Faria & Sousa y acerca del hipérbaton gongorino* », *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Éditions Hispaniques, vol. II, 1975, 223-238 ; et José Antonio Rodríguez Garrido, « *Los comentarios de Espinosa Medrano sobre el hipérbaton gongorino* », *Lexis*, XII, 2, 1988, p. 125-138.

11. Dans la tradition grammaticale latine qui constitue la base de l'enseignement élémentaire pendant des siècles. On peut le vérifier à peu de frais en consultant le CORPUS GRAMMATICORUM LATINORUM. *Accès aux sources grammaticales de la latinité tardive : recherche, parcours textuels et bibliographie* (<http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/search.jsp>). On y trouvera des définitions de l'hyperbate dans les *artes* de Charisius, Diomède, Donat, Julien de Tolède, Sacerdos, Marius Victorin. Ils le définissent unanimement comme altération ou perturbation de l'ordre des mots : *oratio diducta verbis non suo loco positis* ; *transgressio quaedam verborum ordinem turbans* ; *oratio non servans ordinem*. Ils le divisent presque toujours en quatre ou cinq espèces : anastrophe, hystérologie, parenthèse, tmèse et synchysie

que la controverse sur Góngora avait *a priori* des enjeux multiples et abordait des questions variées.

Regardons par exemple la liste des « objections » au style du *Polifemo* et des *Soledades* auxquelles s'engage à répondre l'ami personnel de Góngora, Pedro Díaz de Ribas, dans ses *Discursos apologéticos*, écrits vers 1624 :

*1-muchas voces peregrinas ; 2-tropos frequentísimos; 3-muchas transposiciones; 4-obscuridad de estilo que de todo esto resulta ; 5-dureza de algunas metáforas ; 6-desigualdad de estilo; 7-uso de palabras humildes entretejidas con las sublimes; 8-repetición frecuente de unas mismas voces y frasis; 9- algunas hipérboles y exageraciones grandes; 10-la longitud de algunos períodos ; 11-redundancia y copia demasiada en el decir*¹².

Et, en effet, les opuscules de Juan de Jáuregui, *Antídoto* et *Discurso poético*¹³, auxquels répond Díaz de Ribas, contiennent, parmi d'autres, tous ces chefs d'accusation. Les hyperbates apparaissent bien à l'article 3, sous le nom *transposiciones*, mais la réponse de Díaz de Ribas à cette objection est parmi les moins élaborées, comme si la question ne méritait pas qu'on s'y attarde. Quelques années auparavant, Francisco Fernández de Córdoba, dans son *Examen del Antídoto*, réfutait lui aussi un grand nombre de censures adressées aux *Soledades* par Jáuregui, et qui concernaient divers aspects de l'élocution mais aussi de la fable (l'invention narrative et la vraisemblance) et de la pensée (la cohérence du discours et sa justesse, les bienséances, l'érudition, la « doctrine »).

Dans l'*Apologético*, qui, pour autant que nous le sachions, signale la clôture de la polémique, le corpus sur lequel porte le débat a gagné en extension : il ne s'agit plus des *Soledades*, ou du couple *Polifemo-Soledades*, mais de toute la poésie de Góngora ou de ce qui en est jugé le plus important, et qui comprend également le *Panegírico al duque de Lerma*. Mais on remarque aussi une réduction thématique. Certes, l'hyperbate n'est pas la seule question évoquée : les sept dernières sections du livre, qui en comprend

[*anastrophe, hysteresis, parenthesis, tmesis, synchysis*]. C'est exactement la division que l'on trouve par exemple dans *Donati ars maior*, L. Holtz, 1981, 670, 6.

12. Pedro Díaz de Ribas, « *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades, obras poéticas del Homero de Hespaña, D Luis de Góngora y Argote* », dans Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, Colegio de México, 1960. Il s'agit d'une transcription du Ms. 3726 de la B.N.E, manuscrit qui contient, à côté des discours apologétiques pour le style du *Polyphème* et des *Solitudes*, un commentaire de ces mêmes poèmes. Ces textes d'un grand intérêt sont encore en attente d'une véritable édition.

13. Juan de Jáuregui, *Discurso poético* (1624), ed. de Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978.

douze, traitent d'autres sujets. Espinosa Medrano y discute, à propos d'un seul exemple, la question de la métaphore ; il se demande aussi si Góngora est un modèle à suivre, s'il est possible et recommandable de l'imiter. Il emploie de longues pages à discréditer le livre qui recèle les attaques qu'il entend réfuter, le commentaire fleuve de *Os Lusíadas* de Camoens¹⁴. Les défauts de Faria comme intellectuel, sa vanité, la faiblesse de sa logique et même ce qu'il faut bien appeler une certaine sottise, y sont mis à nu avec une acuité remarquable. Néanmoins l'hyperbate, sujet exclusif des cinq premières sections du livre, reste l'enjeu prédominant du débat.

C'était pourtant dans plusieurs passages de son livre¹⁵, dès le commentaire du chant I, que Faria s'en prenait violemment à Góngora, en s'écartant de son propos d'écrire à la gloire de l'épopée de Camoens¹⁶. Espinosa Medrano choisit cependant de mettre en avant une seule parmi les digressions polémiques de Faria, appendue aux derniers vers de la stance 94 du chant III : [...] *que em terreno / nom cabe o altivo peyto tan pequeno*. C'est à propos du commentaire de ces vers, qui portent une « hyperbate » de Camoens, que Faria se déchaîne contre Góngora. Et c'est ce gant que

14. *Lusiadas / de / Luis de Camoens/ Principe de los Poetas de España/ Al Rey N. Señor/ Felipe Quarto/ el Grandel comentadas por Manuel de Faria/ i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la casa Real, / Contienen lo mas principal de la Historia/ y Geografia del mundo. I singularmente de España/ Mucha política excelente, /i Catolica:/ Varia moralidad, i doctrina ; Aguda y entretenida satira en comun a los vicios : I de / profession los lances de la Poesia verdadera i grave : /I su mas alto, i solido pensar./ Todo sin salir de la idea del poeta*, Madrid, 1639. Il s'agit de deux volumes qui, reliés ensemble, font un in-folio de 1264 pages à deux colonnes par page.

15. Voir Hewson A. Ryan, « *Una bibliografía gongorina del siglo XVII* », *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIII, 1953, p. 427-467. Les pages 439-448, consacrées à Faria y Sousa, transcrivent intégralement et dans leur ordre d'apparition tous les passages polémiques contre Góngora que l'on relève au fil de son commentaire de Camoens.

16. Il va de soi que ces attaques contre Góngora ne sont rien moins que gratuites. Faria veut démontrer que l'Idée du poète est contenue dans l'épopée de Camoens et que c'est ce grand poète du Portugal qui est le véritable « Prince des poètes d'Espagne », le fondateur d'une *poesía verdadera y grave* que devraient prendre pour guide tous ceux qui entreprennent l'ascension du Parnasse espagnol. Ce qui, soit dit en passant, prouve que pour Faria, nationaliste portugais, le Portugal fait partie de l'Espagne et en est pour ainsi dire la meilleure partie. Il faut donc dénoncer Góngora en sa qualité d'usurpateur de ces mêmes titres, dont le décorent ses nombreux partisans dans l'aristocratie et dans l'élite lettrée. Ce livre témoigne donc d'une évidence que l'histoire littéraire a souvent ignorée : à savoir que l'Espagne, du point de vue littéraire, est au Siècle d'Or une entité bilingue péninsulaire où les poètes portugais et castillans constituent une seule *respublica*, unie par un réseau dense de liens de collaboration et de rivalité.

relève le célèbre orateur, Espinosa Medrano, dit le *Lunarejo*¹⁷, en y jetant toute les ressources de son éloquence.

Faut-il comprendre que c'est la question fondamentale, à laquelle les autres devaient en fin de compte se ramener ? Comme on va le voir, c'est ce que l'argumentation de l'*Apologético* nous conduit à admettre, tout en débouchant sur des apories, masquées par l'humour et la virtuosité stylistique du grand écrivain qu'était le *Lunarejo*. Seuls les moyens de la linguistique moderne devraient permettre d'aller plus loin dans l'exploration de la nature de l'hyperbate et de son esthétique. Or personne n'a à ma connaissance, mieux que Nadine Ly, mobilisé la linguistique pour rendre raison de la syntaxe de Góngora, traditionnellement envisagée sous l'angle de l'hyperbate et de l'anacoluthie. Son étude du morphème *que* dans les *Soledades*¹⁸ offre un modèle d'analyse des spécificités d'une langue poétique, que l'on aimerait voir appliqué à d'autres textes et à d'autres morphèmes et connecteurs syntaxiques, ainsi qu'à d'autres faits grammaticaux comme l'emploi des temps du verbe. Bien qu'elle se borne à un seul type d'anacoluthie, qui abonde dans le texte des *Soledades*, cette étude rend plausible une hypothèse audacieuse : ce Góngora, que certains de ses contemporains réputèrent un contempteur de la grammaire espagnole, est en vérité hyper-grammatical. Ce poète des *Soledades*, que l'on accusa de jargonner, de parler une langue artificielle, latinisée jusqu'à l'extravagance, s'avère le plus castillan, le plus *castizo* des poètes.

En effet, de l'indifférenciation du relatif *que* en espagnol, qui peut représenter aussi bien un sujet qu'un complément, Nadine Ly déduit que ce morphème *que*

par nature, est incapable de déclarer ou de porter à lui seul les fonctions de sujet ou de complément et, s'il est conjonction, les fonctions de subordination ou de coordination. Le signifiant *que* est suffisamment abstrait pour faire la synapse de ces emplois et de ces fonctions : moteur de jonction syntaxique entre deux êtres de discours, *que* les re-présente simultanément. Il rappelle en effet toujours quelque

17. Chacune des sections de l'*Apologético* est précédée par la reproduction d'un passage du livre de Manuel de Faria, que la section entend réfuter. Ces passages sont présentés et découpés de la manière qui arrange le mieux les intérêts du contradicteur, comme le note Luis J. Cisneros. Presque tous sont empruntés à la digression sur l'hyperbate appendue au commentaire de *Os Lusíadas*, III, 94, 7-8.

18. Nadine Ly, « Anacoluthie et grammaire. La syntaxe du morphème *que* dans les *Soledades* de Góngora », *Hommage des hispanistes français à Henri Bonneville*, Grenoble, SHF, 1996, 301-330.

chose, qu'il s'agisse d'un nom ou d'un énoncé, et il annonce toujours un autre énoncé. Sa constitution interne et son signifiant ne lui permettent pas d'être défini avec plus de précision¹⁹.

C'est pourquoi, on doit voir dans les *Soledades* une construction en accord avec l'esprit de la langue, et non pas un « vice » de syntaxe, lorsque la relative introduite par *que* contient un pronom personnel ou un possessif qui représente l'antécédent, et qui est apte à préciser la fonction du nom qu'il représente dans l'énoncé joint à ce nom par le moyen de *que*. Ainsi qu'on le voit dans des séquences comme : *bates los montes / QUE, de nieve armados, / gigantes de cristal LOS teme el cielo ; el promontorio QUE Eolo SUS rocas / candados hizo de otras nuevas grutas*²⁰. Ce que pratique Góngora dans ce type de construction n'est pas une anacoluthie si on entend par là un écart arbitraire bien qu'éventuellement expressif. Car il ne fait qu'extrapoler logiquement ce que porte la constitution de *que*, propre à l'espagnol et à d'autres langues romanes, sans que cette intervention sur la langue n'ait le moindre rapport avec la syntaxe latine ni par conséquent avec ce que l'on appelle le cultisme. Ce qui permet à Nadine Ly d'achever son essai par ces mots :

Il faut conclure sur l'anacoluthie en *que* : les exemples observés montrent qu'elle n'est pas un moteur d'agrammaticalité mais l'effet d'une conscience très vive et très profonde de la grammaire. C'est parce qu'il impose à *que* les constructions qui découlent strictement de sa « constitution interne » ou de ses compétences linguistiques, que Góngora semble marquer ses vers du sceau de la rupture syntaxique. L'anacoluthie, dans ses conditions, n'est pas une entorse à la grammaire, elle en est un révélateur puissant²¹.

L'argumentation de Nadine Ly applique sa méthode d'analyse littéraire, bâtie sur le principe qu'elle appelle de la littéralité. Ce principe, tel que je me risque à le comprendre, est simple au point de paraître tautologique, mais aussi, si on le prend au sérieux, et donc à la lettre, des plus puissants : le texte littéraire ne dit pas autre chose que ce qu'il dit et ne peut pas le dire autrement qu'il ne le dit. Le critique ne doit donc pas ramener le texte à ce qu'il croit être la norme, en posant que le texte s'en écarte par la figure,

19. *Ibidem*, p. 327.

20. « Al duque de Béjar », vv. 7-8, et *Soledad primera*, vv. 444-445. Il s'agit seulement d'exemples d'une construction fréquente, dont l'article cité de Nadine Ly explore toutes les occurrences.

21. *Ibidem*, p. 330.

mais modifier ou repenser la norme en fonction du texte. C'est pourquoi, la prétendue anacoluthie, comme la prétendue hyperbate, ne sont que des descriptions grossières – que la littéralité proscrire – de la façon originale dont Góngora, qui connaît la langue mieux que les grammairiens, met en œuvre son aptitude à signifier.

C'est pour faire écho à ce principe que j'ai choisi de consacrer cette réflexion à Espinosa Medrano et à ses vues sur l'hyperbate. Car c'est un Góngora suprêmement *castizo* que revendique le théologien péruvien du XVII^e siècle, comme l'hispaniste distinguée à laquelle nous rendons ici hommage. L'un et l'autre semblent avoir eu en tout cas l'intuition d'une fidélité des figures syntaxiques de Góngora à l'esprit de la langue espagnole, même si l'un l'exprime en grand professionnel d'une sophistication baroque, fondée sur l'*agudeza*, la maîtrise supérieure de la parole ; tandis que l'autre l'explique en grande professionnelle de la linguistique, en se fondant sur une maîtrise théorique des phénomènes de langue.

Le fait que la querelle aboutisse à la mise en avant du problème de l'hyperbate pourrait s'expliquer de plusieurs manières. D'abord, la question apparaît comme un point de convergence entre les principaux arguments de la controverse, du côté des adversaires comme du côté des défenseurs. Autrement dit, elle renvoie de manière synthétique aux raisons qu'allèguent les uns et les autres pour affirmer ou nier la légitimité des innovations de Góngora. En second lieu, on verra que les valeurs auxquelles leurs arguments font appel, qui dérivent d'une conception normative de l'éloquence, excèdent la norme rhétorique et grammaticale, et mobilisent des principes esthétiques et des enjeux idéologiques. Enfin, l'accent mis sur l'hyperbate s'accorde à la conception de la poésie qui sous-tend l'apologie d'Espinosa Medrano, ce qui explique le reproche de formalisme qui lui fut adressé, dans une étude pionnière, par Robert Jammes²². Mais ce reproche, pouvons-nous le partager ? La poésie a-t-elle au fond quelque chose à dire qui n'ait pas pour objet la langue elle-même ?

22. Robert Jammes, « Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Caravelle*, 7, 1966, 127-142. Voir p. 137 : « Tout cela est fort bon ; il n'en reste pas moins qu'Espinosa ne répond pas à la question posée par Faria et les autres antigongoristes ; le sujet traité dans les *Solitudes* est-il digne d'intérêt ? Aussi digne d'intérêt, par exemple, aussi poétique et aussi noble que celui qui est traité dans les *Lusiades* ? Sur ce point capital pourquoi un tel silence ? Tout simplement parce qu'aux yeux d'Espinosa la poésie est pure forme, et que son contenu est, par nature, dépourvu de dignité. »

I. LA SYNTAXE, AU CŒUR DE LA POLÉMIQUE GONGORINE

Dans sa liste d'objections, citée plus haut, au style du *Polyphème* et des *Solitudes*, Díaz de Ribas se montre médiocre logicien, car les termes qu'il énumère ne sont pas de même niveau : l'obscurité, placée en quatrième position dans la série d'arguments qu'il entend réfuter, n'est, de son propre aveu, qu'une conséquence des objections précédentes. C'est en tant qu'entorses à la clarté, à cette *perspicuitas* dont la rhétorique fait une vertu primordiale de l'*oratio*, que l'on blâme les tropes trop fréquents, les métaphores trop dures ou les fréquentes transpositions (entendons hyperbates). L'obscurité apparaît d'ailleurs, dans la seule étude à la fois globale et détaillée que nous ayons de la polémique, celle de Joaquín Roses²³, comme le point litigieux capital auquel se ramènent les autres.

Tout ramener à l'obscurité peut sembler réducteur, mais c'est ce thème que retiennent le plus souvent les satires et les caricatures, qui aspirent à toucher un public vaste de gens pressés ou mal informés. Quevedo et Lope de Vega, les meilleurs publicistes et les écrivains les plus populaires parmi les adversaires de Góngora, savent qu'il faut enfoncer toujours le même clou. C'est pourquoi Quevedo attaque toujours Góngora sur ce chapitre de l'obscurité, aussi bien dans ses satires, assez amusantes parfois, que dans son seul écrit sérieux sur la question, la dédicace au Comte-Duc d'Oliveres placée sur le seuil de son édition de Fray Luis de León, poète sage et sévère chez lequel il veut voir l'antidote tant cherché à l'influence gongorine²⁴.

Or, parmi les multiples causes de l'obscurité, celle que l'on condamne le plus fermement consiste dans des « vices » de syntaxe, dans ces amphibologies et ces périodes enchevêtrées que proscrire Quintilien comme de graves fautes contre la *perspicuitas*²⁵. Quant à savoir s'il faut donner raison à ce diagnostic,

23. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1994.

24. *Obras propias y traducciones latinas, griegas e italianas* [...] Autor .. Fray Luis de Leon ... *Dadas a la impresion don Francisco de Quevedo*... en Madrid, en la Imprenta del Reyno, Año MDCXXXI. Voir l'édition de cette dédicace Elias L. Rivers, *Quevedo y su poética dedicada a Oliveres*, Pamplona, EUNSA, 1998. Le discours pose d'emblée sa thèse principale en élevant la clarté au rang d'impératif catégorique : « [...] *obscurer lo claro es borrar y no escribir y quien habla lo que otros no entienden primero confiesa que no entiende lo que habla* », p. 38.

25. L'idée que, parmi les causes de l'obscurité, celle qui tient aux « vices » de la syntaxe est la plus condamnable, s'appuie sur l'autorité de Quintilien, dans un passage du livre IX sur les justifications de l'altération de l'ordre (IX, 4) et surtout dans le passage du livre VIII contre l'amphibologie, suivi immédiatement de la critique d'une obscurité verbeuse (VIII, 2, 16-17). Dans la traduction de Jean Cousin : « Par dessus tout, il faut éviter l'ambiguïté [...] même celle qui, même sans troubler le sens, finit néanmoins par provoquer la même erreur

et si c'est bien à la syntaxe qu'on peut imputer la proverbiale difficulté de la poésie de Góngora, les deux autorités qui ont siégé tour à tour à la tête de la critique gongorine du XX^e siècle, Dámaso Alonso et Robert Jammes, soutiennent des avis opposés. Dans *La lengua poética de Góngora*, son chef d'œuvre de 1935 qui reste aujourd'hui, à la honte de nos études, la contribution la plus importante sur le sujet, Dámaso Alonso écrivait :

*Las mayores dificultades de la poesía de Góngora son precisamente de carácter sintáctico. Sus cultismos morfológicos y de acepción no son tantos como ordinariamente se piensa, ni tan desconocidos en poesía de finales del siglo XVI. Mas, al llegar al estudio de la sintaxis gongorina, sí hay que estar pronto a arribar a las complejidades más dificultosas, a los atrevimientos más extraordinarios*²⁶.

À quoi répliquait Jammes, soixante années plus tard :

*Es curioso que esta dificultad [le cultisme sémantique, qui concerne le lexique et non la syntaxe] muy particular y muy real – a juzgar por la cantidad de errores que provocó – no haya sido puesta en evidencia por los críticos antiguos. Insistieron, en cambio, y con exceso, en la supuesta oscuridad engendrada por el uso frecuente del hipérbaton (o transposición), pero tampoco es convincente esta parte de su análisis. Uno puede preguntarse si, de manera más o menos inconsciente, no llegaron a achacar a las Soledades los malos recuerdos de juventud que había podido dejar en su mente el estudio de las obras de Virgilio o de Horacio*²⁷.

verbale, comme si un homme disait *visum a se hominem librum scribentem*. Car même s'il est patent que c'est l'homme qui écrivait le livre, le rédacteur a mal organisé sa phrase et, autant qu'il dépendait de lui, créé une ambiguïté. Il y a aussi, chez certains orateurs, une foule de mots inutiles car, dans leur peur de parler comme tout le monde, séduits par une fausse apparence de beauté, ils enveloppent tout dans une copieuse verbosité, parce qu'ils ne veulent pas dire les choses directement [...] » (Quintilien, *Institution oratoire*, ed. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, tome V, p. 58). Voir Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, ed. cit., p. 71 : « *Demás de esto han oído que la oración poética en estilo magnífico debe huir el camino llano, la carrera de locución derecha consecutiva y la cortedad de las cláusulas. Mas huyendo esta sencillez y estrechez, porfían en trasponer las palabras y marañar las frases de tal manera que aniquilando toda gramática, derogando toda ley del idioma, atormentan con su dureza al más sufrido leyente y, con ambigüedad de oraciones, revolución de cláusulas y longitud de períodos, esconden la inteligencia al ingenio más pronto.* »

26. Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora. Parte primera*, 3^a ed., corregida, Madrid, C.S.I.C., 1961, p. 121. Así se inicia el capítulo titulado « *Dificultades de la sintaxis gongorina* ».

27. Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, ed. Robert Jammes, 1994, p. 108-109.

Je crois pour ma part que c'est bien une véritable difficulté – et peut-être la seule vraiment caractéristique de Góngora – qu'engendre pour le lecteur – ancien ou moderne –, la syntaxe dans son lien à l'ordre des mots. Jáuregui exagère mais ne ment pas quand il copie de longs passages des *Soledades* et qu'il clame leur opacité et la difficulté de les « construire ». Dans un bel article, « Poétique et signifiant linguistique : à propos d'un fragment des *Soledades* »²⁸, Nadine Ly a démontré l'ambiguïté d'un passage des *Soledades*. Celle-ci se trouve au cœur du poème, puisqu'elle concerne le rapport d'altérité entre l'espace extérieur, le paysage et le peuple rustique qui l'habite, et le monde intérieur du *peregrino*, ce « personnage » vecteur du regard du narrateur et du même coup, de notre propre regard. Le passage touche donc à ce dispositif essentiel par lequel les événements de la narration se constituent en spectacle, en objet de jouissance sensuelle et esthétique :

*Digna la juzga esposa
de un héroe, si no augusto, esclarecido,
el joven, al instante arrebatado
a la que, naufragante y desterrado,
lo condenó a su olvido.
Este, pues Sol, que a olvido lo condena [...]*²⁹

Est-ce que la préposition *a* dans *a la que* est rétroversive ou proversive, est-ce qu'elle marque l'attribution ou le mouvement vers ? Cette question que Nadine Ly qualifie d'indécidable³⁰ a pourtant de vastes conséquences pour la signification du passage et le sens du poème. Dans le premier cas, *arrebatado a* dit la dépossession de la dame, à laquelle est arraché en cet

28. *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, 1985, 447-470.

29. *Soledad primera*, v. 732-737, Luis de Góngora, *Obras completas I, Poemas de autoría segura, Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 2000, p. 385. Je citerai tous les textes de Góngora par cette édition.

30. Nadine Ly, « Poétique et signifiant linguistique... », ed. cit., p. 456 : « La polarisation affective du *joven* vers la dame coïncide donc ici avec la valeur dynamique de la préposition, et le transport bascule – comme le voulaient Pellicer, Díaz de Rivas y Salcedo Coronel – du côté d'une projection du *peregrino* en direction du pôle-dame. Le syntagme *arrebatado a* met alors à nu le signifié de l'adjectif *arrebatado* dont Covarrubias dit qu'il désigne celui qui fait “*una cosa arrebatadamente, con furor y sin previa consideración*” [...] La polarisation non plus sentimentale, mais visuelle, occasionnelle et esthétique du *peregrino* vers la paysanne coïncide alors avec le sens passif du participe “arraché à”, auquel la préposition est en incidence rétrospective, toutes choses qui créent, par leur convergence, un effet de rétroversion. Au point de rencontre entre un *arrebatado a* proversif et un *arrebatado a* rétroversif, *arrebatado* dit un transport qui est la résultante statique, suspendue, de deux séries de forces : celles qui retiennent et celles qui attirent, celles qui arrachent et celles qui projettent. »

instant son captif dédaigné, le jeune homme qui l'aime, parce qu'il est happé dans le champ magnétique de la belle fiancée paysanne. Dans le second cas, *a* signifie l'attraction que la haute image (intérieure, inscrite dans la mémoire) de la dame, rappelée par la belle image (extérieure) de la fiancée, exerce sur lui, et le mouvement de ravissement extatique qu'elle lui imprime, en le soulevant vers cette image, trace mémorielle de l'aimée lointaine. Corrélativement, l'anaphorique *Este* dans *Este, pues Sol, que a olvido lo condena*, peut s'interpréter comme indexé sur le premier *la* du passage (*digna la juzga esposa*) ou sur le second *la* (*la que, naufragante y desterrado, lo condenó a su olvido*). Dans le premier cas, il ferait référence à la fiancée présente, qui le condamne à oublier sa dame. Dans le second cas, à la dame absente qui, en réapparaissant dans sa mémoire, le condamne une seconde fois à « son oubli » (à l'oublier ? à être oublié d'elle ?). Seul un contexte étendu et complexe permet de se ranger à la seconde interprétation, mais sans que disparaisse l'effet troublant de l'oscillation entre les deux lectures. Naturellement des passages obscurs et confus son loin d'être rares dans la poésie du Siècle d'or et l'on pourrait facilement en signaler des exemples, sans aller plus loin, chez Quevedo et chez Lope de Vega, ces grands pourfendeurs de l'obscurité. Ils figurent cependant dans des textes moins denses, moins ciselés et en somme plus imparfaits, et on peut les imputer à des négligences ou des erreurs de transmission. Alors que chez Góngora, tout est maîtrisé, même l'ambiguïté est nette et d'une perfection étonnante.

Or ce passage est loin d'être le seul à présenter cette ambiguïté insoluble. Dès les premiers vers de la dédicace, on en trouve un second :

*¡ Oh tú !, que de venablos impedido
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes, que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo [...]*³¹

On n'a aucun moyen fondé sur la norme ou sur l'usage – général ou particulier – pour décider si les deux syntagmes nominaux du vers 6, *muros de abeto, almenas de diamante*, doivent être interprétés comme des appositions à *venablos* du vers 5, comme le pensent les commentateurs anciens et Dámaso Alonso, ou comme des appositions à *montes* du vers 7, comme le soutient Robert Jammes. On en est réduit à la sémantique et donc à la sphère des conjectures et des goûts personnels, même si la première interprétation est plus probable car fondée sur un paradigme, construit par la récurrence de

31. *Dedicatoria al duque de Béjar*, v. 5-8.

certains groupements lexicaux tout au long du poème³². Les exégètes les plus qualifiés nous proposent donc deux images : celle de montagnes (*montes*) dont les flancs sont couverts de sapins (*muros de abeto*) et dont les sommets pointus forment des créneaux enneigés (*almenas de diamante*) ; celle d'une armée de chasseurs qui s'avance en portant des masses de javelots (*venablos*), formant des murailles de sapin (les hampes) et des dentelures pointues et diamantines (les pointes métalliques). On ne peut pas voir les deux choses simultanément et, si l'on croit voir l'une, on niera la présence de l'autre et on la déclarera absurde. La seule chose sûre est que la construction ne permet pas de trancher.

La censure des hyperbates est un argument à charge parmi ceux qu'aligne Jáuregui contre les *Soledades*, et cet argument se détache avec plus de relief encore, des années plus tard, dans l'invective brève et vigoureuse de Cascales³³. Selon Cascales, l'obscurité provient, en tout premier lieu, de ce qu'il appelle *mala colocación de las palabras* ou encore *ambagiosos hipérbatos*. Or, le reproche d'obscurité est particulièrement grave parce qu'il entraîne une réprobation morale – l'obscurité pouvant être imputée à la négligence et à l'orgueil –, et un rejet esthétique, car l'obscurité est censée tuer le plaisir du texte ou le mettre à un prix abusif. Toute la tradition rhétorique du reste est fondée sur la communication : comment être éloquent sans donner aux auditeurs l'impression – si trompeuse soit-elle souvent – de comprendre ? Comment sans cela les incliner doucement à consentir à ce que l'orateur cherche à leur faire croire ? Enfin, l'obscurité a quelque chose de trouble et d'inquiétant : on se demande ce qui peut s'y tapir et, peut-être pour s'en protéger, on est prompt à soupçonner que ce qui se cache n'est que du vent et vide³⁴.

Mais il est néanmoins un autre reproche non moins essentiel que brandissent les adversaires de Góngora : le défaut de respect de la langue d'Espagne, à laquelle on substitue une langue inconnue, un jargon sans aveu. Ce motif de réprobation affleure sur un mode comminatoire chez

32. Voir mon article, « Les *Solitudes* comme système de figures. Le cas de la synecdoque », *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Góngora*. Marges 16. Dir. J. Issorel, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, p. 23-78.

33. Francisco Cascales, Epístola VIII, « *Al licenciado Luis Tribaldo de Toledo* », « *Sobre la obscuridad del Polifemo y Soledades de Don Luis de Góngora* », *Cartas filológicas*. Je cite par l'édition digitale faite sur la princeps de Murcia Luis Verós, 1634, collationnée avec celle de Justo García Soriano, Madrid, Espasa, 1961.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13549474323021274754491/p0000001.htm>

34. Je résume ce qui me paraît essentiel dans les arguments contre l'obscurité, dont le détail est cité et analysé par Joaquín Roses, *op. cit.*

Jáuregui, qui décrète que le castillan, grave souverain, n'admet pas que l'on badine avec ses règles : *no hay burlas con nuestra lengua*³⁵. Il devient obsédant chez Lope de Vega, qui ne cesse de le marteler sous toutes les formes³⁶, et il est repris comme un signe de ralliement par ceux qui suivent ses bannières et soutiennent sa prétention au principat. C'est donc cette fois au nom de la *puritas*, première vertu du discours d'après les rhéteurs, et non plus au nom de la *perspicuitas*, seconde et non moins primordiale vertu, que la poésie de Góngora est mise en cause.

Or c'est la syntaxe, plus que le lexique, qui est sentie comme le patrimoine inaliénable, le fond le plus propre de la langue. De ce point de vue toutes les manifestations vraies ou prétendues du latinisme syntaxique sont des péchés capitaux et, en particulier la plus connue et facile à repérer, l'hyperbate. C'est ce que disent les satires, sur un mode d'autant plus révélateur qu'il est caricatural, en présentant l'une des modalités de l'hyperbate, la tmèse ou séparation de deux parties d'un mot, comme la caractéristique première et définitoire du jargon gongorin. Ainsi dans la plus célèbre des satires anti-gongorines, *la Aguja de navegar cultos* de Quevedo, les vers moqueurs, qui énumèrent des néologismes lexicaux, commencent néanmoins par l'anomalie maximale, la tmèse :

*Quien quisiere ser Góngora en un día,
la jeri (aprenderá) gonza siguiente :
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica armonía [...]*³⁷

La tmèse fait également figure d'infraction majeure du parler des *cultos* dans un sonnet burlesque des *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega (1634). Le sonnet met en scène l'exorcisme d'un *mozo culterano*, possédé par le démon qui parle une langue sulfureuse et enténébrée. Aux conjurations de l'exorciste, le *mozo* répond en mettant en avant la tmèse :

35. *Antídoto contra la pestilente poesía de las « Soledades »*, ed. cit., 77.

36. Voir Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973. Voir aussi une série de communications présentées au récent colloque *Lope polemista* (13-15 novembre 2008) organisé par le groupe PROLOPE de Barcelone, dont la publication est prévue dans la revue *Anuario Lope de Vega* : José Lara Garrido, « *Lope al sesgo de Góngora : 1620-1624* » ; Nadine Ly, « Mitología y polémica : "El agravio a nuestra lengua" (a propósito de *La Filomena*) » ; Antonio Gargano, « *Lope y la nueva poesía* » ; Mercedes Blanco, « *La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)* ».

37. Francisco de Quevedo, « *Aguja de navegar cultos* », *Prosa festiva completa*, ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, p. 437. Cette satire burlesque apparaît, comme une partie du *Libro de todas las cosas*, dans *Juguete de la niñez* (1631), mais elle a probablement circulé plus tôt en manuscrit.

– ¿Por qué me torques bárbara tan mente?
¿Qué cultiborra y brindalín tabaco
caractiquizan toda intonsa frente?³⁸

Dans un romance assez spirituel des *Donayres del Parnaso*, Castillo Solórzano résume la question comme suit :

*En hacer las oraciones
no pondrá cuidado alguno,
aunque el nombre esté en España
y en Marruecos el gerundio.
No ha de hallarse luego claro,
bien es que tenga rebusco,
que todo culto poema
ha pecado de inconstructo*³⁹.

Sur un ton plus sérieux, l'important prologue en dizains du prince d'Esquilache à l'édition de ses *Obras en verso*, en 1648, attaque explicitement la poésie des *cultos*, le nerf de la critique résidant précisément dans l'opposition entre *trasponer* (à savoir, pratiquer l'hyperbate) et *colocar* (à savoir, construire suivant les règles):

*No es sentencia, si es oscura
porque en darla lustre y ser,
colocar, no trasponer
es verdadera cultura,
y es noche, sin la hermosura
de la luz de la mañana.
Y así no sigue profana
mi Talía nueva secta,
porque siempre fue poeta
de la Iglesia Castellana.
Confieso que los latinos
usaron trasposiciones
y partieron las dicciones
con trastornos peregrinos,
nacidos del propio idioma :*

38. Sonnet n° 120, v. 9-11, Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, 1634), ed. J. M. Rozas et J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2004, p. 282.

39. Alonso de Castillo Solórzano, « Instrucción para saber el docto lenguaje culto », *Donayres del Parnaso*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, fol. 43.

*mas ya, ¿quién licencia toma
para vestir como el Cid
o para usar en Madrid
el traje que usaba Roma ?⁴⁰*

On voit le rôle de tout premier plan que joue l'hyperbate dans les discours qui reprochent à Góngora ou à ses sectateurs un parler étranger. Mais il le joue aussi dans les discours du parti contraire, dans le camp des défenseurs de la nouvelle poésie. C'est ce qu'exprime avec une candeur vraie ou feinte la lettre de Francisco del Villar à fray Juan Ortiz qui répond à la censure de Cascales. Si l'on veut être sans conteste grand poète, il faut égaler la poésie latine, dont tout le monde vénère la force de suggestion et l'étrangeté majestueuse. Or les hyperbates (*transmutaciones*) s'y voient partout et leur emploi est jugé louable (*se alaba*):

*Y particularizando más mi intento, cotejemos a don Luis con los
poetas latinos, a cuya superioridad todo el mundo reconoce vasallaje y
se rinde, y veremos si les imita y aun si les excede y sobrepuja. Por cierto
que no supieron ellos más bien su lengua que el nuestro la suya. Y veamos
si usan de transmutaciones, y no nos cansemos buscando, sino miremos
desde los primeros versos de sus obras, que parece que lo toman por oficio.
Virgilio :*

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui Musam meditaris avena.*

*Que si ahora dijera uno: Oh Titiro, que en una umbrosa recostado
haya, tú silvestre ejercitas delicada musa con zampoña, sin duda
dijéramos que hablaba en jeringonza.*

[Suivent d'autres exemples]

*Pues si el obscurecerse y usar de transmutaciones es tan ordinario, y se
alaba en los poetas latinos, ¿por qué en los españoles se ha de reprender, y
más en quien los usa con tanto donaire y suavidad?⁴¹*

Cette ligne de défense demeure reconnaissable chez Espinosa Medrano, mais sous une forme plus fine et plus élaborée. Lui seul prend la peine de

40. Francisco de Borja, prince de Esquilache, *Obras en verso*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 14.

41. Epístola IX, « De Francisco del Villar al Padre Maestro Fray Joan Ortiz, Ministro de la Santísima Trinidad en Murcia. Sobre la carta pasada de los Polifemos », en Cascales, *Cartas filológicas*, ed. cit.

définir ce qu'il faut entendre par hyperbate. Lui seul, à notre connaissance, recourt à une division de cette figure en cinq modalités, qu'il puise dans les *Etymologies* d'Isidore⁴², mais que l'on retrouve, avec peu de variantes, dans toute la tradition grammaticale de la latinité tardive. D'après cette division, l'hyperbate, définie comme *transcensio, cum verba aut sententia ordine commutantur* ('une transposition, lorsque les mots ou la pensée subissent une permutation dans leur ordre'), se décline en cinq espèces : *anastrophe, hysteron proteron, parenthesis, tmesis, synthesis*. Selon Espinosa Medrano, parmi ces espèces d'hyperbate, la moins tolérable est la tmèse, coupure d'un mot dont les éléments se trouvent séparés par d'autres mots⁴³. Or, cette figure, rare chez les Latins, est inexistante chez Góngora. C'est par mauvaise foi, ou par exagération bouffonne, que l'on affecte de le croire coupable de cet excès⁴⁴.

42. *Etymologiae*, I (De Grammatica), 37 (De tropis), 16-20 : *Hyperbaton transcensio, cum verbum aut sententia ordine commutatur. Huius species quinque: anastrophe, hysteron proteron, parenthesis, tmesis, synthesis. Anastrophe est verborum ordo praeposterus, ut: 'litora circum', pro 'circum litora'. Hysteron proteron sententia ordine mutata ut (Virg. Aen. 3, 662): Postquam altos tetigit fluctus, et ad aequora venit. Antea enim ad aequora venit, et sic tetigit fluctus. Parenthesis, ubi interponimus sententiam nostram, qua ex medio remota integer sermo perdurat, ut (Virg. Aen. 1, 643): Aeneas (neque enim patrius consistere mentem/passus amor) rapidum ad naves praemittit Achaten. Est enim ordo : Aeneas rapidum praemittit Achaten. Nam illud in medio parenthesis est. Tmesis est sectio unius nominis per interpositionem verborum, ut (Virg. Aen. 1, 412): Multum nebulae circum dea fudit amictum, pro 'circumfudit'. Synthesis est, ubi ex omni parte confusa sunt verba, ut illud (Virg. Aen. 2, 348):*

Iuvenes, fortissima frustra pectora, / si vobis audendi extrema cupido est/certa sequi, quae sit rebus fortuna videtis./Excessere omnes aditis arisque relictis /dii, quibus inperium hoc steterat; succurritis/ urbi incensae; moriamur et in media arma ruamus. Ordo talis est: 'Iuvenes, fortissima pectora, frustra succurritis urbi incensae, quia excesserunt dii. Unde si vobis cupido certa est me sequi audentem extrema, ruamus in media arma et moriamur'.

(Voir <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Isidore/home.html>).

43. Maxime qu'Espinosa Medrano appuie par l'autorité du Pinciano : « *El hypérbaton es dicho cuando se trató del vocablo peregrino cuanto al cuerpo, porque en el cuerpo parece su modo diferente, como se ve en el ejemplo dicho, elegante habla mente ; el cual modo de decir lícito fue a los griegos mucho y aun a los latinos, como se ve en Virgilio, en sus Geórgicas, hablando del Septentrion : a los italianos ni españoles no es lícito, y sería figura muy ridícula, cuando más a los históricos y oradores.* » (Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poética* (1596), VI, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, 1973, II, p. 145. Pour la citation (exacte) donnée par l'*Apologético*, ed. cit., p. 148).

44. Jesús Ponce me signale que l'on trouve chez Góngora des phénomènes analogues à la tmèse qui consistent dans la dissociation des composants d'un mot, en vertu d'une figure étymologique servant à l'élaboration d'un mot d'esprit onomastique (*agudeza nominal*). Ainsi le mot *cornucopia* apparaît en filigrane derrière la juxtaposition des mots *copia* et *cuerno* : « [...]de la copia a la tierra poco avara / el cuerno vierte el hortelano, entero » (*Fábula de Polifemo*, v. 157-158, p. 341) ; « *quiere la Copia que su cuerno sea / si al animal armaron, de Amalteia*

Quant à la *synthesis* d'Isidore que les grammairiens plus anciens appellent synchyse, (*sinquisis*) ou encore *mixtura verborum*, Quintilien, Isidore et d'autres grammairiens l'illustrent par des passages de Virgile. Or, dans la citation d'Isidore, empruntée au récit de la défense désespérée de Troie déjà livrée aux vainqueurs⁴⁵, c'est moins d'ordre de mots qu'il s'agit que d'entorse à la logique du discours, lorsque le trouble de l'esprit semble bouleverser l'ordre des idées, qui paraissent empiéter sur celles qui les suivent ou porter encore la marque de celles qui les précèdent. Il y a donc, dans l'hyperbate définie par les grammairiens, collusion entre une figure de mots et une figure de pensée. Il ne s'agit pas seulement d'arrangement de mots dans la phrase, mais aussi d'ordre dans le défilement des pensées ; d'où l'inclusion de la parenthèse parmi les variétés de l'hyperbate. La synchise serait un mode complexe de parenthèse, une sorte de parenthèse double et réciproque où l'on n'aurait plus la simple succession de deux idées A et B mais un englobement de chacune d'entre elles par l'autre : A¹(B)A² B¹(A)B². D'après Espinosa Medrano, cette pensée troublée et turbulente est étrangère à Góngora ; ce grand poète ignorerait la synchise⁴⁶, que Faria y Sousa l'accuse d'introduire partout⁴⁷. En passant, l'orateur péruvien prouve que Faria y Sousa confond, par perfidie ou par ignorance, les différentes catégories de l'hyperbate. En réalité, ce que fait don Luis ne mérite pas le nom d'hyperbate ou alors seulement par abus du mot (*latamente*) : il fait ce que font constamment les Latins dans tous leurs écrits poétiques et qui est la propriété inaliénable du vers. Car le vers ne consiste en autre chose, affirme le *Lunarejo*, que dans cette manière de tourner et de retourner les mots, de renverser l'ordre trop convenu de leur défilement ordinaire, de disloquer en quelque sorte la prose.

/ *diáfanos cristales* » (*Soledad primera*, v. 203-205, p. 371). De même le titre des ducs de Medinaceli apparaît décomposé en *Medina del cielo*, dans des « conceptos » onomastiques et héraldiques, typiques de l'éloge courtisan : « *Lilio siempre real nació en Medina / del cielo, con razón, pues nació en ella* » (*En el sepulcro de la duquesa de Lerma*, n° 135, p. 209). Pour faire l'éloge de la même duchesse de Lerma, fille du duc de Medinaceli, cette décomposition apparaît avec une anastrophe *del Cielo Medina*, le résultat étant analogue à une tmèse : « [...] *que de Lerma la ya duquesa, dinal de pisar gloriosa luces bellas / que a su virtud del Cielo fue Medina / cuna* [...] », (*Panegírico del duque de Lerma*, v. 401-404, p. 490).

45. Voir note précédente. Espinosa Medrano reproduit le passage de Virgile (2, 248-253) et la paraphrase d'Isidore (Section V, p. 147).

46. Qu'on ne trouve pas de synchise chez Góngora est évidemment discutable. Antonio Carreira me signale des cas qui relèveraient de cette figure dans le romance « *Trepan los gitanos* », vv. 31-34 et dans la *Fábula de Piramo y Tisbe*, vv. 137-140.

47. « [...] *sólo en el Polifemo, Soledades y Panegírico (poesías singulares en la opinión de los sectarios de locuciones vanisimas) hay más de seiscientos hipérbatos o sinquesis de tal calidad que por la mayor parte mueven a risa a la cordura y al reposo digo* [...] » (Faria, cité par *Apologético* III, ed. cit. p. 145).

Faria y Sousa, de ce point de vue, a rendu facile la tâche de son contradicteur, en ne citant que des vers isolés et donnés pêle-mêle, dont chacun pris à part n'a rien de particulièrement ardu et ne présente que les formes les plus simples de dissociation et d'inversion :

Lo que frecuente don Luis con felicidad notable no es hipérbaton, ni sinchesis, sino una mera disposición de voces elegante, que los construyentes y sintaxistas llaman colocación, estructura genuina del lenguaje latino y tan natural al artificio de metrifcar, que jamás le conoció el verso por hipérbaton, ni por otro tropo poético, sino por lenguaje común y corriente, como gracili modulatus avena y aquello de summas per labitur undas, y también arentia temperat arva. Colocación ordinaria como la de aquellos bellísimos versos :

El manso de los céfiros ruido,
el denso de los árboles celaje.

Y verase no ser especie de hipérbaton, discurriendo por ellas : puesto que no es anástrophe, ni hysteron, ni paréntesis, ni tmesis, porque en su vida no la hizo Góngora. Sinchesis mucho menos, porque ésta es total y prolíja confusión de unas sentencias con otras, y una que hizo Virgilio, se ocupó seis hexámetros, que en castellano gastaran veinticuatro ; y ya se ve que en los versos que Faria trae por sinchesis, no caben sentencias, ni cláusulas barajadas, como en aquel : Fulminante aun en la vaina acero, ni en este : Veneciana estos días arrogancia, ni en este otro : Ninguna de las dos reales persona. Y finalmente no habrá bárbaro que diga que aquí hay sinchesis : patulae sub tegmine fagi ; ni aquí : et pressi copia lactis. Luego ni aquí que es lo mismo : el manso de los céfiros ruido, pues aun no es media oración y la sinchesis pide muchas seriamente confundidas⁴⁸.

En somme, il n'est point d'hyperbates chez Góngora, et ce qu'il fait mérite le nom de *colocación* et non pas de *transposición*, couple fondamental d'opposés que nous trouvons chez Esquilache. Ce que l'on nomme abusivement « hyperbate » dans sa poésie n'est autre que l'économie du vers, l'ordre gracieusement sinueux que l'usage immémorial permet aux poètes.

II. SPLENDEURS DE L'HYPERBATE

Mais pourtant il ne s'agit là que du premier palier de l'argumentation d'Espinosa Medrano, dont le propos n'est pas de banaliser la poétique de Góngora mais de la glorifier. L'hyperbate n'a pas seulement valeur stratégique

48. *Apologético*, IV, 21, ed. cit., p. 150.

en tant que motif de critiques envieuses adressées au prince des poètes, dont ses admirateurs doivent le défendre, mais aussi en tant qu'opérateur de cette excellence dont ils créditent sa diction. Dans le premier passage cité par Espinosa Medrano, et point de départ de tout son plaidoyer, Faria y Sousa, sur son ton acide habituel, raconte une anecdote : ayant entendu des individus mi-juristes, mi-hommes de lettres, traiter Góngora d'unique parmi les poètes, et leur ayant demandé pourquoi ils l'estimaient tel, ils avaient répondu en faisant l'éloge de ses hyperbates : [...] *concurrieron en que aquel hipérbaton y estotro hipérbaton*⁴⁹.

Cette revendication des admirateurs de Góngora, rapportée ici sur le mode de la dérision, est néanmoins sérieuse et fondamentale. En effet elle répond à une position esthétique et, nous le verrons aussi, idéologique. Un lien est établi par les défenseurs du poète entre l'hyperbate et *l'evidentia*, la capacité à nous rendre présent le réel, la configuration matérielle du vers en tant qu'elle mime l'aspect du monde. C'est ce qu'avoue Faria, toujours sous le couvert de la raillerie, en commentant un vers pris dans la description de la caverne de Polyphème :

*De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrió,
de los montes esconde, copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella*⁵⁰.

Voici ce qu'en dit Faria :

Mas a dónde se nos quedaba esto ? Cuanto las cumbres ásperas cabrió. Aquí para decir que esta poesía hace mucha cabriola no le faltó más que prestarle la música su sexta voz : Bien es verdad que, como el poeta escribió con tanto juicio, puede bien decir quien le comentare, que su intento fue con el salto de la oración expresar el del cabrió, que vale cabras que son grandes saltadoras de cumbres ásperas, y por eso salta aquí el cabrió ésas, desde el cuanto a donde debiera hallarse, hasta esotra parte adonde se halla, que es salto muy de cabra ; y así se descubre que

49. *Apologético*, ed. cit., I, p. 134.

50. *Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 41-48, p. 338.

*es misterio lo que parece disparate [...] Pero ¿adónde iremos a buscar
comento de saltos para tantas cláusulas que los tienen, sin tener cabras
con que sanearlos ?*⁵¹

Et voici la réplique de l'*Apologético*:

*Bravamente se encabra aquí nuestro Faria, burlase con toda
truhanería deste verso hermosísimo [...]. Querer deslucir con el mismo
crédito, es como engañar con la misma verdad*⁵².

Deslucir con el crédito, engañar con la verdad, c'est ce que fait Faria, car non seulement les valeurs expressives dont il se moque indûment sont tout à fait réelles, mais il n'arrive pas à en saisir toute la finesse:

*[...] pudiera alguien decir que se expresaba la travesura de ese ganado
(como Faria quiere, no solo en la transposición que aparta el Cuanto del
cabrío ; sino que aquella transposición acompañada del ásperas con su
acento dactílico y despeñado insinuaba el arrojito de las cabras [...])*⁵³.

Espinosa Medrano n'est nullement intimidé, on le voit, par les sarcasmes de Faria. Car l'idée que l'arrangement de mots peut servir la mimésis était, depuis plus d'un siècle, installée dans les esprits les plus cultivés. Il est dans l'ancienne théorie du langage, aux confins de la grammaire et de la rhétorique, quelque chose qui s'appelle *schema*. On fait appel à cette notion lorsqu'un solécisme, ou faute de syntaxe, est jugée tolérable ou excusable. Le vice est exhaussé et devient figure, ce qui se produit automatiquement quand il se trouve chez un auteur reconnu. Il cesse alors de relever de la grammaire pour appartenir à la rhétorique, ou au supplément rhétorique de la grammaire normative. C'est ainsi que définit ce terme Nebrija, dans un passage sa *Gramática castellana* cité par Nadine Ly dans un des articles dont je m'inspire :

*[...] en el aiuntamiento de las partes de la oración si no hay vicio
alguno, llámase phrasis, que quiere decir perfecta habla ; si se comete
vicio intolerable, llámase solecismo ; si ai vicio que por alguna razón
se puede excusar, llámase schema. Assí que entre barbarismo y lexis está
metaplasmo, entre solecismo y phrasis está schema*⁵⁴.

51. *Apologético*, II, ed. cit., p. 138.

52. *Apologético*, II, ed. cit., p. 140.

53. *Apologético*, II, ed. cit., p. 140-141.

54. Antonio de Nebrija, *Gramática castellana*, ed. P. Galindo et L. Ortiz, Madrid, 1946, I, p. 93. Cité par Nadine Ly, « *El orden de las palabras : orden lógico, orden analógico* (La

Or dans la tradition antique la justification du *schema*, autrement dit la raison, toujours donnée après-coup, qui transforme le solécisme vicieux en figure, dépend de considérations d'agrément sonore et de rythme. C'est ainsi que le problème se présente dans le *De compositione verborum* (*Peri syntheseos onomaton*, « Sur l'arrangement des mots ») de l'historien et rhéteur Denys d'Halicarnasse, qui étudie justement les questions d'ordre des mots d'un point de vue stylistique. Quintilien lui aussi soutient que l'hyperbate est une vertu de l'éloquence, une force qui coopère à l'efficacité du discours, quand on l'introduit pour des raisons de bon ajustement rythmique et sonore de l'énoncé, les mots étant, d'après sa métaphore, des pierres que l'on ne peut polir ni raboter et avec lesquelles on doit pourtant construire un mur, quelque chose de lisse et de compact, de solide et d'harmonieusement agencé :

Hyperbaton quoque, id est verbi transgressionem, quoniam frequenter ratio compositionibus et decor poscit, non inmerito inter virtutes habemus. Sit enim frequentissime aspera et dura et dissoluta et hians oratio, si ad necessitatem ordinis sui verba redigantur, et ut quodque oritur ita proximis, etiam si vinciri non potest, alligetur. Differenda igitur quaedam et praesumenda, atque ut in structuris lapidum impolitorum loco quo convenit quodque ponendum. Non enim recidere ea nec polire possumus, quo coagmentata se magis iungant, sed utendum iis qualia sunt, eligendaeque sedes. (Institutio oratoria, VIII, 6, 62-63)⁵⁵

Et il est vrai que certaines hyperbates de Góngora peuvent obéir à des considérations rythmiques, comme le fait voir José Sanchís Banús⁵⁶. Ainsi l'hendécasyllabe est particulièrement agréable à l'oreille quand il a un fort accent prosodique sur la sixième syllabe, et l'accent est plus fort quand il tombe sur un mot *esdrújulo* ou *agudo*. Ce qui explique la beauté des vers :

sintaxis figurativa de las Soledades »), *Bulletin Hispanique*, T. 101, 1999, n° 1, p. 219-246, cit. p. 222.

55. « L'hyperbate aussi, c'est-à-dire, la transposition d'un mot, étant souvent exigée par la structure organique et l'élégance de la phrase, n'est pas rangée à tort parmi les qualités. Très souvent, le style serait âpre et dur et lâche et décousu, si les mots étaient réduits à garder leur ordre rigoureux, même lorsqu'ils ne peuvent pas s'enchaîner. Il faut donc postposer certains mots, antéposer certains autres et, comme on procède lorsque l'on construit avec des pierres non taillées, mettre chacun à la place qui lui convient. Nous ne pouvons en effet ni les tailler ni les polir, pour qu'en s'imbriquant ils s'ajustent mieux les uns aux autres, Mais il faut les prendre tels qu'ils sont et choisir leur place. » (Trad. Jean Cousin, ed. cit., tome V, p. 121).

56. J. Sanchis-Banús, « *En torno al Apologetico de Espinosa Medrano* », ed. cit., p. 235-237.

*el manso de los céfros ruido,
 el denso de los árboles celaje [...]⁵⁷
 gigantes de cristal los teme el cielo⁵⁸
 espumoso coral le dan al Tormes⁵⁹*

C'est cette réussite rythmique qui ferait que les deux premiers vers, qui portent une hyperbate, apparaissent comme aussi fluides et naturels que les deux autres, qui n'en comportent pas.

Ces considérations rythmiques ne sont cependant qu'une partie de la question. En effet dans l'Italie de la fin du XV^e siècle, s'esquisse une réflexion stylistique de nature différente, qui plonge ses racines dans la tradition grecque et byzantine, et qui n'envisage plus l'arrangement des mots du seul point de vue de l'euphonie et de l'élégance, mais en visant une gamme beaucoup plus étendue d'effets. Cette variété se rattache au pouvoir des mots, dans leur agencement (*junctura*), d'imposer l'image des choses non seulement par leur signifié mais par les caractéristiques matérielles des signifiants. María José Vega, dans un ouvrage passionnant, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*⁶⁰, a suivi les développements de cette doctrine.

Qu'il suffise de rappeler les grandes lignes de ce livre. L'idée de cet artifice secret, par lequel le son se module sur le sens, naît dans les cercles napolitains à la grande époque de l'humanisme dans cette ville, et en particulier chez Giovanni Gioviano Pontano, qui l'expose dans son dialogue *Actius*, à l'extrême fin du XV^e siècle. La pensée de Pontano trouve de nombreux relais au XVI^e, donnant ainsi naissance à une tradition doctrinale nettement reconnaissable. Sa dernière réélaboration significative, et sûrement la plus influente en Espagne, se trouve dans les *Discours du poème héroïque* de Torquato Tasso (1594), un siècle après sa découverte napolitaine. Dans ses formes les plus radicales et intéressantes, cette tradition met en question les présupposés qui fondent les grammaires et les rhétoriques, et en particulier leur conception normative d'un art de parler.

Les tenants de cette doctrine rendent un culte à Virgile qui, tantôt dans l'ensemble de son œuvre, tantôt spécialement dans l'*Énéide*, leur apparaît comme le maître infailible de l'élocution poétique ; car il choisit et arrange toujours les mots de manière à dépeindre les choses par l'effet merveilleux des sons : d'où le terme de maronolâtrie qui apparaît dans le titre de

57. *Soledad primera*, v. 531-322, p. 380.

58. *Dedicatoria al duque de Béjar*, v. 6, p. 365.

59. V. 12, p. 365.

60. Madrid, CSIC, 1992.

l'ouvrage de María José Vega. Ce statut souverain du poète de Mantoue explique l'importance de ses commentateurs dans la diffusion des idées de Pontano. On peut en reconnaître l'empreinte à la fin du XVI^e chez le jésuite allemand Iacobus Pontanus, auteur des *Symbolarum Libri XVII quibus P. Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, Aeneis, ex probatissimis auctoribus declarantur, comparantur, illustrantur* (1599), ou encore dans le commentaire du Père Luis de la Cerda, jésuite espagnol, qui jouira d'un grand prestige au XVII^e siècle : *Virgilii Maronis Opera, ab argumentis, explicationibus et notis Illustrata a Ioanne Ludovico de la Cerda, toletano e Societate Iesu* (Lyon, 1617). Par ailleurs cette tradition invoque Platon, auquel il emprunte l'idéal d'un verbe créateur, mais en refusant pourtant le point de vue de Cratyle car, si le langage était par sa nature une peinture des choses, on n'aurait pas besoin de l'« artifice secret » des sons, autrement dit, on n'aurait pas besoin des poètes. Comme l'écrit María José Vega :

Las especulaciones sobre la cualidad de la dicción no parten de principios cratylistas estrictos y no han de entenderse desde la polémica sobre el carácter natural o arbitrario del lenguaje. Es más, el precepto de la acomodación del sonido a las cosas implica necesariamente una posición convencionalista sobre la naturaleza del signo : si así no fuera, en efecto, sería vano reglar la adecuación sonora, en tanto que ésta vendría dada (o, mejor, impuesta) por el lenguaje mismo y no constituiría una excelencia elocutiva⁶¹.

Parce qu'il est averti de ce courant de pensée, Espinosa Medrano cite des vers de Virgile à travers des commentateurs tels que Giorgio Sabinus⁶², Joseph Scaliger⁶³ et Luis de la Cerda⁶⁴ et il reprend des exemples virgiliens

61. María José Vega, *El secreto artificio*, ed. cit., p. 161.

62. Georg Schüler Sabinus, dit Georgius, auteur allemand actif dans le second tiers du XVI^e siècle, auteur d'un commentaire des *Métamorphoses* et d'un manuel pratique pour composer des vers à l'imitation des Anciens, qui sera souvent réédité, *De carminibus ad veterum imitatione componenda praecepta bona et utilia*.

63. P. Vergilius Maro et in eum commentationes et paralipomena Germani Valentis, Guelli, PP. Ejusdem Virgilii Appendix, cum Josephi Scaligeri commentariis. Antuerpiae, ex officina C. Plantini, 1575.

64. Voir *Apologético*, ed. cit., p. 136 : « [...] como cuando hacen milagros de que Virgilio expresó en la celeridad de los pies dáctilos la velocidad con que habían de hacer la fuga los troyanos para escapar de la ferocidad de Polifemo en el 3° de su Eneida : Sed fugite o miseri, fugite, atque ab littore funem/ Rumpite. O cuando encarecen lo tranquilo y sosegado de los espondeos con que denotó el poeta la mesura y quietud con que respondió el rey Latino : Olli sedato respondit corde Latinus. Admiraciones hacia Quintiliano cuando le vio acabar un verso diciendo : exiguus mus. Porque con lo menudo de aquel monosilabo expresó la tenuidad y pequeñez del ratoncillo en su ridiculus mus. Pues si estas y otras vivezas que Escaligero, Zerda, y otros idólatras de Virgilio

d'harmonie imitative cités auparavant par Marco Gerolamo Vida, par Torquato Tasso, par Pedro Díaz de Ribas dans ses *Discours apologétiques*⁶⁵. Virgile lui-même, rétorque-t-il à son adversaire, est admiré, et même idolâtré abusivement, pour des vers qui ne sont pas plus beaux que celui de Góngora (*cuanto las cumbres ásperas cabrió*), et surtout pour les mêmes raisons, parce que les caractéristiques phoniques du vers (timbres des phonèmes, durée des syllabes et effets tirés de leur combinaison) sont à l'image du référent :

*Que mas hallo Jerónimo Columna en el [verso] del divino poeta,
Cuando dijo : Navigiis, pinos, domibus cedrosque, cupressosque,
donde notó que había hecho Virgilio un hipermetro, solo porque con lo
prolongado del verso y lo prolijo del cupressosque denotó la longitud,
eminencia y largura de los cipreses*⁶⁶.

Faria lui-même apporte de l'eau au moulin de son contradicteur quand il porte aux nues le vers de Camoens : *As bombardas horrisonas bramavan* : ¿ *No ocasionó a Faria a que dijese que al leer el verso se estaba oyendo la artillería* ?⁶⁷

Espinosa Medrano fait donc fond sur la qualité imagée que peuvent prendre les mots quand ceux-ci sont agencés avec un art supérieur. Mais il ne développe pas en revanche un autre thème issu de la même tradition et qui justifie la difficulté qu'entraîne l'hyperbate d'une façon un peu différente. Cette difficulté, ainsi d'ailleurs que maintes autres entorses à l'idéal d'un discours lisse, fluide, transparent, qui n'offre aucun obstacle à l'intelligence ni à l'oreille, serait justifiée par l'effet obtenu, qui est de grandeur : grandeur statique de la pompe, de la solennité, de la magnificence ; grandeur dynamique de la force, de l'autorité, de la violence ; grandeur ascensionnelle de l'élan héroïque, magnanime et sublime. Soit qu'on l'estime propre à la poésie en général, par opposition à la simple éloquence, ainsi que le fait Pontano, soit qu'on la réserve à la poésie dite héroïque, comme Torquato Tasso, la grandeur du style se manifeste par une qualité nommée en italien aspérité, *asprezza*, que l'on oppose à une autre qualité nommée *soavità* ou *dolcezza*. Toutes les deux se rattachent au couple de vertus fondamentales du style que recommandent les *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo, le

subliman a las estrellas son los asombros de la poesía, ¿ qué misterios buscaba Faria en los versos de Góngora ? »

65. Il faut dire que les sources de son texte et sa manière de travailler n'apparaissent que fort mal dans les éditions de l'*Apologético*, nombreuses mais médiocrement satisfaisantes.

66. *Apologético*, ed. cit., p. 140.

67. *Apologético*, ed. cit., p. 140.

couple *piacevolezza* et *gravità*⁶⁸, la douceur étant un des grands moyens de la *piacevolezza*, et l'*asprezza* une expression fréquente de la *gravità*. L'*asprezza* mesure l'effort que l'on présume nécessaire à l'émission verbale. Elle résulte des syllabes vocaliques en contact, formant hiatus ou diérèse, et de divers phénomènes qui mettent en relief les consonnes, tels que les allitérations, les groupes consonantiques, les séries d'occlusives rapprochées. Elle provient aussi des clauses très brèves et comme hachées du style coupé, ou laconique, ou au contraire des périodes et des clauses longues. Elle s'oppose à la facilité de la prononciation, à la spontanéité du phrasé, et elle contraint à des efforts d'articulation et de respiration. Mais cette *asprezza* n'est pas toujours sonore, elle peut dépendre de la syntaxe et de la sémantique et se traduit alors par une suspension, une attente du sens, un risque du contresens, une hésitation entre plusieurs sens, qui naît de la complexité syntaxique et bien sûr de l'hyperbate⁶⁹. C'est pourquoi les hiatus, allitérations ou autres « vices » de l'agencement sonore, et d'un autre côté les hyperbates et les anacoluthes (même non euphoniques, voire cacophoniques) cessent d'être des fautes, pour devenir des moyens de la grandeur. De nombreux vers de Góngora, et en particulier, dans la *Fábula de Polifemo*, ceux qui se rapportent au géant, conjoignent les deux modes de l'*asprezza*, phonique et syntaxique. Ainsi, parmi bien d'autres : *cuanto las cumbres ásperas cabrió*, mais aussi *bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo ; una alta roca / mordaza es a una gruta de su boca ; un torrente es su barba impetuoso ; No la Trinacria en sus montañas, fiera / armó de crueldad*.

D'un point de vue strictement grammatical, l'hyperbate peut parfois se décrire comme extraposition, arrangement verbal qui met un terme à l'écart de la proposition à laquelle il appartient, aboutissant à la mise en relief du thème ou du support informatif de la phrase. Comme l'écrit Christian Touratier :

[...] même si l'ordre des mots [*en latin*] n'a rien à voir avec des fonctions syntaxiques comme celles de sujet, de complément de verbe ou de circonstant, à la différence de ce qui se passe en français, il

68. Voir Andrea Aribò, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cessati, 2001.

69. Voir Torquato Tasso, « *Lezione del signor Torquato Tasso sopra il sonetto LIX* », *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa*, Milano, 1806, vol. III, p. 297-327. Dans ce commentaire bien connu d'un sonnet de G. della Casa, exposé à l'Académie de Ferrare un peu avant 1570, le Tasse analyse les raisons de la magnificence (gravité et grandeur du style) en rangeant dans cette catégorie d'un côté l'aspérité sonore (en particulier les concours de voyelles) et d'un autre côté la longueur des clauses qui produisent de constants enjambements et donnent le sentiment d'une longue attente du sens.

n'est pas interdit de penser que, lorsque les philologues sont conduits par le sens ou le contexte à reconnaître une thématisation, celle-ci a pour support syntaxique une extraposition [...] Il y aurait donc des particularités de l'ordre des mots qui ne seraient liées à aucune indication syntaxique et correspondraient à une focalisation, que les grammaires scolaires appellent mise en relief et qui était sûrement accompagnée d'une intonation propre⁷⁰.

Ainsi le vers de Virgile:

Maiores // (-que) cadunt [altis (de) montibus] / umbrae
extrap. coord. prédicat sujet

Ce vers correspondrait à une signification du type : 'Et grandissantes, les ombres tombent du haut des monts.'

Qui n'est pas sans rapport, ajoute Touratier, avec ce que Marcel Pagnol a dû comprendre quand il a rendu le vers de Virgile par les deux alexandrins suivants :

Et des sommets rocheux que rougit le couchant
grandissante, s'allonge une montagne d'ombre.

Il n'est sûrement pas aléatoire que dans ces exemples que nous fournissent des théoriciens aussi différents, et sans que nous l'ayons cherché, nous trouvions des sommets et des hauteurs, que ce soit avec les « après sommets » (*cumbres ásperas*) ou dans les « ombres qui tombent du haut des monts ». C'est que la métaphore naïve de la mise en relief n'est pas donnée pour rien par ce que Touratier appelle avec quelque dédain les grammaires scolaires. L'hyperbate (ou plutôt, l'ensemble flou de phénomènes qui a été historiquement rapporté à ce terme) aboutit à créer un relief et, si ce relief plaît et exalte par son dynamisme et son imprévu, il exige un effort et peut causer une fatigue. Fatigue, par exemple, – pénible ou excitante, laborieuse ou sportive – qu'imposent les poèmes de Góngora lors de ces heurts de substantifs dont l'ordre syntagmatique ne permet pas d'emblée de départager le déterminant et le déterminé, le subordonnant et le subordonné, le sujet et le prédicat. Ainsi dans ces vers magistralement commentés par Nadine Ly :

70. Christian Touratier, *Syntaxe latine*, Louvain-la-Neuve, Peeters Publishers, 1994, p. 707.

*Desnudo el joven, cuanto ya el VESTIDO
 OCÉANO ha bebido
 restituir lo hace a las arenas [...]*⁷¹

Nous sommes contraints à l'effort d'interpréter la contiguïté des deux mots VESTIDO OCEANO comme ne renvoyant à aucun rapport syntaxique direct, mais seulement à un rapport médiat et complexe, le premier mot s'avérant partie du sujet, l'autre partie du complément de la locution verbale HA BEBIDO. La difficulté s'accroît du fait que l'ambiguïté fonctionnelle de VESTIDO, qui peut être un participe de *vestir*, fait miroiter un instant sur ce syntagme l'illusion d'un couple adjectif-nom, qui est sémantiquement fantastique : un océan vêtu, qu'est-ce donc si non le mirage d'une image surréaliste ?

Il en va de même pour ARCOS ROSAS dans ces vers sur lesquels Jáuregui et Manuel Faria font des gorges chaudes :

*[...] y los que, por las calles espaciosas,
 fabrican ARCOS ROSAS [...]*⁷²

ARCOS fonctionne précisément comme un arc ou une arche, qui conjoint et sépare, du point de vue phonique et syntaxique, le verbe FABRICAN et son sujet sémantiquement improbable, ROSAS, tout en jouant le rôle de complément du verbe. Lire le texte, c'est en quelque sorte prendre la peine de soutenir cette arche et d'unir ce qu'elle sépare.

Un effort similaire est requis pour rétablir la distinction des niveaux temporels là où le poète décide de se passer du plus-que-parfait. Ainsi, quand il décrit l'à-pic abrupt de la falaise au pied de laquelle le pèlerin trouve asile après le naufrage initial:

71. *Soledad primera*, v. 34-36. Voir leur analyse dans Nadine Ly, « *El orden de las palabras...* », ed. cit., p. 237 : « *YA se anticipa, posponiéndose a CUANTO mientras que debiera anteponerse a HA BEBIDO ; y, en cambio, se posterga OCÉANO, debiendo posponerse a cuanto y anteponerse a EL VESTIDO YA HA BEBIDO. La torsión sintáctica, además, invita a una lectura lenta, pausada y literal de las palabras : de CUANTO, aislado, nos invita la sintaxis a ponderar la carga cuantitativa que se va a resolver en cantidad de agua absorbida, en peso del vestido empapado ; de YA, nos invita a apreciar el carácter definitivo ; de EL VESTIDO nos lleva a admirar que se mantiene en vilo, sin adscripción a ninguna función, como le sucede a un vestido que ya no cumple con su oficio, porque el que lo vestía acaba de quitárselo ; de OCÉANO, en fin, nos ofrece la lectura literal y metonímica de inmensidad exterior interiorizada, en cuanto materia líquida, por la tela del vestido. Lo que deja percibir la distorsión sintáctica es el mismo movimiento de la torsión impuesta al vestido que el joven retuerce para escurrirlo.* »

72. *Soledad primera*, v. 718-719.

[...] *HALLÓ hospitalidad donde HALLÓ nido*
de Júpiter el ave.

On s'attendrait à *halla nido* (présent de généralité, car c'est sur les pics que l'aigle – comme espèce – fait son nid) ou alors à *había hallado* (ou *hallara*) *nido* (là où, avant que n'abordât le naufragé, tel individu de l'espèce aigle avait trouvé où se nicher). Au lieu de quoi on a cette répétition de *HALLÓ hospitalidad/ HALLÓ nido*, qui aboutit à un effet de synchronie et de superposition des deux actions. La superposition est peut-être à l'image de celle du héros, *el que ministrar podía la copa/ a Júpiter mejor que el garzón de Ida*, et de l'oiseau de Jupiter, *de Júpiter el ave* ; Ganymède se trouve ainsi conjoint à l'aigle qui le hisse vers l'Olympe.

D'où la qualité subjective d'*asprezza*, aspérité, qui accompagne la perception de ces phénomènes, propriété du texte qui s'affiche même dans la substance du contenu, dans le choix de référents qui ont en propre le relief ou la tension, la taille énorme ou la disproportion : les âpres sommets, les hauteurs des montagnes, les nids d'aigle, les vêtements qui boivent l'océan ou encore, les roses fabricatrices d'arcs.

C'est par ce côté de l'âpreté et ses connotations de grandeur, que le débat sur les valeurs de l'hyperbate excède ce qui est esthétique pour avoir une incidence idéologique. L'hyperbate déploie ou révèle une suprématie : du côté de l'auteur, sa liberté à l'égard des emplois vulgaires, automatisés, et sa maîtrise de la matière verbale ; du côté du message, sa splendeur et sa magnificence. Cette maîtrise et cette splendeur sont tenues pour des propriétés de la langue latine et de ses poètes tant admirés, comme l'avoue Francisco del Villar. Personne ne doute qu'il ne soit désirable de s'emparer de cet attribut de la muse latine : la question qui divise les antagonistes de la polémique est celle de sa compatibilité avec l'espagnol et plus généralement avec les langues modernes. Il est une réponse naïvement positive, comme celle de Villar :

*Pues si el obscurecerse y usar de transmutaciones es tan ordinario, y se alaba en los poetas latinos, ¿por qué en los españoles se ha de reprender, y más en quien los usa con tanto donaire y suavidad? Y si allí fue lícito, ¿qué delitos ha cometido nuestra lengua, para no gozar de las exenciones y privilegios que la latina?*⁷³

73. « *Epístola de Francisco del Villar a Fray Juan Ortiz* », ed. cit.

Il est, sur le bord opposé, une réponse dogmatiquement négative, que Cascales dans sa réponse à Francisco del Villar énonce avec une ironie professorale :

Dice v. m. *que no hizo cosa nueva don Luis en la disposición de su lenguaje y en el trastrueco de palabras, pues lo mismo se halla en todos los poetas latinos; y que si aquéllos son alabados por ello, o a lo menos no reprendidos, que por qué lo ha de ser don Luis, siguiendo las pisadas de tan doctos varones como fueron Virgilio, Tibulo, Horacio, Ovidio y Juvenal, a quien v. m. alega para librarle de culpa, y enviarle hecha la barba al templo de Júpiter Capitolino. La solución de este argumento me parece fácil, porque la lengua latina tiene su dialecto y proprio lenguaje, y la castellana el suyo, en que no convienen. Que el trastorno de palabras sea natural en la latina, si es menester, traeré para ello seiscientas autoridades. Y para que v. m. entienda que esto no sólo corre en los poetas, ni es estilo propio de ellos, sino común a la lengua, serán todas de prosa latina, y de sólo Cicerón, sol de la elocuencia:*

Animadverti, iudices, hanc accusatoris causam in duas divisam esse partes. (*En la oración pro Rabirio.*) « Considero, jueces, esta del acusador causa, en dos dividida estar partes ». No quiero cansar ni cansarme con más ejemplos, que es trabajo infinito. De manera que éste es idioma de la lengua latina, y no de la castellana, ni de otra ninguna vulgar, hijas de la romana, que son la española, italiana y francesa⁷⁴.

Cette réponse, bien qu'elle ait pour elle le bon sens, est en effet plus dogmatique que bien raisonnée. Pour preuve que la transposition est « naturelle » en latin et que donc elle n'y fait même pas figure, Cascales choisit précisément la phrase de Cicéron que cite Quintilien (et d'autres après lui) comme exemple d'hyperbate. Mais quoi que vaille la doctrine, c'est sur elle que s'appuient certains, Lope de Vega en tête, pour clamer hautement que Góngora viole les lois du castillan, en commettant une hérésie et une trahison à la langue de la patrie.

Nous rejoignons donc une question d'idéologie patriotique ou proto-nationaliste. Tout le monde s'accorde sur le fait qu'il faut illustrer le castillan dans des œuvres majeures – les poètes étant particulièrement préposés à cet office – jusqu'à lui faire égalier ou surpasser la langue mère. Mais il faut le faire, disent les adversaires de Góngora, avec les moyens du castillan, qui ne sont pas ceux du latin. Avec les moyens de la poésie, disent les défenseurs, qui incluent l'hyperbate, et qui ne sont pas plus propres au latin qu'aux langues qui en dérivent. C'est lorsqu'il est posé en ces termes que le débat entraîne

74. « Carta de Francisco Cascales a Luis Tribaldos de Toledo », ed. cit.

une plus lourde charge idéologique et qu'il éveille le plus de passion, avec tout l'aveuglement qui en résulte.

D'où la réversibilité des arguments allégués par l'un et l'autre parti. Parmi ces arguments à double tranchant, celui des antécédents de l'hyperbate gongorine chez des poètes vernaculaires, qu'ils soient italiens, de Pétrarque au Tasse, ou espagnols, de Juan de Mena à Fernando de Herrera en passant par Garcilaso. D'après les contempteurs de l'hyperbate, son emploi chez Góngora a peu d'antécédents et ceux-ci ne sont que rarement louables. Les apologistes du maître de Cordoue rétorquent en chœur que les exemples d'hyperbate sont au contraire nombreux chez les meilleurs poètes italiens, portugais ou espagnols, et qu'ils sont pleinement acceptables.

De ce type d'argumentation peu concluante, Espinosa Medrano se détache par un coup de force dialectique. Il accorde à ses adversaires que les antécédents de l'hyperbate gongorine sont rares et que, là où ils sont fréquents comme chez les auteurs du XV^e siècle, ils donnent matière à rire en singeant de manière gauche et pédante (*bisoñería*) la langue latine. C'est sur ce dernier point qu'insiste Manuel Faria, comme auparavant son ami Lope de Vega⁷⁵, ce qui présente l'avantage d'ôter à Góngora le prestige de l'invention et le faire passer pour un auteur à la fois novice et passéiste. Mais le génie de Góngora, rétorque Espinosa Medrano, serait justement d'avoir rendu acceptables ces transpositions, qui restaient auparavant isolées, avortées, mal fondues dans le corps de la langue, d'avoir enfin réussi là où tous les autres avaient échoué. Le castillan advient chez lui tel qu'en lui-même, enfin capable de la pompeuse parure de la langue latine :

No inventó Góngora las transposiciones castellanas, inventó el buen parecer y la hermosura dellas, inventó la senda de conseguirlas. Era ese lenguaje ornamento poético de la majestad romana, no cabía en nuestro idioma tanta imitación de lo grande. La ropa, que sirvió de gala a las musas latinas, arrastraba más aína a la castellana ; tal vez, que se atrevió a ostentar esos aparatos, le decía el aliño mal porque ella decía mal al aliño. Mas, ¡oh prodigios del ingenio de Góngora!, levantó a toda

75. « [...] no deja de causar lástima que lo que los ingenios doctos han procurado ennoblecer en nuestra lengua desde el tiempo del rey don Juan el Segundo hasta nuestra edad del santo rey Filipo tercero, ahora vuelva a aquel principio [...] Pues certifico a Vuestra Excelencia que le pudiera traer infinitos ejemplos, como decir, “por causas” y “láctea emanante”, “temblante mano” y “peregrinante principio”, cosas que tanto embarazan la frasis de nuestra lengua, que las sufrió entonces por la imitación de la latina cuando era esclava y que ahora que se ve señora tanto las desprecia y aborrece. » (« *Censura de Lope de Vega impresa en su Filomena año 1621, sobre la poesía culta* »), dans Xavier Tubau, *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 182-183.

*superioridad la elocuencia castellana y, sacándola de los rincones de su hispanismo, hízola de corta, sublime; de balbuciente, facunda ; de estéril opulenta, de encogida, audaz ; de bárbara, culta*⁷⁶.

*Todos los demás anduvieron muy cuerdos en haber usado raras veces de la transposición, y lo fueran más si nunca las usaran ; porque cadenas de oro, que sirvieron de adorno a robusta matrona, colgárselas a musa pueril, más es prenderla que ataviarla. En la poesía latina aquello es gracia ; a la castellana, y en aquellas infancias, sólo fue bisonería ; que no está la gallardía en cargarse los estofos del atavío, sino en lograr los perfiles del donaire. Por eso los hipérbatos dan que reír en Mena y que burlar en Gómez Manrique. En los demás, o toscanos o españoles, son rarísimos, porque nunca arribaron a aquellas líneas en que Góngora llegó a igualar la musa castellana al copete de la latina*⁷⁷.

En somme, c'est parce qu'elles sont soutenues par la pleine possession des moyens de la langue, auparavant en sommeil ou virtuels, que les hyperbates de Góngora, qui chez ses prédécesseurs étaient de simples figures, sentant l'école et l'affectation, deviennent les moyens d'expression normaux d'une langue non plus figurée, mais transfigurée.

Mais non content de ces affirmations, Espinosa Medrano remet en question plus radicalement les présupposés ordinaires de la querelle. Non seulement chez Góngora le castillan n'est pas trahi, mais il est enfin tel qu'en lui-même. Góngora a retrouvé un génie immortel de l'hispanité, qui était déjà à l'œuvre chez les poètes de la latinité tardive, les plus ornés, les plus grandioses, ceux, précisément, qui proviennent de l'Hispanie romaine ou qui en reçoivent l'empreinte. Autrement dit, non seulement l'hyperbate, telle du moins que Góngora la pratique, n'est pas étrangère au castillan, mais la latinité elle-même n'en a connu toutes les ressources que par l'entremise des Espagnols. C'est pourquoi les poètes latins, et même les plus excellents, issus de la l'Hispanie romaine, n'égale pas le génie de la Cordoue moderne et espagnole :

*Imite pues el latino aquella pompa de frasis, aquel caudal de conceptos vivísimos y aquello cresco, del impetuoso torrente de su elocuencia. Eso llamó Faria ruido de palabrones. Pero este ruido de palabrones enamoró a toda la poesía latina cuando se dejó enseñar de la bizzarria española. Aquel hablar brioso, galante, sonoro y arrogante es quitárselo al ingenio español quitarle el ingenio y la naturaleza*⁷⁸.

76. *Apologético*, V, 33, ed. cit., p. 157.

77. *Apologético*, V, 36, ed. cit., p. 159.

78. *Apologético* V, 2, ed. cit. p. 162.

Cette soi-disant propriété du latin s'avère finalement tenir au génie du sol hispanique. Elle naquit avec Lucain et Martial et ce sont eux qui l'apprirent à un Tacite ou un Juvénal. Pour adoucir un sophisme trop découvert, Espinosa Medrano insiste sur le fait qu'il emprunte ces allégations à Marc Antoine Muret. Ce brillant humaniste français, persécuté pour de fracassantes indiscretions homosexuelles, réfugié à Venise et applaudi à Rome, fut l'un des inventeurs du « siècle d'Auguste », dont on chantera plus tard le retour dans le « siècle de Louis XIV ». Muret déplore l'invasion, qui se produit selon lui après l'âge d'Auguste (*post Augusti tempora*), de la latinité par un style issu de l'Hispania, style qu'il qualifie d'*inflatus* et *tumidus*, enflé et malsain⁷⁹. Il fait écho à Cicéron, cité aussi par Espinosa Medrano. L'Arpinate, parlant des poètes natifs de Cordoue, leur accole les adjectifs de *pinguis*, gras et pesant, et de *peregrinus*, étranger, barbare⁸⁰. Sobriquets qu'Espinosa Medrano reprend à son compte et dont il retourne la valeur, de dépréciative en laudative – en s'appuyant sur des passages de Martial, d'Erasmus, d'Alciat, de la fleur de l'humanisme ancien et moderne – de même qu'il reprend pour s'en glorifier le *ruido de palabrones* de Faria. En somme Góngora est exalté, comme le furent les fauves ou comme l'est aujourd'hui la racaille, en faisant trophée et panache des épithètes dont le rabaissent ses contempteurs : l'enflure et la graisse deviennent fierté et prestance : *Con que nunca nos empachará el remedar a los latinos lo crespo y bizarro de su decir, puesto que ellos primero lo aprendieron de nosotros*. La tactique est habile puisqu'elle aboutit à allier étroitement la cause de Góngora et celle de l'Espagne. Le poète et sa nation se dressent en attitude de défi face à Muret, un sujet de cette France qui a fait

79. Espinosa Medrano cite ce passage de Muret: *Hispani Poetae praecipue, et Romani sermonis elegantiam contaminarunt, quoddam, et tumidum et gentis suae moribus congruens invenissent orationis genus, averterunt exemplo suo caeteros a recta illa, et simplici, in qua praecipua Poetarum sita laus est* [...] (*Apologético*, V, 42, ed. cit., p. 164) (« Les poètes espagnols surtout, corrompirent l'élégance de la langue latine, et ils trouvèrent un certain genre d'éloquence enflé et tuméfié, tout à fait en accord avec les mœurs de leur pays, et par leur exemple ils en détournèrent d'autres de la manière simple et droite, qui fait la principale louange des poètes »). L'éditeur ne donne pas la provenance du passage qui fut repris au XVII^e par la propagande anti-espagnole qui se déchaîna à la veille de la guerre de 1635 et se poursuivit pendant toute la durée du conflit. Il figure dans la préface à l'édition de Catulle commentée par Muret, Venise, Paul Manuce, 1554.

80. [...] *qui usque adeo de suis rebus scribi cuperet, ut etiam Cordubae natis Poetis, pingue quiddam sonantibus, atque peregrinum, tamen aures suas dederet* (qui désirait à tel point que l'on écrivit sur lui qu'il était prêt à écouter même les poètes de Cordoue, au chant pesant et bizarre). La citation d'Espinosa Medrano, dont l'éditeur ne donne pas l'origine, provient du *Pro Archia*, X.

la guerre à l'Espagne pendant vingt-cinq ans, en la laissant politiquement diminuée et économiquement exsangue.

III. LA SOLUTION « FORMALISTE » : HYPERBATE ET MYSTÈRE

Mais cette diction grandiose, somme toute, que nous dit-elle ? Cette naturalisation des transpositions dans un castillan renouvelé, à quoi nous conduit-elle ? Quel corps y a-t-il pour soutenir un si beau vêtement, quelle stature pour donner à ses plis un beau tomber ?

Après tout, l'hyperbate, non plus d'après les grammairiens latins mais telle que la définissent nos manuels de rhétorique à partir de l'usage moderne, déjà à l'œuvre dans la querelle gongorine, est localisable dans la surface, dans la forme la plus extérieure de l'énoncé. Il y a hyperbate soit quand la distance syntagmatique entre deux composants morphologiques, mesurable dans la linéarité de l'énoncé, ne correspond plus à la « distance » syntaxique, indexée sur le caractère plus ou moins direct et contraignant du rapport syntaxique ; soit quand l'ordre de ces constituants, dans la droite orientée de l'énoncé, enfreint les usages reçus. Cette seconde sorte d'hyperbate, souvent combinée avec la première, reçoit le nom d'anastrophe. On perçoit donc une hyperbate si on détecte une anomalie de distance et d'ordre. Théoriquement, car en pratique les choses sont bien plus compliquées, il suffit donc de décomposer l'énoncé en ses constituants et de rétablir l'ordre tel que l'usage le prescrit et les distances syntagmatiques d'après la « distance syntaxique » pour produire un énoncé sans figure, qui non seulement aura le même sens que l'énoncé de départ mais contiendra exactement les mêmes composants morphologiques. C'est sur ces prémisses que s'opère ce qu'on appelle la « construction » latine (préambule nécessaire de la lecture et de la traduction chez les latinistes imparfaits), et c'est sur ces mêmes prémisses que travaillent les commentateurs de Góngora pour produire leur paraphrase, retombant ainsi sur des énoncés censément normaux. L'analogie entre ce que les latinistes appellent « construction » et le travail de déchiffrement que demande l'« hyperbate » de Góngora donne à penser que la syntaxe de ce poète est essentiellement cultiste ou latinisante. Et pourtant il suffit de voir les exercices de « traduction » mot à mot de Virgile et de Cicéron auxquels se livrent les intervenants de la querelle pour se convaincre que Góngora fait bien autre chose que calquer l'ordre des mots chez les Latins : « *Oh Títilo, que en una umbrosa recostado haya, tu silvestre ejercitas delicada musa con zampoña* » ; « *Considero, jueces, esta del acusador causa, en dos dividida estar partes* ».

Ce qui est certain est que l'hyperbate ralentit le rythme de la lecture, en obligeant à revenir sur ce que l'on a déjà lu, à déconstruire l'interprétation déjà posée, pour la reconstruire suivant d'autres hypothèses, que peut-être il faudra rejeter encore. On sera tenté d'en déduire que le texte est soutenu par l'appareil orthopédique de la paraphrase qu'il rend nécessaire, que ce soit la paraphrase toute faite qu'offre le commentaire ou celle que le lecteur doit bâtir par ses propres moyens. Très vite, les textes de Góngora ont été présentés au public avec un commentaire dont l'élément recteur est la paraphrase. L'hyperbate est donc traitée comme une sorte de surcodage ou de chiffre, ou, pour emprunter des images de la tradition exégétique, un voile, une écorce, bref, un phénomène superficiel, qui n'affecte en rien la substance du message et sa portée signifiante.

Car c'est en cela que consiste le principal argument de Faria, celui dont tout part et auquel tout revient. Il est dérisoire de placer le fond dans la surface, et le cœur du poème, son « mystère » et son « âme poétique » ne sauraient résider dans l'hyperbate comme le prétendent les sectateurs de don Luis : « [...] *asentaron que don Luis de Góngora únicamente era poeta [...] apretándolos por el lugar o lugares o misterio o juicio y alma poética en que lo fundaban, concurrieron en que aquel hipérbaton o estro hipérbaton*⁸¹ ». Une âme ne saurait vivre dans l'enveloppe la plus extérieure, l'hyperbate. En s'extasiant devant cette enveloppe, les admirateurs de Góngora avouent que sa poésie se ramène à des paroles creuses. L'hyperbate est cabriole de chèvres, bruit de grelots, gesticulation et vanité. Elle fait bondir d'une clausule à la suivante, mais pour tomber dans le vide. La sentence de Faria est donc sans appel :

*Falta solo que los entendimientos sean cabras para saltar esas cumbres ásperas de cláusulas : o que para saltar lo que hay en esa Sierra Morena, o lucos de locuciones, sean Cacos ; o que para romper estos Alpestres peñascos sean Anibales : y bien me estuviera eso, si después de saltar la cabra aquí hallase rama con jugo, y si después de saltar el ladrón hallase hacienda, o si después de romper peñas Anibal hallase gloria ; pero no se halla alguno ni gloria, ni hacienda, ni sustancia [...]*⁸².

Le travail de décryptage serait donc vain. Vain parce qu'irréalisable quand on se perd dans l'impasse des amphibologies. Sont-ce les roses qui fabriquent des arcs ou les arcs qui fabriquent des roses ? La grammaire n'a pas de réponse. Mais même quand la « construction » est réalisable, elle

81. *Apologético*, I, ed. cit. p. 134.

82. « Manuel de Faria, II », *Apologético*, p. 138.

n'est que fatigue vaine car, une fois compris, l'énoncé n'offre ni doctrine, ni pensée ni jugement (*sentencia, concepto y juicio*). En face d'affirmations aussi catégoriques, la réponse d'Espinosa Medrano, celle qui apparaît en premier lieu, et pour ainsi dire en première ligne, peut surprendre :

Dice que les apretó a que le dijese los misterios, juicio y alma poética de Góngora, y ellos le dieron con los hiperbatones. No creo tal : pero ¿quién le dijo a Manuel Sousa que los poetas y escritores del siglo habían de tener misterios? o ¿cuándo los halló en su Camoens? Debe de querer que una octava rima tenga los sentidos de la Escritura, o que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, sacramentos abstrusos, misterios inefables. Sabido es que en eso se distingue la escritura humana y poesía secular de la revelada y teológica : que ésta, embozando misterios, descoge humildes las cláusulas y llano el estilo ; y aquélla, toda adorno de dicciones, toda pompa de palabras, toda aliño de elocuencias, yace vana, hueca, vacía, y sin corazón de misterio alguno⁸³.

C'est manifestement le théologien, celui que ses compatriotes appelèrent le *Doctor sublime*, qui parle ici, comme il parlera dans les dernières sections de son livre pour ridiculiser la théologie vulgaire que Faria y Sousa veut à toute force découvrir par allégorie chez « son Camoens ». Seule l'Écriture sainte cache des mystères sous un humble vêtement, seule la parole de Dieu est lourde d'un sens caché qu'aucune interprétation ne peut épuiser. Quant à la poésie, elle n'est que fard, vains appâts et splendeur de surface. Il n'est pas excessif de dire que la position d'Espinosa Medrano est ici anti-humaniste, dès lors que l'humanisme a ceci de propre qu'il transfère aux lettres humaines et à la poésie profane une partie de ce mystère et de cette terreur sacrée, auparavant réservés au Dieu chrétien et à ce qui le touche. Mais son anti-humanisme n'est pas une survivance médiévale, une forme d'arriération hispanique, puisque toute la culture dont son texte témoigne, ses citations, les traditions dont il s'inspire et la liste d'auteurs qu'il place à la fin de l'ouvrage montrent qu'il possède cette familiarité avec les auteurs classiques, cette érudition critique et rhétorique et ce goût des belles-lettres que l'humanisme s'employa à développer et diffuser. Son *Apologético*, un texte enflammé en défense de Góngora, poète purement humain, s'achève par une salutation-hymne en honneur du poète calomnié⁸⁴, digne des humanistes les

83. *Apologético*, II, 2, ed. cit., p. 135-137.

84. « Salve, tú, divino poeta, espíritu bizarro, cisne dulcísimo. Vive a pesar de la emulación, pues duras a despecho de la mortalidad. Coronen el sagrado mármol de tus cenizas los más hermosos lirios del Helicón. Manibus date lilia plenis. Descansen tus gloriosos Manes en serenísimas claridades,

plus passionnément engagés dans la nouvelle foi, les grands poètes, penseurs et savants italiens de la fin du Quattrocento, un Marullo, un Poliziano, un Pontano, un Pic de la Mirandole. Il y a donc chez Espinosa Medrano, et en cela il est intéressant, un divorce qui n'admet pas de compromis, entre une culture humaniste authentique et dont il aime visiblement à faire ostentation, et une pensée anti-humaniste. Faut-il y voir l'indice d'une extravagance exotique propre à sa condition d'homme du Nouveau Monde, à son éloignement des centres de la culture de son temps ? Non, à notre avis, car cet anti-humanisme qui use avec dextérité des armes des *litterae humaniores* est au contraire ce qu'il y a de plus moderne dans la culture de la seconde moitié du XVII^e siècle. Il suffit de penser à Pascal et aux autres grands jansénistes, maîtres d'une rhétorique nourrie de lectures classiques et guidée par un sens infailible de ce qui plaît dans le monde des honnêtes hommes, des cours et des salons. Ils font profession pourtant de rabaisser tout ce qui est entaché par le péché originel, en particulier les discours et les raisons humaines, lorsqu'ils prétendent légiférer sur le bon, le beau et le juste⁸⁵.

Non pas que nous voulions faire d'Espinosa Medrano le janséniste qu'il n'était sans doute pas. Sa rhétorique n'est pas non plus redevable à l'humanisme au même titre que celle des jansénistes, puisqu'il est, lui, un baroque flamboyant, qui ne s'applique pas à cacher son érudition et ses lectures sous un vernis de naïveté, de naturel et de simplicité. Il n'empêche que sa position est très claire : quand il dénie des mystères à Góngora, ce n'est pas parce que celui-ci ne parle que de bagatelles, parce que ses sujets sont dépourvus de noblesse ou parce qu'il manque de fond et de doctrine – comme le pensaient Jáuregui ou Cascales et le répétait Faria ; c'est, beaucoup plus radicalement, parce qu'aucune œuvre humaine n'a le droit de se prévaloir du sacré et du mystère.

C'est pourquoi il ne me semble pas approprié de lui reprocher, comme le faisait Robert Jammes, d'être finalement comme tous les autres, adversaires ou défenseurs, incapable de comprendre le poète qu'il défend :

[...] on est bien obligé de constater que contre Faria qui – comme ses prédécesseurs attaquait la poésie de Góngora dans sa totalité, Espinosa Medrano s'est borné – comme ses prédécesseurs à défendre des hyperbates, des images, des métaphores, ainsi que

sirvan a tus huesos de tûmulo ambas cumbres del Parnaso, de antorchas todo el esplendor de los astros, de lágrimas todas las ondas de Aganipe, de epitafio la Fama, de teatro el Orbe, de triunfo la muerte, de reposo la eternidad. Dixi. » (*Apologético*, XII, 124, ed. cit., p. 219).

85. Voir Henri Gouhier, *L'anti-humanisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1987.

l'obscurité qui peut en découler, c'est-à-dire en définitive la langue de Góngora, non la poésie de Góngora [...] Consciemment ou non, la plupart des défenseurs de Góngora (et Espinosa ne fait pas exception à la règle) étaient prêts à admettre dans leur for intérieur que le contenu de ses poésies n'était pas à la hauteur de la forme, et à déplorer que cette rhétorique splendide n'ait pas été appliquée à des sujets plus nobles (plus nobles suivant les conceptions de l'époque) [...] ⁸⁶.

Nous ne savons pas ce qu'admettait Espinosa Medrano dans son for intérieur ; dans son for extérieur, il pensait que Góngora était le plus grand des poètes espagnols – du moins parmi les poètes lyriques, car il était prêt à céder à Camoens le sceptre de la poésie épique, peut-être histoire de ne pas indisposer les Portugais. Góngora était le plus grand, en dépit du fait qu'il ne fût que surface, qu'apparence vaine et vide, et ne recelât en son cœur aucune espèce de mystère. S'il était sans mystère, ce n'était pas parce qu'il n'était pas assez moral, ou parce qu'il ne traitait pas de grands sujets au sens mondain, de grands intérêts politiques ou des hauts faits des grands personnages, ou même de sujets sacrés ; c'est simplement parce qu'il n'était qu'un fils d'Adam, un homme pécheur et misérable.

C'est pourquoi la position d'Espinosa Medrano ne saurait se ramener à celle des gens attachés aux bienséances, à la respectabilité des sujets, et qui pensent qu'il y a du contenu quand on parle des grands hommes et de leurs grandes affaires. Les chapitres de l'*Apologético* qui s'attachent à ridiculiser le commentaire de Camoens sont donc essentiels à la stratégie de son plaidoyer. Les prétendus mystères que veut retrouver Faria dans *Os Lusíadas* en y appliquant une caricature de l'exégèse scripturaire se réduisent à un tissu de fadaïses et d'absurdités. Non, Neptune n'est pas Saint Pierre sous prétexte que ce saint est l'avocat des pécheurs, et que l'eau de la mer est salée comme celle du baptême ; Vénus n'est pas l'Église, Jupiter n'est pas le Christ. Le roi don Manuel n'est pas davantage Jupiter, et il n'est pas non plus le fils de l'Église parce que sa nourrice était de l'Église, car notoirement concubine d'un évêque. Avec cette dernière extravagance, Faria offre trop facilement le flanc à la parade d'indignation vertueuse d'Espinosa Medrano :

*¿Quién tan impía y violentamente arrastró congruencias mendigadas
para una analogía tan impropia y remota ? Un príncipe tan ilustre
y famoso como el rey don Manuel no ha menester que le acomoden*

86. Robert Jammes, « Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora », art. cit., p. 138.

*necesidades sacrílegas para que la Iglesia le reconozca por uno de sus más esclarecidos hijos*⁸⁷.

Quant à Adamastor, le terrible géant qui parle une nuit aux Portugais, en personnifiant le Cap de bonne Espérance, pour leur prophétiser les innombrables naufrages dont leurs flottes seraient victimes dans ses parages, il n'est en rien une figure de Mahomet, et c'est en vain que Faria accumule des « ressemblances » ineptes pour le prouver :

*¿ Quién dejará de reirse de algunas ilustres ? Como decir que el Gigante al responder volvió los ojos y torció la boca, señal infalible de que es Mahoma, pues, como condenado, está en el infierno haciendo gestos*⁸⁸.

Tels sont d'après Espinosa Medrano les arcanes de Camoens lu par Faria, qui ouvrent non pas l'abîme de la sagesse, ni celui de l'iniquité, mais tout simplement celui de la bêtise lorsqu'elle a partie liée avec la vanité. Cela n'engage en rien Camoens, grand poète, et dont les fictions sont toujours heureuses et spirituelles. C'est entièrement la faute de son commentateur qu'égare l'absurde prétention de transformer la poésie humaine en Écriture⁸⁹. Quant au sens « tropologique » ou moral des fictions de Camoens, il se réduit à des lieux communs. Tout partait, comme nous le rappelions, de l'hyperbate de Camoens, [...] *que em terreno / no cabe o altivo peyto tan pequeno* (« car le cœur haut placé se sent à l'étroit dans un territoire si petit »). Pour Faria, il y a là une belle pensée, une pensée noble et pleine d'âme, telle que Góngora n'en offre jamais, et qui justifie exceptionnellement une recherche formelle patente dans cette hyperbate. Pour Espinosa Medrano, Faria étale sa fatuité en donnant une valeur démesurée à ce qui n'est qu'un lieu commun (peut-être entaché d'un orgueil trop humain) ; un lieu commun que d'ailleurs Góngora a su, lui aussi, fort bien exprimer :

87. *Apologético*, IX, 22, p. 196.

88. *Apologético*, II, 13, p. 143-144.

89. « *Ni entiende ni conoce las Escrituras quien con profanas poesías las pareo. ¿Qué saben de los meridianos rayos del cénit los nocturnos ojos del fúnebre mochuelo? El que sólo supo deslumbrarse al tizón fumigante de una octava rima, hecho a especular crepúsculos, así juzga que son todos los esplendores que no ha visto. ¿ Quién fue tan bárbaro que osase a hombrear el sol con la tiniebla, la verdad con la mentira, la Divinidad con la criatura, el trueno Evangélico con el pífano militar, la pluma del espíritu Santo con los borrones de un mortal en quien son barro el origen, pecado la herencia, mentira la naturaleza, ignorancia el caudal, desaciertos la inclinación y vanidad su ser todo?* » (*Apologético*, IX, 104, p. 208).

¿ Es esto lo inimitable, lo divino ? ¿ Cuántos pensamientos iguales a este (por no decir otra cosa) ocultarán los lucos, y Sierra Morena de Góngora ?, y el que generosos ánimos no quepan en cortos límites, Em terreno nom cabe o altivo peyto tam pequeno, también lo supo decir Góngora, cuando del conde de Salinas cantó :

Del León, que en la Silva apenas cabe
o ya por fiero, o ya por generoso⁹⁰.

C'est ainsi que le *Lunarejo* réfute le reproche fait à Góngora d'être indigent par la pensée et dénué de mystères. Aucune des pensées, aucun des mystères que Faria porte aux nues chez Camoens ne sont de nature à faire regretter leur absence chez le « prince des poètes lyriques d'Espagne ». Góngora, vaut certes par la splendeur de l'hyperbate, par la plus formelle des figures, mais c'est justement là dessus qu'on doit juger un poète, et il est vain de demander autre chose, en toute justice, à la poésie humaine.

Est-ce à dire que Góngora, comme tous les autres poètes, n'est que vain bruit de paroles stériles ? Est-ce qu'il n'a rien à dire, à nous dire ? Certainement pas, ajoute Espinosa Medrano, si Góngora n'a pas de mystère, il a du moins une âme ; s'il n'offre pas d'abyssales profondeurs, il fait scintiller une infatigable intelligence : [...] *si alma llamó las centellas de ardor intelectual con que tan lúcidamente animó tan divino canto, mil almas tiene cada verso suyo, cada concepto mil vivezas*⁹¹. Le poète nous fait donc penser, il nous éveille et il nous émeut, mais il le fait par le bonheur d'une expression qui est comme le vêtement le plus ajusté de la pensée, il le fait par la manière subtile dont il fait jouer, par le *concepto*, les richesses inaperçues de la langue pour donner vie à ce qu'il exprime, pour animer ses fictions⁹². Autrement dit, c'est moins ce qu'il pense qui compte que le fait que sa langue pense. C'est pourquoi ses *juncturae*, ses arrangements de mots, sont des cristaux qui accrochent la lumière, des bijoux, et ils restent accrochés à la mémoire. Certains jaillissent d'ailleurs de la plume d'Espinosa Medrano, comme des échos et des reflets, des étincelles. Ainsi quand il raille la fatuité de son

90. *Apologético*, II, 13, ed. cit., p. 144.

91. *Apologético*, II, 6, p. 137.

92. Ces affirmations d'Espinosa Medrano ont été relevées par plusieurs critiques, qui en ont salué la modernité. Voir R. González Echevarría, art. cit. Déjà auparavant, Susana Howell, « Una nueva lectura del Apologético de Espinosa Medrano », *Revista de Archivos, Bibliotecas Museos*, Madrid, 82, n° 3, 1979, p. 583-591 et Alfredo Roggiano, « Juan de Espinosa Medrano, apertura hacia un espacio crítico en las letras de la América latina », *Prosa hispanoamericana virreinal*, ed. Raquel Chang-Rodríguez, Barcelona, Hispam, 1978, p. 215-224.

adversaire en écrivant : *Orador Faria entonces / las armas jugó de Tulio*⁹³. Ces deux octosyllabes montrent Faria montant à la tribune en brandissant les armes de Cicéron, comme un bouffon matamore, mais ce comique est aussi un mot d'esprit par allusion à un texte célèbre⁹⁴, qui appartient à la *Fábula de Píramo y Tisbe* (poème comique et lascif qu'Espinosa Medrano se garde bien de mentionner) : *Orador, Píramo, entonces / Las armas jugó de Tulio*⁹⁵. De même, parlant de l'Esprit Saint qui souffla leurs paroles aux Évangélistes : *tuvo autores que asistidos del Espíritu Santo prorumpieron sus cláusulas de DICTAMEN SOBERANO impelidos*⁹⁶, Espinosa Medrano fait entendre l'écho des deux premiers vers du *Panegyrique du Duc de Lerma*: *Si arrebatado merecí algún día / tu DICTAMEN, Euterpe, SOBERANO*. Ou encore, un peu plus loin, lorsque, pour rabaisser l'orgueil des poètes, il évoque *Les grenouilles* d'Aristophane, il résume ainsi une scène de la pièce, où il est question de la barque de Charon, qui traverse un Styx dont les grenouilles sont les poètes : *Y apenas la mohosa barca esgrimió el remo en las perezosas ondas del lago Estigio, cuando comenzó a saludarle el DISONANTE NÚMERO de ruiseñores de cuatro pies, en verso y números poéticos*⁹⁷. Expression burlesque, dont l'éclat est en partie emprunté, une fois de plus, à Góngora : *o al DISONANTE NÚMERO de almejas / (marino, si agradable no, instrumento)/ coros tejiendo estés [...]*⁹⁸. Mais le texte est truffé de semblables exemples d'*imitatio* volontaire ou involontaire, que les éditions ne signalent pas. Notre apologiste connaît son Góngora sur le bout des doigts, ou plutôt il pense en s'appuyant sur lui. *Disonante número*, comment dire mieux le tapage d'une foule de musiciens bruyants et désaccordés, cygnes ou grenouilles, castagnettes ou coquillages ? Le mot *número* englobe, par une polysémie que le poète sait rendre ingénieuse, les notions de rythme, de musique, et de masse confuse et indistincte.

Pour le *Lunarejo*, le Polyphème de don Luis est admirable, comparé à ceux d'Homère, de Virgile et Ovide, parce qu'il est plus que jamais Polyphème, parce que ce n'est que dans ce poème qu'il est vraiment géant. Polyphème est merveilleux, parce qu'il impose sa présence, sa stature de géant, dans

93. *Apologético*, II, 11, p. 143.

94. C'est ce que Gracián appelle *concepto por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad*.

95. *Fábula de Píramo y Tisbe*, v. 269-270 (Voir, Luis de Góngora, *Obras completas I*, ed. A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, p. 507). La citation n'a pas été signalée par les éditeurs.

96. *Apologético*, IX, 103, p. 208.

97. *Apologético*, IX, 106, p. 209.

98. *Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 381-382, *Obras completas I*, p. 349.

chacune des lignes qui le décrivent, le racontent, le font voir et entendre⁹⁹. Autrement dit, chez le poète l'intelligence du monde n'est pas séparable d'une intelligence de la langue, cette langue qui nous fait voir le monde et le penser. Tout bon lecteur le sent et s'en réjouit, mais seul le linguiste peut en donner raison.

C'est ce qu'a fait Nadine Ly en démontrant que Góngora dénude et porte à la limite l'aptitude signifiante du morphème *que* en espagnol, qui est étrangère au latin, comme elle l'est, par exemple, en français. Cette abstraction permet des mouvements d'une extraordinaire souplesse et agilité. Mais d'autres phénomènes pourraient être sans doute expliqués par des méthodes similaires. Ainsi, par exemple, la construction *ser a*, que Góngora prodigue dans son œuvre de maturité. Dámaso Alonso qui le premier perçoit l'originalité de cette construction, l'explique comme un cultisme syntaxique, un calque très approximatif de la construction latine *esse*+datif¹⁰⁰. Il croit remarquer que la formule abonde particulièrement dans le *Polifemo*, où il relève les exemples suivants :

*Deste, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío,
A Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza ES, albergue umbrío
y redil espacioso [...]*¹⁰¹

*[...] la que en los bosques ERA
mortal horror AL que con paso lento
los bueyes al establo reducía [...]*¹⁰²

*[...] que el margen donde para
del espumoso mar, su pie ligero
AL labrador de sus primicias ara,
de sus esquilmos ES al ganadero*¹⁰³.

99. *Apologético*, V, 41, p. 163 : «*El [argumento] del Polifemo escribieron Homero en su Odisea, Virgilio en su Eneida y Ovidio en sus Metamorfosis, pero ¿quién llegó a la eminencia de la musa castellana de Don Luis? Sólo éste parece que escribió el Polifemo porque sólo en su estilo llegó a ser gigante aquel ciclope.*»

100. Dámaso Alonso, «*Verbo ser con el sentido de 'servir', 'causar', etc.* », *La lengua poética de Góngora*, ed. cit., p. 157-162.

101. *Fábula de Polifemo*, v. 41-45, p. 338.

102. v. 69-71, p. 339.

103. v. 153-156, p. 341.

*Segunda tabla A un genovés mi gruta
de su persona, FUE, de su hacienda [...]*¹⁰⁴

*Con violencia desgajó infinita
la mayor punta de una excelsa roca
que AL joven, sobre quien la precipita
urna ES mucha, pirámide no poca*¹⁰⁵.

*[...] el marino,
amante nadador, SER bien quisiera
ya que no áspid A su pie divino,
dorado pomo A su veloz carrera*¹⁰⁶.

*El niño dios, entonces, de la venda,
ostentación gloriosa, alto trofeo
quiere que AL árbol de su madre SEA
el desdén hasta allí de Galatea*¹⁰⁷.

*..... una roca brava
A la playa, de escollos no desnuda
linterna ES ciega y atalaya ES muda*¹⁰⁸.

Le maître de la stylistique espagnole propose comme explication de cette abondance l'influence du chant du cyclope chez Ovide, où l'on trouve une série de formules *esse* + datif, lorsque le géant énumère ses possessions :

*Sunt mihi, pars montis, vivo pendentia saxo
antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu
nec sentitur hiems ; sunt poma gravantia ramos
sunt auro similes longis in vitibus uvae,
sunt et purpureae [...]*¹⁰⁹

104. v. 449-450, p. 350.

105. v. 489-491, p. 351.

106. v. 129-132, p. 340.

107. v. 237-240, p. 344.

108. v. 342-344, p. 347.

109. *Métamorphoses*, XIII, v. 810-14, « Cette partie de la montagne et ces antres ouverts dans la roche vive sont à moi. On n'y sent point la chaleur de l'été, ni le froid de l'hiver. J'ai des arbres dont les rameaux plient sous le poids de leurs fruits. J'ai des vignes chargées de raisins que l'or jaunit, et j'en ai que la pourpre colore ».

Mais Dámaso Alonso lui-même, dont l'assurance est rarement en défaut, présente l'idée sur un mode très dubitatif, car il s'aperçoit naturellement que la tournure chez Góngora ne marque nullement la propriété. *Sunt mihi antra*, chez Ovide, signifie, d'après une construction latine des plus ordinaires, « je possède cet antre » ou, « cet antre est à moi », comme on peut le dire en français, par une construction que justement le morphème *a* espagnol n'autorise pas. C'est tout autre chose que de construire : *el melancólico vacío a Polifemo [...] bárbara choza es*. De fait, le *ser a* de Góngora ne signifie pas en général, comme le propose don Dámaso, *servir* ou *causar*. Il est vrai en revanche dans certains cas que la construction de Góngora peut rappeler celle du double datif latin : *esse spectaculo populo* : servir au peuple de spectacle. On peut à la rigueur considérer que la formule *a Polifemo bárbara choza es* est un calque approximatif de cette construction ; ou encore : *al labrador de sus primicias ara...es*. Calque approximatif car un véritable calque donnerait : **a Polifemo a bárbara choza es ; *al labrador a ara es*. On voit bien que cela est impossible en espagnol, pour Góngora comme pour quiconque. Cela permet de se rendre compte que lorsqu'on parle de latinisme syntaxique on ne sait pas très bien ce qu'on veut dire. En fait, il n'est tout simplement pas possible de reproduire la syntaxe d'une langue dans une autre langue. On peut tout au plus étendre les possibilités d'une langue pour transposer les effets de sens qu'une autre langue obtient par une construction qui lui est propre.

Il n'est pas vrai du reste que la construction soit spécifique du *Polyphème* et que c'est à peine si les *Soledades* et le *Panegírico*¹¹⁰ en fournissent les quatre exemples que cite Dámaso Alonso. En réalité, il y en a bien d'autres, dont ceux-ci :

[...] *da al mar, que condolido*
FUE A las ondas, FUE AL viento
el mísero gemido
segundo de Aríon dulce instrumento.
Del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo noto,
piadoso miembro roto
breve tabla, delfín no FUE pequeño
*AL inconsiderado peregrino [...]*¹¹¹

110. Il cite quatre exemples p. 162, *Soledades*, I, 818, II, 626-7, *Panegírico*, 379-80 et 403-5.

111. *Soledad primera*, v. 15-19, p. 367.

*Zodiaco después FUE cristalino
 A glorioso pino,
 émulo vago del ardiente coche
 del Sol, este elemento,
 que cuatro veces HABÍA SIDO ciento
 dosel AL día y tálamo A la noche [...]*¹¹²

Ces exemples semblent assez compliqués, entre autres parce qu'ils présentent la construction en question deux fois de suite. En réalité, leur complication est plus apparente que réelle. Dans le premier passage, là où il est question du naufragé, de ses larmes qui attendrissent la mer et le vent, et de la petite planche à laquelle il s'agrippe et qui le sauve de la noyade, on trouve par deux fois une structure analogique qui prend appui sur le même mythe. Notre naufragé répète la fable d'Arion, il est un second Arion, le fameux musicien jeté à la mer par des matelots et sauvé par un dauphin. Ses gémissements sont aux ondes et au vent ce que fut l'instrument d'Arion à ces mêmes ondes et à ce même vent, un son qui apaise et provoque la pitié. Quant à la petite planche (*breve tabla*), elle est au *peregrino* ce que fut le dauphin à Arion, un dauphin « non petit », un objet flottant et mobile qui transporte et qui assure le salut du naufragé. Nous pensons que la répétition de la structure est significative et qu'elle fait partie de toute une série de stratégies de récurrence, par lesquelles Góngora refonde la langue espagnole et apprend à son lecteur le mode d'emploi de cette langue renouvelée.

Cette même analogie redoublée fonctionne dans le second exemple. L'élément aquatique – l'océan unique qui enserre le globe terrestre – fut à la nef de Magellan, qui la première fit le tour de la Terre, ce qu'est le zodiaque au « char ardent du soleil ». Comme le soleil, dans son parcours annuel, passe tour à tour par les régions zodiacales qui divisent la sphère céleste, ainsi le glorieux navire (« *glorioso pino, émulo vago del ardiente coche del sol* ») passa tour à tour par toutes les zones délimitées par les méridiens du globe terrestre. Or cet océan, avant que cette glorieuse circumnavigation fût achevée, avait recouvert quatre cent fois le jour et la nuit (lorsque le soleil et les étoiles disparaissent dans l'horizon marin et semblent sombrer dans la mer) ou, plutôt, il avait été quatre cent fois au jour ce qu'est à un souverain un dais, à la nuit ce qu'est à une épouse le lit nuptial. Autrement dit, le parcours de l'océan-zodiaque par la nef-soleil prit quatre cent jours.

On voit qu'en fait la construction *ser a* permet de fabriquer un texte étrange dont le sens est d'une grande précision. Dans ces passages la locution *ser a* porte une valeur très abstraite, comme le *que* dans les exemples d'anacoluthie

112. *Soledad primera*, v. 466-468, p. 378.

commentés par Nadine Ly. Cette valeur abstraite, d'ailleurs, Góngora ne l'invente pas : il la prend dans la langue car elle existe en espagnol, et aussi en français, d'où le fait que nous la conservions dans notre paraphrase. Il ne fait en quelque sorte que la dégager et la purifier. En vertu de cette valeur, *ser a* signale la proportion, ou l'identité de deux rapports et constitue la façon la plus nette d'indiquer l'analogie. Une analogie définie, comme l'entend Aristote, de manière arithmétique, comme égalité de deux rapports : le bouclier est à Arès ce que la coupe est à Dionysos ; vingt est à quatre ce que cinq est à un. De même, l'eau de l'océan est au navire ce que le zodiaque est au soleil, un vaste espace sphérique divisé en une série ordonnée de zones qui vont être parcourues circulairement. La construction est peut-être intéressante en espagnol parce que *ser* est habituellement réservé à déclarer ce que sont les choses dans l'absolu et non relativement à d'autres choses, tandis que cet être relatif est dit par *estar*. Or le *ser a* de Góngora dit par excellence la proportion et donc un mode de relation, mais une relation qui touche à l'essence et qui la révèle.

Bien que le rapport analogique ne ressorte pas aussi clairement dans tous les exemples cités, il se pourrait qu'il soit toujours à la base de cette construction gongorine. Si l'on pouvait confirmer cette hypothèse, il serait significatif que la construction apparaisse dans les *Soledades* avec une clarté particulière, comme si dans ce poème Góngora portait son invention langagière à une sorte d'épuration abstraite, qui lui permet par là-même la plus grande complexité. En effet, le formalisme, le fait de définir abstraitement un objet ou une fonction, permet à un discours (les mathématiques n'en sont que le meilleur exemple) des parcours mentaux allégés de scories, d'adhérences imaginaires, et par là-même infiniment plus compliqués que ce que le discours ordinaire permet de bâtir. Seule une véritable analyse linguistique poussée pourrait confirmer cette hypothèse. Ce qui serait plus intéressant pour un linguiste, justement, et qui excède mon propos, serait de voir quelle est la propriété du morphème *a* en espagnol qui autorise et encourage la création de ce paradigme syntaxique.

En multipliant systématiquement ce genre d'enquêtes dont Nadine Ly a démontré en acte la fécondité, elle ou ceux qui suivent ses traces prouveraient peut-être enfin qu'Espinosa Medrano avait raison dans ses discours enflammés de corybante, et que ses sophismes sont ingénieux, et donc vrais en un certain sens, malgré l'évidence de leur fausseté. Par ses hyperbates notre auteur n'est pas latinisant, il rend à l'espagnol ce que les Latins lui empruntèrent. Il faut suivre le conseil de Borges dans son inoubliable « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » et lire *l'Imitation de Jésus-Christ* comme si elle s'inspirait de Kafka ou de Louis-Ferdinand Céline, et lire Stace ou Claudien comme s'ils

imitaient Góngora. Mais, hors paradoxe, la prouesse de Góngora serait de s'appuyer sur l'exemple de la poésie latine la plus raffinée, pour actualiser des virtualités encore inexplorées (et depuis, peut-être refermées) qu'offrent à la langue espagnole les particularités de son système. Ce serait là en tout cas un aspect secret de sa grandeur, dont nous ne sommes pas venus encore à bout.